

Le théâtre est-il une copie de la réalité ? Vous répondrez à cette question de façon organisée, en vous appuyant sur des exemples précis, tirés des textes du corpus et de vos connaissances personnelles.

Analyse du sujet

Les mots clés sont :

- **théâtre** – il s’agit de considérer non seulement le texte théâtral mais aussi la représentation d’une pièce de théâtre : espace scénique et espace scénographique, lumières, costumes, décors, jeu des comédiens ;
- **copie** – il s’agit de reproduire à l’identique ;
- **réalité** – pour le spectateur ou le lecteur, la réalité, c’est sa vie de tous les jours.

Type de sujet. Il s’agit d’apprécier la pertinence d’une thèse (type 3).

Reformulation de la thèse. Le théâtre offre une image fidèle de la vie de tous les jours.

Formulation de la problématique. Le théâtre offre-t-il une image fidèle de la vie de tous les jours ou propose-t-il une image déformée, amplifiée ou embellie du réel ?

Type de plan. Le plan retenu est donc un plan critique.

Proposition de dissertation

Dans sa *Poétique*, Aristote définit le théâtre comme « *mimesis* », c’est-à-dire représentation, imitation de la réalité. Dans cette perspective, le théâtre serait une reproduction exacte de la vie courante. Peut-on dire que le théâtre est une copie de la réalité ? Offre-t-il une image fidèle du réel ou le transforme-t-il, proposant ainsi une image déformée, amplifiée ou embellie de la réalité ? Dans un premier temps, nous montrerons que le théâtre vise à copier fidèlement le réel pour ensuite montrer qu’il le déforme et le transforme nécessairement, avant d’en venir, dans un troisième temps, au réel exprimé par la représentation théâtrale.

Au XVII^e siècle, pour être reconnu, le théâtre devait être vraisemblable. Le dramaturge se devait de représenter des personnages et des intrigues crédibles afin que le spectateur puisse entrer dans la pièce et s’identifier aux personnages mis en scène. Cette exigence se retrouve dans le théâtre des siècles à venir.

Le théâtre montre des préoccupations qui inquiètent et occupent tout homme. Il peint des sentiments que chaque être peut éprouver dans sa vie quotidienne, des sentiments dès lors banals. Ainsi, nombreuses sont les pièces qui parlent

d’amour. Dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare, le jeune Montaigu déclare sa flamme à Juliette et use du lyrisme pour chanter son amour. Juliette est son « *soleil* », son « *amour* », dont les yeux sont les « *deux plus belles étoiles dans tout le ciel* ». Nul renouvellement thématique dans *Cyrano de Bergerac* : c’est de nouveau une histoire d’amour contrarié qui est au cœur de la pièce. Dans la scène 7 de l’acte III, Roxane reçoit, à son balcon, l’hommage amoureux de Christian/Cyrano. Les mots sont les mêmes : l’« *amour* » et le « *doute* » hantent le « *cœur* » des protagonistes. Pourquoi parler d’amour ? Parce que le spectateur a sans doute expérimenté ce sentiment et qu’il peut donc sympathiser avec le personnage théâtral. Plus pratiques encore, plus proches des considérations quotidiennes du spectateur, les réflexions de Philippe et de sa mère, Hélène, dans *Dissident, il va sans dire* de Vinaver. Leur dialogue évoque des problèmes très concrets : la difficulté à se garer, l’heure du réveil, ou encore le menu du dîner. Le théâtre copie donc le réel en ce qu’il met en scène des sentiments humains, universels et intemporels, aptes à toucher les spectateurs, ou des préoccupations pratiques et quotidiennes.

Le dramaturge peut également choisir de peindre son époque, afin que les spectateurs réfléchissent à la société qui les entoure. Le théâtre s’inspire alors de la réalité sociale et se fait peinture des mœurs. Les comédies de Molière en sont un parfait exemple. Dans ses pièces, Molière se plaît à croquer les travers de son époque. Ainsi, dans *Le Malade imaginaire*, il critique le pédantisme et l’incompétence des médecins de son temps. Dans la scène 6 de l’acte II, il montre Monsieur Diafoirus et son fils, Thomas Diafoirus, en train d’ausculter Argan. Les médecins apparaissent incapables d’un diagnostic fiable (« *Non : Monsieur Purgon dit que c’est mon foie qui est malade* ») et clair (« *qui dit parenchyme, dit l’un et l’autre, à cause de l’étroite sympathie qu’ils ont ensemble, par le moyen du vas breve du pylone, et souvent des méats cholidoques* »). *Le Malade imaginaire* nous montre une médecine qui n’en est encore qu’à ses balbutiements... De même, dans l’acte I de *Cyrano de Bergerac*, Rostand dépeint un théâtre du XVII^e siècle avec le plus grand réalisme : il le nomme (il s’agit de l’Hôtel de Bourgogne), il évoque les bougies de la rampe qui doivent être mouchées entre chaque acte (« *Rampes de chandelles* »), les marquis qui s’installent sur scène de manière à mieux voir le spectacle, mais surtout à mieux être vus des spectateurs (« *un marquis, dans le silence, derrière le rideau* »). Mû par le même désir d’inscrire l’intrigue dans un cadre historique précis, de donner à sa pièce la couleur locale chère aux romantiques, il n’hésite pas à situer l’acte IV au siège d’Arras (« *Au fond talus traversant toute la scène. Au-delà s’aperçoit un horizon de plaine : le pays couvert de travaux de siège* »). Le théâtre peut ainsi offrir une photographie d’une époque et prend dès lors valeur de témoignage, de document sociologique.

Enfin, le théâtre cherche à copier la réalité car il use d’un langage naturel. Le dramaturge travaille à donner l’illusion que les personnages parlent comme dans la vie réelle. Ainsi, le premier morceau de *Dissident, il va sans dire* de Vinaver multiplie les effets d’oralité. Le dialogue regorge de termes familiers comme « *on*

se les *refile*» ou « *crevé*», ou encore « *ça*», de phrases nominales « *Non ni sur le meuble*». On remarque surtout que le dialogue n'obéit pas à une logique rigoureuse : il a le désordre des conversations de la vie quotidienne au cours desquelles on passe du coq à l'âne, suivant le fil de notre pensée, se laissant influencer par ses activités du moment. Philippe et sa mère sont en train de parler des entretiens d'embauche du jeune homme [« *Combien de fois déjà je me suis présenté ? Pour quel résultat ?* »], quand, soudain, Hélène commente le dîner devant lequel ils sont attablés [« *C'est bon ? Velouté de lentilles une nouvelle variété je m'étais dit qu'on allait l'essayer ça te plaît ?* »]. L'impression de désorganisation, conforme au développement spontané de la conversation orale, est renforcée par l'absence quasi complète de signes de ponctuation. La prose théâtrale n'est donc pas ici stylisée. Elle ne vise qu'un effet : l'effet de réel et de naturel.

Sentiments, situations, langue : tout est fait pour que le quatrième mur tombe au théâtre et donc que le spectacle théâtral propose une copie la plus fidèle possible de la vie. C'est cette quête de réalisme qui permet l'osmose entre le public et la scène, que recherche Diderot à tout prix. Cependant, si le théâtre s'inspire de la vie, comme nous l'avons montré, on ne peut pas prétendre qu'il soit une imitation totalement fidèle de la réalité.

Le dramaturge peut trouver son inspiration dans la vie, mais il est toujours contraint de la transformer pour la mettre en scène.

Tout d'abord, une pièce de théâtre transforme la vie car elle doit condenser le temps et resserrer l'espace. En effet, la durée d'une représentation ne peut guère excéder quatre heures. Le dramaturge est donc obligé de ne représenter que les moments forts, intenses d'une histoire. Dans la vie, les temps morts existent ; au théâtre, il faut que chaque moment se charge d'intensité dramatique afin d'intéresser, de captiver le spectateur. Ainsi, les dramaturges recourent à l'ellipse temporelle entre les actes ou les scènes pour dramatiser l'action. Dans *Iphigénie* par exemple, Racine ne met pas en scène le « *secret sacrifice* » d'Agamemnon qui demande aux dieux comment procéder pour apaiser leur colère qui immobilise la flotte grecque. Il commence la tragédie au moment où Agamemnon décide l'exécution de sa fille Iphigénie et il ne s'intéresse qu'aux conséquences de cette décision. De même, il passe sous silence ce qui arrive finalement aux armées grecques alors que toutes les manœuvres d'Agamemnon visait à ce seul but : les conduire à la guerre. De même, pour des raisons esthétiques ou techniques, les décors ne peuvent être multipliés. L'espace au théâtre est donc moins réaliste que signifiant. Ainsi, la plupart des tragédies classiques se déroulent en un seul lieu : l'antichambre d'un palais. Nulle vraisemblance dans cette situation, mais ce resserrement spatial dit l'enfermement des personnages et matérialise le piège qui se referme sur eux. Ainsi, dans *Bérénice*, l'antichambre où se déroule la pièce, représente, au-delà de l'unité de lieu, un lieu hautement symbolique. Elle se caractérise d'emblée par sa « *pompe* », ce qui la place sous le signe du pouvoir et annonce déjà l'enjeu essentiel de la tragédie : Titus choisira-t-il Bérénice ou le pouvoir ? Il s'agit de la pièce qui sépare l'appartement de l'empereur, de celui de

la Reine (« *De son appartement cette porte est prochaine, / Et cette autre conduit dans celui de la Reine* »). C'est donc un lieu de rencontre, mais c'est aussi un espace de séparation. L'univers de l'empereur et celui de la reine ne se confondent pas, ils sont disjoints. Cela est particulièrement sensible à la fin de l'acte IV quand on demande Titus à la fois dans la chambre de Bérénice, et dans son appartement où l'attendent « *tous les tribuns, les consuls, le sénat* » et le « *peuple* ». Ce lieu de la rencontre n'est qu'un lieu de passage, qui ne peut s'inscrire dans la durée. Il faut ensuite choisir entre les deux appartements, ou prendre la fuite, ce que feront finalement Antiochus et Bérénice. Le dispositif spatio-temporel au théâtre propose donc une image signifiante de la réalité.

De même, la langue théâtrale n'est pas une copie exacte du langage courant. Elle est toujours esthétisée, travaillée, afin que la pièce accède au statut d'œuvre d'art. Ainsi, de nombreuses pièces sont écrites en vers. Dans *Iphigénie*, les personnages s'expriment en alexandrins*, emploient des métaphores* (Agamemnon décrit le pouvoir comme un « *joug superbe* »), multiplient les références mythologiques (« *filis du puissant Atrée* », « *Du sang du Jupiter* »), autant de traits que Diderot stigmatise avec mépris décrivant ce langage comme « *celui d'Homère, [...] celui de Racine, [...] celui de la poésie* », comme un « *langage pompeux [qui] ne peut être employé que par des êtres inconnus, et parlé par ces bouches poétiques avec un ton poétique* ». La langue théâtrale paraît donc plus en quête d'esthétisme que de réalisme. Pour le dramaturge, le beau est une valeur supérieure au vrai.

La réalité n'est pas la seule source d'inspiration des dramaturges. Plus que dans la vie, les dramaturges puisent dans des pièces antérieures pour imaginer leur intrigue et écrire leur pièce. Prenons *Le Roi se meurt* de Ionesco. Le personnage du roi, qui traite avec désinvolture la ruine qui menace son royaume et place ses préoccupations personnelles avant son devoir de souverain (« *J'ai mal dormi, cette terre qui craque, ces frontières qui reculent, ce bétail qui beugle, ces sirènes qui hurlent, il y a vraiment trop de bruit* »), est d'autant plus choquant, qu'il s'inscrit dans une longue histoire théâtrale. Agamemnon est victime d'insomnies car il doit faire face à un dilemme crucial : renoncer au pouvoir ou sacrifier sa fille. Macbeth, avant lui, ne pouvait dormir, hanté par les images du meurtre qu'il avait commis pour s'emparer du trône d'Écosse. La force du personnage créé par Ionesco tient à la dégradation d'un modèle antérieur. Ainsi, plus qu'une copie de la vie, le théâtre serait alors une réécriture permanente de textes littéraires antérieurs.

Le théâtre ne peut donc pas être considéré comme une copie fidèle et exacte de la vie. Il la transforme ou s'en éloigne pour faire une œuvre d'art, plus belle et plus signifiante que la réalité elle-même.

Même si le théâtre n'a pas pour vocation de reproduire le réel, il ne laisse pourtant pas le spectateur insensible, contrairement à ce que craint Diderot (« *il doit m'éclater au nez* »). Les acteurs sont des êtres de chair et de sang, comme les spectateurs. De plus, les salles de théâtre sont loin d'être aussi obscures que les salles de cinéma et l'on ne perd jamais tout à fait de vue les autres spectateurs,

phénomène parfois renforcé par un dispositif scénique qui place les acteurs entre deux rangées de spectateurs assis face à face. Artaud insiste sur cette continuité : « *entre la vie et le théâtre, on ne trouvera plus de coupure nette, plus de solution de continuité* ». Même si les acteurs ont répété, ont travaillé leur texte et leur gestuelle, leur humanité transparaît toujours : une transpiration, une rougeur, un lapsus, un fou rire réprimé. Le public se reconnaît alors en eux et parfois même un dialogue tacite s'échange.

Cette continuité de la salle à la scène ne contredit pas l'artifice théâtral, elle le complète. Parce que les spectateurs voient devant eux des hommes, ils peuvent plus facilement s'identifier aux personnages, au-delà de leurs oripeaux, se reconnaître en eux, partager leurs émotions. L. Elbernon, comédienne mise en scène par Claudel dans *L'Échange*, décrivant le spectateur, dit : « *il se regarde lui-même* ». Il compatit avec la douleur d'Agamemnon qui apprend, au début d'*Iphigénie*, qu'il doit sacrifier sa fille ou renoncer à son pouvoir et à son honneur, il compatit d'autant plus qu'il perçoit l'angoisse du comédien qui vient de se lancer sur scène, l'attention grandissante de ses voisins, cette communion dans l'angoisse. Mais s'il peut se laisser aller à cette émotion, vivre intensément ce dilemme entre le devoir et la passion, c'est précisément parce qu'il est toujours conscient que tout n'est qu'illusion, artifice. Il n'est pas en train de sacrifier sa fille, il regarde le spectacle. Cette distance est tout aussi fondamentale que la communion. Sans continuité, pas d'émotion : le spectateur ne comprend pas ce que le théâtre cherche à exprimer ; sans distance, pas d'émotion : le spectateur a peur de vivre une situation qui peut le mettre en danger.

Ainsi, le théâtre exprime un réel enfoui en nous, nos joies, nos peines, nos travers, il les fait jaillir et nous les révèle. Son théâtre est donc d'exprimer le réel, mais pas le réel sensible aux yeux et aux oreilles, le réel que l'esprit seul connaît. Il rend sensible ce que l'homme « *porte dans son esprit, l'en ayant fait sortir* » (*L'Échange*).

Le théâtre n'est donc pas une imitation servile du réel : il peut certes s'inspirer de la vie, de situations réelles, mais il les transforme toujours pour leur donner plus de force et de profondeur. Le réel peut être un support, un socle, que le dramaturge métamorphose en or. Ainsi, plus qu'un art mimétique, le théâtre est un art alchimique.



Dom Juan d'après Molière adaptation de B. Brecht au théâtre de l'Œuvre mise en scène par Jean-Michel Vier (2011) : une marionnette remplace un comédien : c'est la distanciation du théâtre brechtien.



Montfleury dans Cyrano de Bergerac : une mise en scène digne du XVIIe siècle, peu réaliste...