

Title	Le Regard et la Nature : Le rôle de l'illusion optique dans la dramaturgie préclassique
Sub Title	視線と自然 : フランス前古典主義演劇理論と幻視について
Author	片木, 智年(Katagi, Tomotoshi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1991
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.59, (1991. 3) ,p.144(297)- 155(286)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	大濱甫教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00590001-0155

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Le Regard et la Nature

—Le rôle de l'illusion optique dans
la dramaturgie préclassique—

Tomotoshi Katagi

La première moitié du XVII^e siècle français a vu une instauration progressive de l'institution théâtrale, associée au pouvoir central et monarchique. C'est également à cette époque que l'illusion théâtrale se veut pleinement consciente de soi. De nombreux écrits théoriques apparaissent, qui vont de pair avec les pièces ayant pour thème le théâtre lui-même.(1) A ces réflexions théâtrales, n'échappe pas l'interrogation sur le rôle de l'illusion optique. Chapelain, le théoricien le plus influent de la première moitié du XVII^e siècle, traite dans sa célèbre lettre sur les unités théâtrales la question délicate du rapport entre l'espace-temps dramatique (=représenté) et celui de la représentation. Son argument, en faveur du principe de vraisemblance, consiste à montrer le rôle des sens humains dans la communication théâtrale: (2)

«pour les poemes narratifs, l'imaginative suit, sans contredit, les mouvemens que le poëte luy veut donner, estant particulièrement née à ramasser les temps en peu d'espace, [……] et conformer à cette impression son indéfinie capacité; mais que, pour les representatifs, l'oeil qui est un organe fini, leur sert de

juge, auquel on ne peut n'en faire voir que selon son estendue, et qui determine le jugement de l'homme à certaines especes de choses selon qu'il les a remarquées dans son opération.》

Dissociant deux facultés humaines qui opèrent dans la réception artistique, Chapelain recourt ici à une comparaison intéressante: «l'imaginative» est dotée de «son indéfinie capacité», tandis que «l'oeil est un organe fini» qui ne permet le jugement que «dans son opération». L'imagination et la vue, ces deux agents sont censés jouer un rôle prédominant respectivement dans les genres narratif et représentatif. Il n'est évidemment pas question de s'interroger ici sur la validité de cette théorie de la réception artistique. Celle-ci semble en effet naïve de nos jours, mais reste significative sur plusieurs points. Possédant sa propre «estendue», «l'oeil» met souvent une entrave au libre cours de l'imagination, et se révèle plus difficile à «tromper». Cette spécificité de la vue constitue, selon lui, une condition spéciale de la communication théâtrale. Le dualisme défini/indéfini semble indubitable aux yeux du théoricien, et ne permet pas qu'exerce facilement une influence réciproque entre les sens et l'imagination. Cela comme si l'imaginaire était complètement dissocié de la perception par les sens, et inversement. Dans cette perspective, il va sans dire que le premier souci de l'art dramatique consiste à provoquer une illusion optique en attaquant d'abord l'oeil du spectateur.

Rappelons à cet égard que parlant du théâtre, les contemporains usent très souvent de métaphores picturales. Le théâtre se prêtant ainsi au langage pictural au détriment d'une quelconque analyse littéraire, ne peut-on pas y voir le même souci de "tromper la vue" qui sollicite les critiques? Chapelain remarque dans la même lettre:

«tableaux réguliers dans lesquels jamais un bon Desseigneur n'employera qu'une action principale, et s'il en reçoit d'autres dans les enfonceures ou dans les éloignemens, il le fera bien pour ce qu'elles auront nécessaire dépendance de la première, mais ce sera plus encore par ce qu'elles se passeront au moins dans le mesme jour, [……] si l'on n'accommodoit la peinture à la portée de l'oeil humain qui en doit estre le juge, qu'au lieu de persuader et d'esmouvoir par la vive représentation des choses, et d'obliger l'oeil surpris à se tromper luy mesme pour son proffit, on luy donneroit visée pour esclaircir l'imagination de la fausseté des objets presentés, et l'on frusterait l'art de sa fin qui va à toucher le spectateur par l'opinion de la verite.»

De même que le théâtre s'analyse par une métaphore picturale, la peinture aussi se prête au langage théâtral: un tableau «régulier» ne contenant qu'une action principale, les autres actions «dépendantes», c'est-à-dire secondaires, doivent être traitées sur les plans secondaires. L'analogie, d'ailleurs très classique puisqu'héritée de la conception aristotélicienne de l'art théâtral, se retrouve partout dans les écrits théoriques de l'époque. Tout cela laisse entendre en effet que l'illusion théâtrale ne s'obtient qu'au prix d'une totale conquête des sens humains, en particulier celui de la vue.

Mais si le besoin de produire une telle illusion optique prend toute son importance, cet objectif peut-il être réellement atteint? Si «oui», quel serait le moyen d'y parvenir? Telles sont les questions qui se posent immédiatement. Dans le présent travail, nous essaierons de montrer comment ces problèmes ont été traités par les dramaturges de la première moitié du XVII^e siècle. C'est donc à la fois pour se rapprocher de ce but et pour tester la validité même de la théorie qui

le soutient, que les auteurs contemporains composent leurs ouvrages. On verra en effet que cette préoccupation se retrouve dans quelques pièces autoréflexives traitant de la question du rapport illusion comique/illusion optique.

Perspective, Faux jours, Nature renversée

Rappelons que dans son *Illusion comique*, Corneille, déployant une apologie de l'art et du métier de comédien, met aussi en lumière la puissance de l'illusion théâtrale sous la forme d'un spectacle magique. La vision fantasmagorique que le mage évoque dans une grotte magique, le glissement imperceptible des plans théâtraux constituent ici un trompe-l'œil théâtral par excellence. La projection magique d'Alcandre s'avère ici une métaphore flagrante de l'illusion théâtrale, comme le laisse entendre le titre ambigu de la pièce. Dès les premiers vers, on peut remarquer que le théâtre parle de lui-même avec des métaphores à la fois magiques et picturales:

«Ce grand Mage dont l'art commande à la nature
N'a choisi pour palais que cette grotte obscure;
La nuit qu'il entretient sur cet affreux séjour,
N'ouvrant son voile espais qu'aux rayons d'un faux jour,
De leur éclat douteux n'admet en ces lieux sombres
Que ce qu'en peut souffrir le commerce des ombres.»

L'art d'Alcandre consiste à «commander à la Nature», et permet également de «tenir la nature esclavage». Dans une version ultérieure, Corneille va jusqu'à remplacer le verbe «commander» par «renverser». L'opposition entre «L'art» et «la Nature» est nettement tracée. Mais c'est l'art qui prend ici une position supérieure. Le théâtre est conçu

comme un moyen pour dompter la nature par l'art: il s'agit essentiellement de la création d'une seconde nature artificielle.

La grotte obscure, métaphore du théâtre, se dévoile donc comme cet univers littéralement «surnaturel»; car elle «n'ouvr[e]son voile espais qu'aux raions d'un faux jour».

En fait, à examiner de près la partie prologale de la pièce, on voit que le mage Alcandre souligne la suprématie de la vision imaginaire sur le discours narratif traditionnel. Cela revient à dire que le genre représentatif l'emporte sur le genre narratif malgré les restrictions provenant de cette «caractéristique définie» de l'oeil. C'est là que reside tout un paradoxe de «l'illusion comique», lequel apparaît au centre de la question dramatique de la pièce. Car la projection magique d'Alcandre, et par extension la représentation de *L'Illusion comique* elle-même, constitue ici, sinon un défi, du moins un questionnement sur la validité de l'expérience visuelle, et cela tout en montrant la puissance de l'illusion dramatique à travers le thème initiatique de la pièce. C'est ainsi que Pridamant s'exclame, à la suite de la révélation de la théâtralité qui frappe les scènes tragiques entières où il voit son fils accéder à la noblesse et mourir à cause de son «bonheur fatal»:

«J'ay pris sa mort vraye, et ce n'estoit que feinte.» (v. 1777)

«N'en croyez que vos yeux.» (V. 6 v. 1815). Ces mots du mage Alcandre dans la dernière scène soulignent le danger de croire aux sens, en rappelant ironiquement toutes les erreurs de perspective qu'a subies Pridamant. En réalite, si le père tombe dans le piège dramatique, c'est qu'il lui manquait la maîtrise des lois de perspective permettant de distinguer la superposition des plans à la fois sociaux et théâtraux. Car la hiérarchie sociale s'exprime ici par une hiérarchie

théâtrale qui remet en question l'authenticité de l'expérience vécue. Le plan éloigné, qui constitue la représentation de la scène nobiliaire et tragique, devait être interprété littéralement comme un rêve dans le rêve. En quoi Pridamant, ainsi que le spectateur, se trompe lourdement. Le discours final d'Alcandre a dans cette perspective pour fonction de remettre en ordre toute une perspective perturbée. Retrouvant sa place sur le second plan, le théâtre s'inscrit désormais dans le système monarchique du plan principal sur lequel le regard du Roi constitue le foyer absolu de lumières:

«Mesme nostre grand Roy, ce foudre de la guerre
Dont le nom se fait craindre aux deux bouts de la terre,
Le front ceint de loriers daigne bien quelquefois
Prester l'oeil et l'oreille au Theatre François.»(v. 1793)

C'est donc sur le dernier plan que s'installe l'illusion théâtrale qui traite le plus souvent du thème de l'illusion sociale et nobiliaire. On serait tenté de dire qu'une telle construction spatio-dramatique, analogue à la structuration de la perspective picturale, (3) implique une nouvelle conception du système social s'appuyant sur l'instauration du pouvoir étatique et central. (4)

Nous avons rapidement constaté que *L'Illusion comique* de Corneille forme, par la structure même de l'ouvrage, un questionnement sur le rapport de la représentation théâtrale à la perception de l'oeil. Le théâtre entier se construit ici sur le modèle de la perspective picturale, laquelle, perturbée d'abord, retrouve son équilibre sous le regard absolu et seul «authentique» du Roi. Cette question de l'illusion théâtrale/optique se retrouve de façon beaucoup plus explicite dans le célèbre *Véritable St Genest* de Rotrou. (5)

Rappelons ici le passage où le comédien Genest entretient avec le décorateur de la troupe:

«Il est beau; mais encore, avec peu de dépense,
Vous pouviez ajouter à sa magnificence,
N'y laisser rien d'aveugle, y mettre plus de jour,
Donner plus de hauteur aux travaux d'alentour,
En marbrer les dehors, en jasper les colonnes,
Enrichir leurs tympans, leurs cimes, leurs couronnes,
Mettre en vos coloris plus de diversité,
En vos carnations plus de vivacité,
Drapper mieux ces habits, reculer ces paysages ,
Y lancer des jets d'eau, renfondrer leurs ombrages,
Et surtout en la toile où vous peignez vos cieux
Faire un jour *naturel*, au jugement des yeux;
Au lieu que la couleur m'en semble un pen meurtrie.» (v. 313-25)

A la lumière de *L'Illusion comique*, ce passage ne laisse place à aucune ambiguïté: c'est à travers ce décor illusionniste que Genest touche le secret de l'illusion théâtrale. Il s'agit d'un essai pour rendre «naturel» le «faux jour» au «jugement des yeux». La réponse du décorateur mettra en lumière la technique utilisée pour ce but: technique s'appuyant sur la loi de perspective:

«Le temps nous a manqué, plutôt que l'industrie;
Joint qu'on voit mieux de loin ces raccourcissements,
Ces corps sortant du plan de ces refondrements;
L'approche à ces dessins ôte leurs perspectives,
En confond les faux jours, rend leurs couleurs moins vives,

Et comme à la Nature, est nuisible à notre art
A qui l'éloignement semble apporter du fard.
La grâce une autre fois y sera plus entiere.)(v. 326-33)

Signalons que Rotrou reprend ici la question du rapport art/nature. On voit en effet que l'auteur exploite l'ambiguïté du mot «nature» pour souligner l'opposition des deux valeurs, chrétienne et mondaine, qui se répercute sur différents plans de la pièce.

D'abord, la nature s'emploie dans la pièce cadre comme synonyme de «naissance» pour désigner la basse extraction de Maximin, ainsi que de Dioclétien. De même que l'art apporte «le fard» à la nature, le «mérite» répare cette «nature» chez les humains. Cette «nature» se voit en effet discréditée dans la scène enchâssée où le comédien Genest joue le rôle du martyr Adrian devant les spectateurs impériaux; car face à la valeur absolue établie par le regard du Dieu chrétien, la «nature» est en elle-même une source d'aveuglement et d'illusion.

«Implore-moi du Ciel la grâce et le courage
De vaincre la Nature en cet heureux malheur.» (v. 1164-5)

«Fuis sans regret le monde et ses fausses délices,
Où les plus innocents ne sont point sans supplices,
Dont le plus ferme état est toujours inconstant,
Dont l'être et le non-être ont presque un même instant,
Et pour qui toutefois la Nature aveuglée
Inspire à ses enfants une ardeur déréglée» (v. 1183-8)

Plus loin, Genest reprend le même dualisme art/nature dans une formule, certes conventionnelle, mais non dépourvue de riches

implications:

«Nos jours n'ont pas une heure sûre,
Chaque instant use leur flambeau,
Chaque pas nous mène au tombeau.
Et l'Art, imitant la Nature.
Bâtit d'une même figure
Notre bière et notre berceau.» (v. 1455-60)

Il va sans dire que dans cette pièce auto-réflexive, les mots tels que «art», «imitation», ou «nature» impliquent une signification théâtrale. (6) En réalité, l'art n'est pas ici moins dévalorisé que la nature. Frappé de vanité profonde, il n'est qu'un reflet éphémère de celle-ci qui semble à son tour consubstantielle à l'illusion. Si «L'art imite la Nature» et que son objectif soit de rendre «naturels» les «faux jours», il ne constitue qu'un double effort d'auto-dégradation vainement mené pour revêtir l'éclat et la couleur de cette nature déjà suspecte.

La profession de foi de Genest permet donc d'ouvrir une nouvelle perspective dans cet univers où l'art ne fait que représenter la nature «aveuglée». Car les «derniers efforts» qu'il mène pour «se surpasser»(7) — les expressions deviennent toute ironiques dans la bouche des spectateurs impériaux — permettent aussi de dépasser ce dualisme art/nature. Cette rupture du jeu, destruction fondamentale du théâtre dans le théâtre, entraîne une négation des valeurs qui se répercute partout. Ainsi, le système de la monarchie païenne sera-t-il nié en même temps que le théâtre le servant. Mais le plus important, c'est qu'à travers l'éclatement de ce micro-cosmos, l'univers païen, jusque-là refermé sur lui-même tout en contenant le monde du théâtre en tant que miroir-garantie de sa propre authenticité, (8) se voit s'inscrire dans

le macro-cosmos du *theatrum mundi*.

«J'ai souhaité longtemps d'agréer à vos yeux,
Aujourd'hui je veux plaire à l'Empereur des Cieux;
Je vous ai divertis, j'ai chanté vos louanges;
Il est temps maintenant de réjouir les Anges;
Il est temps de prétendre à des prix immortels,
Il est temps de passer du théâtre aux autels;» (v. 1365-70)

Ce passage indique clairement un déplacement de la hiérarchie à la fois cosmique et théâtrale. La révélation du *theatrum mundi* ne signifie rien de moins que le rétablissement du regard absolu qui transcende la perspective monarchique. En réalité, Rotrou fait se superposer à travers le jeu ambigu de Genest l'hésitation entre réel et illusoire, que le spectateur éprouve devant le théâtre dans le théâtre, et l'indétermination apparente de l'authenticité des deux valeurs, mondaine et chrétienne. Chez Rotrou, ces deux visions ne font qu'exposer leur froide incompatibilité, sans aucun espoir de la réconciliation. Le recours que font les personnages romains à la métaphore du théâtre du monde met paradoxalement en évidence l'incompréhension du monde. Cette coupure radicale qui sépare les deux visions est en réalité soulignée par le partage théâtral entre Genest sur la scène élevée et les spectateurs romains qui le contemplent, un petit théâtre étant désormais matériellement reproduit sur le théâtre. L'opposition des th  tralit s coïncide ainsi allégoriquement avec l'opposition des hiérarchies de l'univers comprenant le spectateur français. Car le théâtre dans le théâtre sert ici à représenter un modèle de l'univers auquel le spectateur de la salle reste à la fois confronté et impliqué et qui souligne la présence du seul et absolu regard de Dieu. Dans cette

perspective, on pourrait effectivement dire que l'auteur prolonge dans la direction de la spiritualité l'interrogation sur le regard théâtral amorcée par Corneille.

Un parcours rapide à travers les deux pièces "auto-réflexives" nous permet ainsi de constater que la question de la vue dans le théâtre a une portée beaucoup plus importante que ne le laissent penser les écrits de théoriciens tels que Chapelain ou l'abbé d'Aubignac. Le traitement de la perspective théâtrale et la position du regard sont les deux éléments qui ordonnent la structure entière de la pièce. Mais ces questions sont aussi intimement liées à la conception même de l'univers et du théâtre lui servant de miroir. Car l'interrogation sur l'oeil (défini), entraînant celle sur le regard absolu, remet en question tout fondement du dualisme art/nature ou songe/vie qui articule notre expérience. On voit ici l'expression de cet illusionnisme optique qui se veut conscient de soi, et qui en cela dépasse largement l'interrogation des théoriciens contemporains. Dans cette perspective, on ne saurait également trop insister sur l'importance des passages que nous avons étudiés où les deux auteurs, — l'un par une métaphore magique, l'autre dans une discussion sur les décors illusionnistes — décrivent préalablement les conditions de la représentation théâtrale. La portée de ces propos ne se limite pas au seul théâtre enchâssé. Car grâce au glissement des plans que réalise le théâtre dans le théâtre, ces passages nous donnent la clé qui permet de comprendre la signification globale de la pièce.

注

- (1) Le théâtre dans le théâtre de l'époque préclassique est caractérisé avant tout par ces efforts de recherche d'identité sociale, morale, esthétique du théâtre. C'est ainsi que dans le théâtre auto-réflexif de l'époque, la tradition

des «comedies des comedians») occupe une place prépondérante.

- (2) Le texte est reproduit dans *Etudes sur l'abbé d'Aubignac et les théories dramatiques au XVII^e siècle*. C. ARNAULD v. p. 339
- (3) On souligne souvent la relation entre l'illusionnisme théâtral et l'implantation du système à l'italienne de la scène. Nous traiterons cette question ailleurs.
- (4) Voir à cet égard notre travail: «Tradition des comédies des comédiens et Stratégie du théâtre au XVII^e siècle» *Papers on French 17c Literature*, 1990, 33 Tubingen.
- (5) A la suite de Desfontaine, Rotrou prend le sujet de cette pièce dans la légende du martyr Genest. Jouant le rôle du martyr Adrien, le comédien Genest se convertit, quitte le personnage, et professe la foi chrétienne devant les spectateurs impériaux.
- (6) R. J. Nelson a vu avec justesse que les termes théâtraux tels que "acte", "profession" cachent à leur tour un sens chrétien. Voir. *-Play within a Play: The Dramatist's conception of his art: Shakespeare to Anouih*. -New Haven: Yale Univ. Press; Paris: PUF. 1958 p. 39-41.
- (7) «Il repassoit son Roole et s'y veut surpasser» (v. 452) «En cet acte, Genest, a mon gré se surpasse.» (v. 667) «Escoutons; car Genest, dedans cette action,/Passe aux derniers efforts de sa Profession.» (v. 1034)
- (8) Ainsi l'Empereur Dioclétien avoue-t-il devant Genest: «Tu me fais en toy seul Maistre de mille Rois.» (v. 244)