



Dictionnaire des théâtres du monde

Réalisme et théâtre

Le terme de « réalisme » appliqué à la littérature et aux arts apparaît au milieu du XIX^e siècle, et d'abord en littérature. C'est un terme polémique qui définit une école. Littré le définit ainsi : « Néologisme. En termes d'art et de littérature, attachement à la reproduction de la nature, sans idéal. » Depuis, le terme appartient essentiellement au vocabulaire de la critique, qui l'applique (même rétrospectivement) à des auteurs ou à des œuvres dans lesquels elle estime reconnaître une démarche qui tente d'atteindre, au-delà des constructions idéologiques, une image de la « réalité ».

Un concept fuyant

Or cela ne va pas sans confusions, car la notion de « réalité » est une des apories philosophiques les plus fameuses. On peut avancer ceci : le « jugement de réalité » – qui pose l'existence d'un réel jamais démontrable – est une construction de l'esprit, une représentation mentale toujours modifiable au gré de l'expérience ; et le « réalisme » est un jugement au second degré sur ce que nous faisons de cette construction. Il relève donc de la pragmatique et non de la théorie philosophique. C'est bien en effet par rapport à l'action produite que le terme est employé, aussi bien dans la vie quotidienne – « être réaliste » c'est tenir compte dans ses actes de la réalité du monde en face de ses propres désirs – que dans le domaine des arts – réaliste y est l'œuvre qui agit sur les représentations de son public pour l'amener à une meilleure prise en compte de cette réalité, telle que la perçoit l'auteur.

Cette approche traduit bien la difficulté à définir la bonne manière (s'il y en a une) de rendre compte de la réalité. Polémique, le mot semble désigner simplement, face à un état antérieur jugé insatisfaisant, un effort vers un plus : plus de vérité, par rapport à une représentation du monde jugée désuète ; plus d'efficacité, volonté d'action sur le public, essentiellement à travers une rupture avec les conventions antérieures de l'art. Critique, le terme propose de mesurer le rapport entre deux plans dont aucun n'est constant : ni la forme de l'œuvre (la critique applique la notion aussi bien au théâtre classique, dans lequel elle reconnaît a posteriori un « réalisme psychologique », qu'au roman romantique auquel elle reconnaît un « réalisme social ») ni la réalité à laquelle elle renvoie (culturellement et historiquement mouvante, puisqu'elle est elle-même une image construite), sans oublier le possible écart entre le moment de l'œuvre et celui du jugement critique.

Il existe pourtant un autre emploi du mot réalisme, c'est le « réalisme du sens commun » (ainsi nommé par les philosophes pour en dénoncer les illusions). S'appuyant sur le fait que la réalité est organisée en un monde d'apparences sensibles, il juge « réaliste » toute œuvre où il retrouve une semblable organisation des apparences. Ce sens commun-là confond en fait réalisme et illusion de réalité, mécanisme par lequel certaines formes de théâtre et d'autres arts de [représentation](#) – le trompe-l'œil, le cinéma, la télévision – tentent de se faire oublier comme artifice et de faire croire qu'ils ouvrent une fenêtre sur la fiction comme si c'était un monde réel. Or les deux plans peuvent bien coïncider, comme dans les intentions du théâtre naturaliste par exemple, ou diverger totalement comme dans le [théâtre épique](#) de [Brecht](#) : seule la prise en compte du rapport entre la forme de l'œuvre et la réalité qu'elle construit pose le problème du réalisme.

Résistance du théâtre

Une difficulté supplémentaire s'ajoute en ce qui concerne le théâtre : c'est que le dispositif qui le constitue résiste particulièrement au phénomène de l'illusion de réalité. La présence vivante des acteurs et des spectateurs, en deçà de toute fiction, comme seule réalité immédiate du théâtre, maintient très perceptible le caractère construit de la fiction ; la matérialité toujours présente du décor rend approximative, quoi qu'on fasse, toute volonté de représentation exacte du monde extérieur : dans le présent du jeu le théâtre s'offre toujours comme artifice, l'événement qu'est l'acte

de représenter l'emporte sur l'exactitude des représentations, le théâtre fait, plus que tout autre art, une place de choix à l'imagination projective et à l'investissement imaginaire, et non pas à des images. Seules comptent les conventions (explicites ou implicites, et variables selon les époques, les genres, les groupes sociaux) communes aux auteurs et aux spectateurs qui leur permettent de jouer ensemble et de construire ensemble l'efficacité symbolique de leur jeu. Bien plus, ces conventions sont constamment mises à l'épreuve pendant la représentation et elles-mêmes soumises à transformation.

En outre la représentation théâtrale n'est pas un objet totalement unifié : entre les divers éléments qui y concourent (principalement le texte, la mise en scène, le jeu de l'acteur), et qui ne sont pas toujours contemporains l'un de l'autre, il n'y a pas nécessairement convergence : mise en scène réaliste d'un classique ; jeu d'acteur naturaliste dans un Shakespeare ; traitement stylisé d'un [Beaumarchais](#) ; effet rétro de *La Parisienne*. Tous ces éléments, qui s'entendent conjointement pendant le spectacle, entrelacent pour le plus grand plaisir du spectateur des effets où le « réalisme » trouve difficilement son compte. Aussi bien le terme tend-il à s'appliquer à chaque élément pris séparément, et derrière lui au praticien du théâtre, non à l'objet produit (mise en scène réaliste, jeu réaliste, auteur réaliste), plutôt qu'à la globalité d'une représentation. Le document fameux qui reproduit un tableau des *Bas-Fonds* de [Gorki](#), dans une mise en scène de [Stanislavski](#) jugée réaliste, peut servir d'exemple : même si l'on considère la conduite de la fable comme telle (dans la mesure où l'on a la compétence historique pour le faire), les maquillages et les poses théâtralises une série d'effets de scène dont l'effet affectif vient plus d'une symbolisation des relations figurées que du « réalisme » auquel nos conventions nous ont habitués un siècle après.

Repérages

À défaut donc de modèle du réalisme au théâtre, du moins peut-on poser que par rapport à notre culture traditionnelle il en existe une forme canonique, héritée de l'esthétique bourgeoise de [Diderot](#) : appuyée sur l'« illusion de réalité », elle pose en principe l'apparence d'autonomie des fictions représentées, derrière laquelle doit tendre à disparaître tout ce qui la détruirait, arrangement des structures du récit, présence et jeu de l'acteur, matérialité des éléments scéniques. Ce sont les personnages, non des comédiens, qui parlent et se déplacent, et ils parlent et se déplacent « comme dans la vie » : naturel des dialogues, logique des entrées et des sorties, continuité de la fable, les conventions du théâtre tendent à être masquées.

Les auteurs réalistes marquent une tradition continue en France depuis l'apparition d'un art « bourgeois » autour de 1700. Pourtant, même s'ils ont connu un succès certain (de [Lesage](#) à [Diderot](#) et [Mercier](#), d'[Augier](#) à [Becque](#) ou [Mirbeau](#)), ils ont du mal à s'imposer au théâtre, malgré le volontarisme de certaines reprises. C'est que les formes sociales qu'ils reproduisent ont changé ; que se sont modifiées les conventions qu'ils voulaient invisibles et qui pèsent désormais du poids de leur désuétude, car le théâtre se joue toujours au présent.

Ainsi le problème du réalisme au théâtre n'est-il pas celui de la « copie conforme » d'une apparence sensible, mais celui du choix des formes et des réorganisations formelles qui permettent de mieux saisir la réalité sociale. On peut tenter d'en faire une typologie, en combinant deux séries d'oppositions :

– quant au rapport de la mise en œuvre théâtrale à la réalité qu'elle construit : (a) le respect apparent des formes sensibles de la perception ordinaire du monde, et une organisation discrète du point de vue de l'auteur sur la réalité, s'opposent à (b) un non-respect volontaire et à la manifestation de l'objet scénique comme artifice de jeu ;

– du [point de vue](#) du spectateur, la place qui lui est assignée est clairement (a) en face de l'objet scénique, à distance dans une relation de type pédagogique (l'auteur, l'acteur veulent lui montrer la raison des effets), ou (b) au milieu des choses, dérangé dans ses habitudes, laissé sans repères à la recherche d'une signification nouvelle.

La combinaison 1a/2a est assez bien représentée, dans l'esthétique « fin de siècle », par la comédie bourgeoise de [Porto-Riche](#) (*Amoureuse*) ou par les pièces de [Renard](#). La théorie naturaliste d'un [Zola](#) accuse davantage une contradiction, dans son souci de coller au réel, symptomatiquement confondu avec la notion de vérité. « Le vrai, dit-il, doit marcher dans sa nudité. » Il sait bien que le problème au théâtre est celui des [conventions](#) : « Il faut accepter des illusions plus ou moins parfaites à la place des réalités », mais il faut lutter contre elles pour arriver « le plus près possible de la vérité ». On ne peut mieux définir le réalisme comme une exigence (jamais comme une forme achevée, car « les conventions changent »). Or en même temps l'obligation de choisir et d'organiser le matériau du « réel » fait ressortir l'aspect démonstratif des choix et leur donne une valeur lourdement symbolique comme élément d'un discours sur le réel (l'exemple est encore plus frappant dans l'évolution de l'œuvre d'[Ibsen](#)), d'autant qu'il n'hésite pas à prendre parti dans une vision personnelle du monde (véritable dénonciation des injustices).

Brecht et ses successeurs

La combinaison 1b/2a trouve son illustration par exemple chez Brecht. Brecht critique à la fois la fausse conception du réalisme comme imitation d'une réalité qui lui serait antérieure (le théâtre naturaliste pour lui ne fait que « traduire des symptômes de surface et non le complexe causal des relations sociales profondes »), ou comme reproduction d'une forme de réalisme canonique (le modèle du roman balzacien cher à [Lukács](#)). Sans doute l'auteur dispose-t-il de clés pour construire son œuvre (elles lui sont fournies par l'analyse marxiste), mais en bon pédagogue, sans dogmatisme, il pose en principe que le réalisme doit trouver les « formes appropriées » à son sujet, à son époque, et au plaisir du théâtre : d'où l'invention de fables où l'illusion naissante est sans cesse détruite par des éléments de jeu, des ruptures, des bizarreries volontaires (l'effet d'étrangeté), et sans cesse reconstruite : le rapport au réel ne se définit pas comme un rapport mimétique d'image mais comme une structure de récit qui permet de comprendre dans ses contradictions mêmes le mouvement du monde contemporain. De plus il est un moyen d'action sur ce réel du théâtre qu'est le spectateur, à qui il faut donner, en partant de ce qu'il est, les moyens de modifier ses propres représentations du monde. Cette œuvre, où le jeu rappelle constamment au spectateur qu'il est au théâtre, peut paraître non réaliste aux habitués de la dramatique linéaire, « aristotélicienne ». Il faut constamment se rappeler qu'elle est posée par Brecht comme définissant une esthétique du réalisme.

Certains héritiers de Brecht, en s'éloignant plus nettement du théâtre d'illusion, en quittant même parfois les contraintes du théâtre à l'italienne, mais surtout en renonçant aux leçons trop fermées de son système, peuvent représenter, à travers des œuvres extrêmement diverses, des exemples de la combinaison 1b/2b : les jeux sur l'espace et le temps d'un [Gatti](#), qui font de la scène un lieu sans référent assignable, lieu des confrontations, des affrontements de discours sans solution, « territoire de la question » ; la déambulation au milieu du public des figures étranges du [Bread and Puppet](#) cherchant à provoquer un choc émotionnel ; les grandes fresques historiques éclatées du [Théâtre du Soleil](#) ; la circularité, dans un temps suspendu, des ombres mortes de [Kalisky](#), en quête d'une impossible compréhension du scandale du monde. Très proches de toucher la réalité de l'imaginaire, ces auteurs semblent pourtant, dans l'invention de leurs « formes appropriées », dériver toujours plus loin de ce qu'on appelle couramment le réalisme. Affirmant dans leur écriture la conventionnalité fondamentale du théâtre, et sa nécessaire prise sur la réalité intime des spectateurs, ils mettent à nu l'ambiguïté de cette notion paradoxale.

Le néoréalisme

Par un curieux retour de balancier, le néoréalisme contemporain pourrait offrir les exemples de la dernière configuration (1a/2b). Choix de sujets quotidiens, animation des personnages par un dialogue proche de la langue orale courante, ce retour aux formes canoniques du réalisme (indépendance apparente du monde de la fiction présenté comme autonome) est particulièrement net dans le théâtre américain, qu'il peigne le délire alcoolique d'un couple en perdition (*Qui a peur de Virginia Woolf ?* d'[Albee](#)) ou qu'il reconstitue les échanges quotidiens de gens ordinaires (*l'Ouest, le vrai*, de [Shepard](#)). Il en est un peu différemment en France : le relatif anonymat des personnages, la dramatisation minimale des fables, leur localisation dans des lieux facilement assignables donnent aux textes l'apparence de la simplicité et de la transparence. Cette mise en œuvre par une grande économie de moyens fait souvent nommer ce théâtre (en regroupant arbitrairement des auteurs aussi différents l'un de l'autre que [Deutsch](#), [Vinaver](#), Besnehard, Lemahieu, [Minyana](#)) théâtre du quotidien, théâtre du silence, théâtre de chambre. Toutefois l'écriture introduit dans cette apparente simplicité des failles de nature variable (rupture de continuité, bizarreries de vocabulaire, étrangeté des comportements, goût du monologisme) qui, sans construire de signification claire au plan des contenus de fable, sont toujours décelables comme créatives d'un non-dit relevant de l'auteur, et rethéâtralise sa présence dans l'espace de la représentation ou de la lecture. Ainsi Vinaver veut-il « déranger l'ordre des choses sans le dénoncer ». Ils tendent par là à mettre le spectateur dans une relation d'inconfort, et à le déstabiliser : il n'est plus en face d'un objet cohérent donné à lire, il est projeté au milieu des écueils d'un monde défait. Ainsi en est-il de ce réalisme dont la « forme appropriée » à notre époque sceptique serait le plus récent avatar de [l'absurde beckettien](#).

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Écrits sur le théâtre, 1, Le drame, Diderot ; éd. établie et présentée par Alain Ménil, Paris : Pocket, 2003
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39050108p>
- Le naturalisme au théâtre, Émile Zola ; présentation et notes de Chantal Meyer-Plantureux préf. de Bernard Dort, Bruxelles : Éd. Complexe, 2003
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb389606765>
- B. Brecht, G. Lukács, questions sur le réalisme, Jean-Marc Lachaud, Paris : Éditions Anthropos, 1981

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34660516z>

- Écrits sur le théâtre, Michel Vinaver ; réunis et présentés par Michelle Henry, Lausanne : Éd. de l'Aire, 1982
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39777174s>

Rédacteur(s)

P. VOLTZ

Édition Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité Lexique théorique et théoriciens

Zone(s) géographique(s) : France Royaume-Uni Allemagne États-Unis

Période(s) : 19ème siècle 20ème siècle 21ème siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : représentation Brecht (B.) illusion Stanislavski (C.) Shakespeare (W.) Beaumarchais (P. de) Gorki (M.) effet Parisienne (la) Bas-fonds (les) Diderot (D.) Lesage (A. R.) Mercier (L.S.) Augier (É.) Becque (H.) Mirbeau (O.) Porto-Riche (G. de) Renard (J.) Zola (E.) conventions Amoureuse Lukács (G.) Gatti (A.) Kalisky (R.) Shepard (S.) Deutsch (M.) Vinaver (M.) Besnehard (D.) Lemahieu (D.) Minyana (P.) Albee (E.) Qui a peur de Virginia Woolf ? Ouest, le vrai (l')

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-realisme-et-theatre>