
Ana Clara Santos (dir.)

Palco da ilusão
Ilusão teatral no teatro europeu

Collection « Entr'acte »

Éditions Le Manuscrit
Paris

« ENTR'ACTE : ÉTUDES DE THÉÂTRE
ET PERFORMANCE »

Collection dirigée par Ana Clara SANTOS

Cette collection a pour vocation la divulgation des activités scientifiques (travaux de recherche, essais, colloques, journées d'études, etc) menées par le Centre d'Études de Théâtre de l'université de Lisbonne. Placée sous le signe des études théâtrales et de la spécificité du langage artistique, la collection « *Entr'acte : études de théâtre et performance* » propose de nouveaux éclairages sur diverses perspectives concernant l'art théâtral et les autres arts. En reprenant, en guise d'hommage, le titre donné par Almeida Garrett à l'une des premières revues théâtrales du XIX^e siècle (*Entre-acto*), cette collection s'ouvrira aux études théâtrales et au dialogue qui peut être instauré entre ce domaine d'études et d'autres domaines tels que les études littéraires, les études comparées, les études de traduction, les études cinématographiques, entre autres.

Membres du comité scientifique :

- Maria João Almeida
(Centro de Estudos de Teatro, Univ. de Lisboa, Portugal)
Maria João Brilhante
(Centro de Estudos de Teatro, Univ. de Lisboa, Portugal)
Maria de Jesus Cabral
(Centro de Literatura Portuguesa, Univ. de Coimbra,
Portugal)

- José Camões
(Centro de Estudos de Teatro, Univ. de Lisboa, Portugal)
Marie-Noëlle Ciccía
(Univ. Paul-Valéry- Montpellier 3, France)
Rui Pina Coelho
(Centro de Estudos de Teatro, Univ. de Lisboa,
ESTC, Portugal)
Barbara Cooper
(Univ. du New Hampshire, USA)
Sebastiana Fadda
(Centro de Estudos de Teatro, Univ. de Lisboa, Portugal)
Yves Jubinville
(École Supérieure de Théâtre –UQÀM, Québec)
Francisco Lafarga
(Univ. de Barcelona, Espagne)
Vera San Payo Lemos
(Centro de Estudos de Teatro, Univ. de Lisboa, Portugal)
Alexandra Moreira da Silva
(Univ. do Porto, Portugal)
Sophie Proust
(Univ. Lille 3, France)
Ana Clara Santos
(Centro de Estudos de Teatro, Univ. de Lisboa,
UALg, Portugal)
Graça dos Santos
(Univ. Nanterre Paris 10, France)
Maria Helena Serôdio
(Centro de Estudos de Teatro, Univ. de Lisboa, Portugal)
Jean-Marie Thomasseau
(Univ. de Paris 8, France)
Ana Isabel Vasconcelos
(Centro de Estudos de Teatro, Univ. de Lisboa, UAberta,
Portugal)
Christine Zurbach
(Univ. de Évora, Portugal)

ÍNDICE

Introdução	
<i>Ana Clara Santos</i>	13
A arte de Prospero	
<i>Manuela Carvalho</i>	19
Ser e não-ser comédien :	
<i>La comédie des comédiens</i> de Georges de Scudéry	
e <i>Le Véritable Saint-Genest</i> de Jean Rotrou	
<i>Leila de Aguiar Costa</i>	43
Teatralidade galante e teatro no teatro :	
<i>Le Bourgeois gentilhomme</i>	
<i>Graça Abreu</i>	87
O jogo teatral ou a teatralidade do teatro francês	
do século XVII	
<i>Ana Clara Santos</i>	119
L'hypotypose ou le langage de l'illusion	
dans la tragédie racinienne	
<i>Ana Clara Santos</i>	141
A ilusão no teatro romântico português	
<i>Ana Isabel Vasconcelos</i>	157

Da (des)ilusão teatral no palco simbolista. De Mallarmé e Maeterlinck a Castro e António Patrício <i>Maria de Jesus Cabral</i>	187
Por trás da ilusão : o teatro de Luigi Pirandello. Breves considerações seguidas por uma cronologia <i>Sebastiana Fadda</i>	235
Nihilisme, illusion et dialectique du réel chez Jean Genet et Harold Pinter <i>Ignacio Ramos Gay</i>	309

INTRODUÇÃO

*All the world's a stage
And all the men and women merely players
Shakespeare, As you like it*

*Sueña el rey que es rey, y vive
Con este engaño mandando
[...] ¿ Qué es la vida ? : una ilusión,
Una sombra, una ficción ;
Y el mayor bien es pequeño,
Que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.
Calderón de la Barca, La vida es sueño*

*Ergue-se o pano de teatro...
[...] Vejo enfim tudo...
[...] vejo as coisas reais,
vejo as coisas que existem...
[...] As cidades sonhadas é que eram... reais...
As cousas são apenas a visão trémula delas
reflectidas nas águas dos meu olhar
Fernando Pessoa, A morte do príncipe*

O palco europeu, nas suas múltiplas realizações, foi encenando, ao longo dos tempos, diferentes mecanismos de desdobramento do *trompe l'oeil* e de manipulação cénica da ilusão referencial num acto de exacerbação do artifício, da natureza ou do « efeito de real » (Barthes). Esta evolução, inserida na discussão acesa da própria teatralidade, assenta as suas bases na

catarse aristotélica para vir a ser desmantelada pelas sucessivas interrogações e experimentações do teatro europeu. As suas experimentações dramatúrgicas e cenográficas, embebidas, muitas vezes, numa linguagem metateatral, conduzem o dramaturgo, o encenador e o espectador para um quadro reflexivo sobre a imitação teatral e o seu grau de aproximação do real e do verdadeiro. As contendas nas quais autores e encenadores tomam parte ilustram as sucessivas percepções da arte teatral, do ponto de vista da composição dramática e da sua performance, na sua relação com o público e com o prazer estético.

O deslumbramento pela « fábrica da ilusão » (Roubine) condiciona o artista de tal forma que este, na maior parte dos casos dependente das estéticas teatrais que moldam a discussão em torno da mimese, mergulha numa procura de técnicas arquitectónicas, cenográficas, discursivas e estilísticas susceptíveis de assinalarem o seu posicionamento relativamente às chamadas convenções teatrais. Os diferentes processos de representação artística nos quais as noções do « verosímil » e do « necessário » se tornam princípios orientadores da concepção da fábula e da ilusão em diferentes contextos histórico-literários e artísticos enformam a arte, nomeadamente a arte teatral, tida como « uma aparência verdadeiramente viva » (Hegel).

A mimese, tida como mediação (Ricoeur) e como « teatro da vida ou espelho do mundo » (Foucault), na qual o círculo hermenêutico encerra o autor e o público num espaço de prefiguração e de refiguração (Ricoeur), confere à referencialidade e à ilusão um lugar central no quadro da *aisthesis*. A discussão em torno da ilusão e do real só se concretiza em pleno na relação que o teatro estabelece com o público e na recepção que este faz da

produção artística. A imitação teatral na acepção aristotélica propiciou a transformação do palco num verdadeiro *theatrum mundi* e instituiu diferentes posicionamentos perante o conceito de verosimilhança tendo condicionado a poética do texto dramático durante largos séculos e moldado, de diferentes formas, a intensidade da ilusão no teatro. A propensão ilusionista da prática teatral e a busca permanente do efeito de ilusão encontram-se intimamente enraizadas na forma como a arte representa o mundo. Ilusão da verdade, imitação da imitação, *imago veritate imitatio vitae, speculum consuetudinis*, a criação teatral não podia, por isso, alienar-se da sua função essencial de *delectare* e *iludere*. A dualidade da prática teatral que encerra em si o acto de composição dramática (componente textual) e a sua concretização através do acto de representação em palco (componente cénica) acentua, sem dúvida, a complexidade do efeito de ilusão. O pacto de leitura e o suposto contrato prévio entre o(s) artista(s) e o público, materializado nas convenções teatrais, denota a enorme inclinação da arte teatral para a ilusão e o prazer estético que esta propicia ao leitor/espectador. Teatro e ilusão ilustram a forma como a criação artística se conformou ou se distanciou perante as convenções na edificação de uma imagem da realidade através do espelho e da ilusão da verdade. A crença ilusória torna-se a base de um sistema que, só por si, coloca o teatro como uma arte da ilusão por excelência e valoriza a capacidade de identificação do leitor/espectador. O teatro, verdadeira arte da contemplação, possui, nas diferentes etapas da sua história, uma ampla capacidade de jogar com o fascínio pelo ilusionismo teatral. O teatro, concebido como uma arte transparente desde a Antiguidade greco-latina, culmina, sobretudo no período do classicismo, na

ideia de ilusionismo total, no princípio de identificação e na função catártica e moral da representação. Com efeito, estéticas, doutrinas e artistas foram edificando, do século XVI ao século XX, uma panóplia de situações e de atitudes possíveis face à concepção do espaço teatral na sua dimensão mimética e representativa, quer a ilusão fosse tida como tão perfeita e tão completa que obrigasse o espectador a esquecer a sua própria condição de espectador e a identificar-se com a acção e os personagens em palco, quer a mesma se tornasse num veículo de consciencialização de distanciamento entre a realidade e a arte. A construção, através do jogo teatral, de uma realidade possível que pode denunciar ou não os processos de produção e de composição dramática, permite situar a prática teatral no horizonte da dialética entre ilusão e real, entre « efeitos de teatralidade e efeitos de ilusão » (Forestier). Da semi-ilusão preconizada por Marmontel ao anti-mimetismo valorizado por Maeterlinck ou Artaud, até ao estranhamento, o teatro épico e dialético de Brecht, inúmeras foram as vias do desmantelamento das convenções ilusionistas no teatro moderno. Que alguns situem o fenómeno da ilusão no espaço do imaginário humano como Octave Mannoni e que daí se lhe aplique a noção de *denegação* proposta por Anne Ubersfeld vem certamente concorrer para a consciencialização que se operou no século XX da complexidade da abordagem, seja ela do ponto de vista da criação dramática e da representação cénica ou da tomada de posição da crítica textual e teatral.

Determinar a axiologia referencial/ilusionista ou não-referencial/anti-ilusória permite-nos delinear a forma como cada autor/tradutor/encenador, nas suas sucessivas produções artísticas, foi ilustrando e

teorizando a problemática da ilusão e da mimese criando diversificadas técnicas que permitiram dar resposta a esta questão complexa da correspondência entre o real e a criação de uma certa visão do mundo, de entre as quais a *mise en abyme* e o *teatro no teatro* constituem apenas algumas ilustrações.

Este volume inaugural da colecção *Entr'acte: études de théâtre et performance* do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa reúne um conjunto de textos que fundamentam e problematizam o conceito de ilusão no espaço teatral europeu e o modo como críticos, dramaturgos e encenadores se têm posicionado relativamente à determinação de uma especificidade teatral propícia à ilusão. Não podemos, por isso, deixar de agradecer aos investigadores que aceitaram o desafio e concorreram para delimitar aqui um certo percurso do questionamento do sentido dado à ilusão em diferentes momentos da história do teatro, numa dialética da teatralidade permitindo, desde logo, incidir sobre as modalidades de representação e os sinais de ruptura e de continuidade artísticas no seio da prática teatral europeia.

Ana Clara Santos

L'HYPOTYPOSE OU LE LANGAGE DE L'ILLUSION
DANS LA TRAGÉDIE RACINIENNE¹

ANA CLARA SANTOS
*Centro de Estudos de Teatro,
Universidade de Lisboa
Universidade do Algarve*

Selon l'abbé d'Aubignac les moyens pour créer « l'illusion théâtrale » se situent du côté du Discours. Celui-ci étant susceptible d'exercer, par la « force des vers », tout son pouvoir sur celui qui regarde le spectacle, sert de pont entre la « vérité de l'action théâtrale » et sa « représentation » dans l'imagination du spectateur. Or au sein de ce discours il relève, bien sûr, l'importance des figures de rhétorique car « ce sont elles qui donnent de la grâce aux Narrations, de la probabilité au moindre raisonnement, de la force aux Passions, et du relief à toutes les choses qu'on veut faire valoir » (D'Aubignac, 1927 : 346). Certaines figures sont alors, dans cette perspective, « comme des actions », dominées par leur « caractère théâtral ». Tel est le cas, si

¹ Estudo anteriormente publicado na revista *Confluências* (Coimbra, 2004), resultado de uma intervenção no colóquio *Illusion et référence dans le théâtre français*, organizado pelo Instituto de Estudos Franceses da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

nous y regardons de plus près, du rôle joué par l'hypotypose dans la tragédie racinienne.

Le véritable lieu de la représentation ainsi que la vérité de l'action se situe, on le sait, du côté du Discours. La parole fait action ou, si l'on veut, l'action se dessine à l'intérieur même d'une parole déployée sur scène afin de créer cette spécificité du spectacle tragique, c'est-à-dire une *illusion d'optique* (Hénin, 2002 : 27). D'Aubignac nous le dit lui-même :

Enfin, si on veut bien examiner cette sorte de Poème on trouvera que les Actions ne sont que dans l'imagination du Spectateur, à qui le Poète par adresse les fait concevoir comme visibles, et cependant qu'il n'y a rien de sensible que le discours ; cela se justifie assez clairement par la lecture d'une seule Tragédie ; car on n'y voit faire aucune action, le discours seul nous donnant toute la connoissance et le divertissement de la Pièce, aussi n'iroit-on pas au Théâtre en si grande foule, si l'on ne devoit y rencontrer que des Acteurs muets. (D'Aubignac, 1927 : 283)

Dans ce théâtre du Discours, « il faut tromper le spectateur de telle sorte qu'il ne s'imagine pas l'être, qu'il ne comprenne pas que la pièce n'est qu'illusion, qu'il perçoive ce qu'il croit voir comme une réalité présente » (Hénin, 2002 : 28). Or cette « réalité présente » prend assise justement sur une absence qui, par le biais du langage, et plus précisément par l'hypotypose, devient image :

Un discours est orné quand il ne se contente pas d'être clair et probable. Le premier degré pour parvenir à une plus grande perfection est de concevoir vivement les choses ; le second, de les exprimer comme on les conçoit ; le troisième de répandre sur elles un certain éclat, en quoi consiste rigoureusement la beauté. C'est sans doute un merveilleux secret, quand nous parlons d'une chose, de savoir l'exprimer si vivement qu'il semble qu'elle se passe sous les yeux. (Molinié, 1992 : 144)

Cette image que le spectateur conçoit comme visible est pure illusion car elle provient uniquement des mots : c'est la parole qui donne à voir. En effet, l'hypotypose « peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau ou même une scène vivante » (Fontanier, 1997 : 390). On se situe ici du côté des effets à susciter auprès de l'imagination par le biais d'un moyen formel qui est l'hypotypose. Cet effet c'est ce que Quintilien appelle l'*enargeia*² : « Il en résulte l'*enargeia*, appelée par Cicéron *illustration* et *mise en évidence*, et qui paraît moins raconter les faits qu'elle ne les présente à la vue ; nous en sommes émus exactement comme nous le serions par les objets eux-mêmes » (Morier, 1981)³.

L'avènement du discours hypotypotique sur la scène racinienne coïncide avec la peinture de la « force des passions » née du Verbe, très proche des moyens utilisés par le Poète et des effets suscités auprès du spectateur. Racine a su tirer tous les ressorts qui émanent d'une telle figure. Elle constitue, tout d'abord, la reprise d'une solution adoptée depuis l'Antiquité. Dans ce sens, elle lui permet de répondre à l'usage du récit défendu par Chapelain depuis 1630 afin de contourner, par le biais de la stylistique, la fameuse règle des trois unités et, bien sûr, celle des bienséances. Mais elle lui sert surtout comme un moyen de se complaire dans le goût de la Rhétorique.

² Cicéron parlera, à ce propos, d'*evidentia* et Aristote d'*energeia*. Pour une étude plus détaillée, voir l'analyse de G. Declercq (1995).

³ L'hypotypose présente donc, selon Quintilien, « les choses de telle manière qu'elles paraissent plutôt vues qu'entendues » : *Dicitur proposita quadam forma rerum ita expressa verbis, ut cerni potius videatur quam audiri* (Quintilien, 1979 : IX, 2, 40).

La Parole délimite et organise les contours d'une autre représentation scénique à l'intérieur de la pièce représentée, à laquelle on assiste. L'hypotypose institue alors un « théâtre dans le théâtre »⁴, c'est-à-dire une scène autonome qui pose son décor, sa temporalité à l'intérieur de la pièce-cadre. Ce récit dans le récit ouvre les portes à une nouvelle dimension spatio-temporelle. Eclipse de l'espace scénique réel, il est le seul qui, par un langage de l'illusion, soit capable d'être à l'origine d'un nouveau décor et d'une nouvelle temporalité :

De même que la limitation temporelle des tragédies impose les retours en arrière que sont les récits des héros, des confidents et de tous les personnages chargés de l'exposition, la limitation dans l'espace implique la présence, dans le discours, de tout ce qui n'est pas visible directement et que le spectateur aura pourtant l'impression d'avoir vu. C'est le principe de l'hypotypose (Morel, 1992 : 73-74).

Langage de l'illusion, il est aussi « cette fenêtre qui ouvre sur un *ailleurs* historique et naturel » (Ubersfeld, 1996 : 138), qui provoque chez l'émetteur et le récepteur la nécessité d'abstraction du réel. Qu'il soit mis en scène par une *hypotypose rhétorique* ou une *hypotypose descriptive*⁵, il

⁴ On renvoie ici les lecteurs à l'ouvrage de Georges Forestier (1996 : 11-12) : « il y a théâtre dans le théâtre à partir du moment où un des acteurs au moins de la pièce-cadre se transforme en spectateur. [...] En bref, ce qui distingue le théâtre dans le théâtre de l'intermède aussi bien que du jeu de rôle, c'est qu'il y a continuité sur le plan de l'action dramatique, assurée par le regard des spectateurs intérieurs, mais en même temps changement de niveau. Cela correspond à ce que G. Genette appelle dans le domaine du récit une structure métadiégétique. Intermèdes et jeux de rôles ne ressortissent donc pas au métathéâtre, dont seul relève le procédé du théâtre dans le théâtre ».

⁵ On reprend ici la bipartition présentée par Bernard Dupriez (1984 : 240) et étudiée plus en détail par Valérie Combel (1995).

propose toujours une actualisation *in actu* de la dramatisation d'images qui rehaussent son caractère visionnaire et spéculaire. « Que dit la parole ? Que fait la parole ? » (Ubersfeld, 1996 : 152). La parole racinienne nous incite à entendre, puis à visualiser l'image et le tableau suggérés, dans une attitude proche du rêve et de la contemplation. Voyons, à ce propos, quelques exemples.

Dans la tragédie racinienne, la présentation des faits que l'hypotypose nous « présente à la vue » sont, pour la plupart, rattachés à l'évocation d'un passé douloureux qui s'actualise, le plus souvent, par l'intermédiaire de l'enallage grammatical avec l'avènement d'un présent historique qui contribue à créer la vraisemblance. La « force des vers », comme disait d'Aubignac, se trouve émergée de ces images qui envahissent la scène d'une atmosphère presque étincelante, sanglante et fumante des « palais brûlants ». C'est ainsi que le discours d'Andromaque a le pouvoir de ressusciter tout un passé légendaire et de montrer aux yeux du spectateur un Pyrrhus vainqueur émergeant du sang versé :

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle ;
Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
Entrant à la lueur de nos palais brûlants,
Sur tous mes frères morts se faisant un passage,
Et de sang tout couvert échauffant le carnage ;
Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants ;
Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue :
Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue
(Racine, 1980 : 166-167).

Comme l'affirme Florence Dumora-Mabille, « Andromaque ne décrit pas, ne raconte pas la nuit de Troie, elle la *prescrit* et attend de Céphise, et avec Céphise du spectateur de la tragédie, une effectuation

intérieure (*peins-toi, figure-toi, songe*), une incorporation de l'image » (Dumora-Mabille, 1996 : 93). L'émotion qui s'en dégage et qui devient d'ailleurs presque hallucinatoire, Racine la constitue toujours par petites touches, par des détails, à la manière d'un peintre qui choisit bien ses tonalités et ses éléments afin de constituer le tableau final. Il avait bien lu Quintilien :

Sans doute, quand on dit qu'une ville a été prise d'assaut, on embrasse tout ce qui comporte un tel sort, mais cette sorte d'annonce concise pénètre les cœurs moins profondément. [...] Tout cela, comme je l'ai dit, peut être enfermé dans l'expression « sac d'une ville » ; Cependant, on dit moins en indiquant l'ensemble qu'en donnant les détails. [...] De plus, il faut fixer l'esprit, non pas sur un seul objet, mais sur plusieurs à la fois et à la suite ; ainsi, lorsque nous dirigeons notre regard droit devant nous, nous apercevons en même temps tout ce qui se trouve dans cette direction et ce qui l'environne ; nous voyons non seulement ce qui est au bout, mais toute la ligne jusqu'au bout (*apud* Declercq, 1995 : 77-78 ; 86)⁶.

De même, dans *Athalie*, le songe de la Reine est édifié sur des petites touches clairsemées (« sang », « membres », « chiens dévorants », « enfant », « robe éclatante », « homicide acier »), assemblées de façon à reconstruire un tableau aux tonalités susceptibles

⁶ Sine dubio enim qui dicit esse civitatem complectitur omnia quaecumque talis fortune recipit, sed inadfectus minus penetrat brevis hic velut nuntius (3, 67) [...] Licet enim haec omnia, ut dixi, complectatur « eversio », minus est tamen totum dicere quam omnia (3, 69) [...] Tum intendendus animus non in aliquam, sed in plures simul continuas, ut, si per aliquam rectam viam mittamus oculos, simul omnia quae sunt in ea circaque intuemur, non ultimum tantum videmus, sed usque ad ultimum (Quintilien, 1979, X, 7, 16).

d'éveiller la sensibilité de l'auditoire et de faire appel à la terreur et à la pitié :

C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.
Ma mère Jézabel devant moi s'est montrée,
Comme au jour de sa mort pompeusement parée [...]
Son ombre vers mon lit a paru se baisser ;
Et moi je lui tendais les mains pour l'embrasser,
Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange
D'os et de chairs meurtris et traînés dans la fange,
Des lambeaux pleins de sang et des membres affreux
Que des chiens dévorants se disputaient entre eux.
[...] Dans ce désordre à mes yeux se présente
Un jeune enfant couvert d'une robe éclatante,
Tels qu'on voit des Hébreux les prêtres revêtus.
Sa vue a ranimé mes esprits abattus ;
Mais lorsque revenant de mon trouble funeste,
J'admira sa douceur, son air noble et modeste,
J'ai senti tout à coup un homicide acier
Que le traître en mon sein a plongé tout entier.
De tant d'objets divers le bizarre assemblage
Peut-être du hasard vous paraît un ouvrage
(Racine, 1980 : 714).

Ce discours pictural érige, de la sorte, une esthétique de la Transgression qui, par l'ostentation de ses passions, plonge le héros au plus profond du Tragique. On rejoint là la définition de Bernard Lamy (1675) qui voit en cette figure « l'expression des passions ». En effet, le Poète a recours à cette figure à un moment particulièrement bouleversant pour le héros où celui-ci revit un passé douloureux plus ou moins lointain. Empêché, par les règles du genre, de les mettre en action sur la scène, il l'actualise par le biais du discours, et transporte l'auditoire (personnage et spectateur) dans un espace et un temps originaires de la tragédie. Tel est, entre autres, le cas du récit de Josabet qui ouvre les fenêtres sur le carnage de la race

de David avec, au milieu, l'enfant survivant, élu de Dieu :

Hélas ! l'état horrible où le ciel me l'offrit
Revient à tout moment effayer mon esprit.
De princes égorgés la chambre était remplie.
Un poignard à la main, l'implacable Athalie
Au carnage animait ses barbares soldats,
Et poursuivait le cours de ses assassinats.
Joas, laissé pour mort, frappa soudain ma vue.
Je me figure encor sa nourrice éperdue,
Qui devant les bourreaux s'était jetée en vain
Et faible le tenait renversé sur son sein.
Je le pris tout sanglant. En baignant son visage,
Mes pleurs du sentiment lui rendirent l'usage,
Et soit frayer encore, ou pour me caresser,
De ses bras innocents je me sentis presser
(Racine, 1980 : 705-706).

C'est dans cette perspective que Roland Barthes voit dans ces tableaux une anamnèse⁷ :

Ainsi le tableau racinien est une véritable anamnèse : le héros tente sans cesse de remonter à la source de son échec ; mais comme cette source est son plaisir même, il se fige dans son passé : Éros est en lui une force rétrospective : l'image est répétée, jamais dépassée. (Barthes, 1963 : 28)

En effet, la peinture du souvenir comme un moyen donné pour expliquer l'action présentée dans la pièce-cadre, explique son essence mais permet aussi de situer cette figure à la base du plaisir esthétique éprouvé par le spectateur. Dans tous ces exemples, l'imagination du

⁷ Le dictionnaire *Gradus* nous en donne la définition suivante : « Formule de pensée religieuse hébraïque : les souvenirs d'événements concrets remplacent l'expression d'une idée, d'un sentiment [...] la déchronologie présente le souvenir comme revécu au présent et en vue d'expliquer l'action ».

spectateur est invitée à reconstituer l'ensemble du tableau évoqué. Le spectateur, emporté par les paroles du personnage sur scène s'absente du théâtre pour se faire transporter dans la mémoire-souvenir de celui qui peint une nouvelle action afin de pouvoir revivre, à travers lui, un passé légendaire ou mythologique, douloureux et tragique. L'image se fait illusion. Mais, sous sa forme rhétorique, elle aura préparé l'avènement du vrai sur scène. Le pouvoir de visualisation de l'hypotypose tend, pourrait-on dire, un piège au spectateur. Elle le conduit, d'un côté, à connaître, l'espace de quelques instants, l'illusion parfaite⁸ ; elle le mène, de l'autre, à dépasser les limites de l'opposition entre action et représentation, entre réalité et illusion, et à placer les événements légendaires et mythologiques dans le domaine du Vrai. De cette façon, si cette figure peut être entendue comme « piège », elle reste néanmoins un des chemins possibles mis à la disposition du Poète afin de faire accéder le spectateur à la véritable essence de l'expérience théâtrale : donner l'illusion du vrai en prétendant le lui faire imaginer par l'intermédiaire de l'ouïe et des yeux par ses successives « visions ».

Originaires d'une véritable « dramaturgie de l'imaginaire » (Declercq, 1995 : 79), ces images permettent au Poète de donner toute la beauté à la tragédie. Instaurant, par la parole, un spectacle dans le spectacle, muni de son propre système référentiel, loin d'être « un détail inutile » comme aurait dit Boileau (I, v.

⁸ On reprend ici une des notions essentielles qui oppose, en 1823, le Romantique et l'Académicien dans l'œuvre de Stendhal, *Racine et Shakespeare* (1993 : 14) ; cette notion a été étudiée par Christian Biet, dans une étude sur *L'illusion comique* de Corneille, intitulée « L'avenir des illusions, ou le théâtre et l'illusion perdue » (2002).

59-60), l'hypotypose racinienne retrouve sa place dans une poétique de l'indicible et constitue le pivot d'une dramaturgie originale au sein du système contraignant des règles théâtrales de la tragédie classique. Miroir d'une peinture spéculaire de la Parole théâtrale, espace de recréation de l'Histoire et du Mythe, l'hypotypose constitue, dans l'œuvre racinienne, le passage obligé entre l'espace visible et l'espace invisible permettant de créer ce qu'Elsa Marpeau (2002) appelle « le Théâtre hors du Théâtre »⁹. Image qui nous plonge au plus profond de la question de la théâtralité, pont jeté de l'indicible au visible, de l'illusion théâtrale à l'illusion référentielle, elle est aussi le moment où le merveilleux légendaire, par son actualisation, devient mouvement de *captatio* du spectateur par la réalité poétique ou artistique. Dans l'immense espace de visibilité qu'est le *theatron*, ceux qui écoutent sont enfermés entre une vision réelle et une vision illusionniste, obligés constamment de balancer entre ce qui est vu ou vécu sur scène et ce qui est dit ou peint hors scène. Le théâtre atteint par là son paroxysme de l'émotion tragique car il touche ainsi beaucoup plus la sensibilité du spectateur.

Mais on peut aller encore plus loin.

L'hypotypose fait mieux voir que le tableau peint lui-même : elle contraint le spectateur à retrouver l'image mentale évoquée par la parole. L'analogie avec la chose réelle n'est plus au centre des préoccupations. Le seul but maintenant se situe du côté du pouvoir de

⁹ Bien que l'auteur emploie cette expression dans son étude sur l'hypotypose dans la comédie baroque des années 1630-1640, elle reste tout à fait appropriée à la tragédie de la deuxième moitié du siècle.

restitution de l'image parlante, idéalisée, poétique à partir de la poésie pure. Racine rejoint là la hantise de toute œuvre d'art. Tout réside désormais dans l'effet de picturalisation et dans la capacité de *phantasia* du récepteur, capable de visualiser mentalement le récit et de s'en forger une image vivante.

Comme nous le dit Marmontel dans son article sur l'illusion, « le secret du génie n'est donc pas d'asservir, mais d'animer son imitation : car plus l'illusion est vive et forte, plus elle agit sur l'âme, et par conséquent moins elle laisse de liberté à la réflexion et de prise de vérité » (1819 : 619). L'illusion dans la tragédie est donc loin d'être complète, car si elle l'était « le spectateur, croyant voir la nature, oublierait l'art, et serait privé, par la force de l'illusion, de l'un des plaisirs du spectacle » (Marmontel, 1819 : 616) :

Dans la tragédie, on a très bien observé que l'illusion n'est pas complète. 1^o. Elle ne peut pas l'être ; 2^o. Elle ne doit pas l'être. Elle ne peut pas l'être, parce qu'il est impossible de faire pleinement abstraction du lieu réel de la représentation théâtrale et de ses irrégularités. On a beau avoir l'imagination préoccupée, les yeux avertissent qu'on est à Paris, tandis que la scène est à Rome ; et la preuve qu'on n'oublie jamais l'acteur dans le personnage qu'il représente, c'est que dans l'instant même où l'on est le plus ému, on s'écrie : *Ah ! que c'est bien joué !* On sait donc que ce n'est qu'un jeu : on n'applaudirait point Auguste, c'est donc Brisard qu'on applaudit (Marmontel, 1819 : 615).

La réflexion de Marmontel touche, par là, la question de l'imitation et de la vraisemblance. En affirmant que les auteurs peuvent « se permettre de choisir et d'embellir en imitant »¹⁰, le philosophe des Lumières

¹⁰ Il justifie ce principe de création dramatique sous l'emprise de la notoriété du théâtre classique : « C'est ce qu'a fait Molière, aussi

tempère ce procédé puisqu'il le soumet, d'abord, à des altérations qui ne portent pas atteinte ni à la vraisemblance ni à l'illusion et préconise, ensuite, la « demi-illusion, cette erreur continue et sans cesse mêlée d'une réflexion qui la dément, cette façon d'être trompé et de ne l'être pas »¹¹ (Marmontel, 1819 : 617).

Utilisée par Racine afin d'atteindre le seul but de la tragédie qui est de « plaire et de toucher » (Racine, 1980 : 325), loin d'être un simple ornement ou un supplément comme aurait dit Quintilien, l'hypotypose, fondement de la dimension poétique et lyrique de l'œuvre, rejoint un lieu commun de la littérature du XVII^e siècle : la mise en scène de l'illusion référentielle qui prétend mettre sous les yeux, ne serait-ce qu'un instant, les actions des grands personnages historiques ou mythologiques.

Mais si elle est, comme on a vu, interpellation de la sensibilité du spectateur/lecteur, elle l'est aussi de celle de l'acteur puisqu'elle dicte les règles inhérentes à l'art de la représentation :

bien que Racine. Ni le *Misanthrope*, ni l'*Avare*, ni le *Tartuffe*, ne sont de serviles copies : dans les détails comme dans l'ensemble, dans les caractères comme dans l'intrigue, ce sont des compositions plus achevées qu'on n'en peut voir dans la nature : la perfection y décèle l'art, et l'on perdrait à ne pas l'y voir : pour en jouir, il faut qu'on l'aperçoive » (Marmontel, 1819 : 617).

¹¹ Il est vrai que cette alternance entre tromperie et détromperie, entre illusion et réflexion, entre illusion, réalité, et vérité se complait dans la pensée véhiculée par Diderot et annonce déjà la modernité de Brecht ; mais il est vrai aussi qu'elle correspond à tout enjeu de composition dramatique et de l'art théâtral puisque « le soin commun du poète, de l'acteur, du décorateur, doit être de fortifier l'impression de vraisemblance et d'affaiblir celle des réalités » (Marmontel, 1819 : 619).

Si le moment lyrique de l'hypotypose pose toujours au spectateur la question de sa fonction, il est d'abord entendu pour lui-même, comme un épanouissement de l'écriture. Il réclame du lecteur, mais aussi et surtout de l'acteur, d'être entendu dans toutes ses dimensions poétiques et, plus particulièrement, musicales. (Ubersfeld, 1996 : 139).

Au carrefour entre une stylistique de la clarté (expression de la pensée) et une poétique de l'illusion (représentation des choses), sa nature liée à la spectralité définit d'emblée sa réception d'ordre pathétique, image d'une certaine sensibilité qui annonce déjà l'esthétique du XVIII^e siècle.

Références bibliographiques

- BARTHES, Roland. 1963. *Sur Racine*, Paris, Seuil, « Points ».
- BIET, Christian. 2002. « L'avenir des illusions, ou le théâtre et l'illusion perdue » in *Littératures classiques*, 44, pp. 175-214.
- BOILEAU, Nicolas. 1985. *Satires, Epîtres, Art Poétique*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard.
- CHAPELAIN. 1936. « Lettre sur la règle des vingt-quatre heures » in *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter, Paris, Droz, pp. 114-126.
- D'AUBIGNAC, Abbé. 1927. *La Pratique du théâtre*, éd. P. Martino, Paris, Champion.
- COMBEL, Valérie. 1995. « L'hypotypose dans la tragédie de Racine », in *XVII^e Siècle*, Juillet-Septembre 1995, n° 188, 47^e année, n° 3, pp. 495-503.
- DECLERCQ, Gilles. 1995. « À l'école de Quintilien : l'hypotypose dans la tragédie de Racine », in *Littératures française et comparée*, 5, pp. 73-88.
- DUMORA-MABILLE, Florence. 1996. « Entre clarté et illusion : l'enargeia au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, 28, pp. 75-94.
- DUPRIEZ, Bernard. 1984. *Dictionnaire Gradus*, Paris, U.G.E., 10/18.
- FONTANIER, Pierre. 1997. *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, « Champs ».
- FORESTIER, Georges, 1996. *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz.

- HÉNIN, Emmanuelle. 2002. « Poétique de l'illusion scénique. Des poétiques italiennes de la Renaissance à la doctrine classique (ou : de la Renaissance italienne à Corneille) », *Littératures classiques*, 44, pp. 15-34.
- LAMY, Bernard. 1675. *Rhétorique et l'Art de Parler*, Paris, A. Pralard.
- MARMONTEL. 1819. *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, A. Belin.
- MARPEAU, Elsa. 2002. « Le théâtre au miroir : yeux d'optique, champ aveugle et illusions dans la comédie de la première moitié du siècle », *Littératures classiques*, 44, pp. 157-174.
- MOLINIÉ, Georges. 1992. *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française.
- MOREL, Jacques. 1992. *Racine en toutes lettres*, Paris, Bordas.
- MORIER, Henri. 1981. *Dictionnaire de poétique et rhétorique*, Paris, PUF.
- QUINTILIEN. 1979. *Institution oratoire*, Paris, Les Belles Lettres.
- RACINE, Jean. 1980. *Théâtre complet*, éd. Morel, A. Viala, Paris, Garnier Frères.
- UBERSFELD, Anne. 1996. *Lire le théâtre III, le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, « Lettres SUP ».