

La conscience du réalisme dans les représentations théâtrales contemporaines

Mohammad-Mehdi SOLTANI SARVESTANI

Maître-assistant, Département d'Arts Dramatiques

Université de Téhéran

sarvestani@ut.ac.ir

Zohreh NASSEHI

Maître-assistante, Département de Langue et Littérature françaises

Université Ferdowsi de Mashhad

z-nasehi@um.ac.ir

Résumé

Le réalisme théâtral n'est pas le théâtre du réel pur. Aucune réalité ne peut être représentée sur scène sans être déviée même chez les réalistes les plus virulents. Ceux qui considèrent le naturalisme comme une banalité dans l'art, cherchent un réalisme qui n'imiterait pas la réalité quotidienne mais une création consciente de la réalité, qui loin de se perdre dans une illusion de la réalité, se met encore à la critiquer. De ce fait, le réalisme conscient vise à dénoncer la réalité qui l'entoure selon les rapports de causes à effets. C'est ainsi que le réalisme d'imitation se transforme en un « réalisme conscient ». Mais comment cette conscience du réalisme se manifeste-t-elle dans le théâtre contemporain? Pour répondre à cette question, nous avons tenté d'analyser la réalité pure et la réalité consciente dans le théâtre contemporain par une approche comparatiste.

Mots clés : Réalité, réalisme, théâtre réaliste, réalisme conscient, art stylisé.

Introduction

Dans l'art réaliste, la conscience réside dans la stylisation qui s'effectue dans le but d'orienter et de signifier les phénomènes et les réalités sélectionnés du monde actuel/concret. De ce fait, l'art stylisé est un art tiré de la synthèse profonde d'un phénomène dans un contexte défini. Autrement dit, il s'agit de découvrir les notions intimes et de les représenter sous une forme conventionnelle.

Dans tous les domaines et en toute matière, pour avancer, construire quelque chose et obtenir un résultat satisfaisant, l'homme construit sa propre méthode, une méthode qui différencierait de celles des autres. La littérature, l'art et les notions théâtrales ont également été touchés par cette vieille notion de base, c'est-à-dire la stylisation. Pour en donner une définition générale, la stylisation dans le théâtre consiste dans la méthode d'organisation et d'arrangement des idées, le choix de l'outil d'expression, la construction de la fiction et des images qui en résultent, la formation de la structure, du rythme et de la répétition, la mise en cohérence du ton et de la bonne tonalité pour assurer une communication effective et utile avec le(s) interlocuteur(s) de l'œuvre ou de la mise en scène (Cf. Soltani Sarvestani, 2008, 101-147).

Dans cette recherche, il nous importe d'observer l'issue du théâtre réaliste et de donner une définition nette d'un théâtre qui s'en prend à la question de la *réalité* dans le théâtre expérimental. Chacun des grands théoriciens et stylistes de théâtre a contribué au développement des outils de théâtre en se préoccupant de la notion de la réalité et de la manière de la représenter sur scène. Leurs précieuses expériences en la matière trouvent l'originalité dans le processus de stylisation.

Nous estimons fortement que ce processus de stylisation, dans le cours de l'histoire et tout au long de son évolution logique et naturelle, a influencé les écoles littéraires et théâtrales particulièrement le théâtre réaliste. Une comparaison entre les représentations réalistes initiales et celles de notre temps ou bien entre les premiers textes réalistes et les approches modernes, révélerait que le théâtre réaliste de nos jours a pris bien de distance avec ses origines. Même si cette modification est due aux facteurs multiples et qu'elle résulte de la réunion de diverses circonstances, il est évident qu'une bonne part de ce changement revient au processus de la stylisation. De ce fait, nous nous proposons d'étudier les effets de la stylisation sur la réalité scénique et le processus de modification et d'épuration de la réalité dans le théâtre réaliste contemporain.

Notre approche étant comparative entre le réalisme moderne (que nous considérons comme étant un réalisme stylisé) et le réalisme traditionnel dans le théâtre, il est indispensable, avant tout, d'arriver à une définition claire de la notion complexe de la réalité – que l'on croirait injustement évidente ! – afin d'éviter toute ambiguïté sur le théâtre réaliste. De ce fait, seront évoquées différentes définitions et théories sur la réalité et la qualité de sa dramatisation. Il est vrai que la question de la réalité, vu sa complexité et son extension, devrait faire l'objet d'une étude à part. Les théories des penseurs d'Orient et d'Occident, de Platon et Socrate à Kant, Hegel, Descartes, Heidegger, Spinoza et Sartre, en passant par Ibn Khaldoun, Mollâ Sadrâ et les autres, sont tellement nombreuses qu'il serait impossible de les traiter dans le cadre du présent article. De ce fait, la notion de la réalité sera abordée dans les limites de notre recherche. La « correspondance » et la « cohérence » constituent deux théories différentes qui proposent chacune une définition précise de la réalité artistique. En étudiant et comparant ces deux théories, nous chercherons une définition plus claire de la réalité dramatique et sa distinction avec la réalité extérieure.

Les recherches faites sur le théâtre réaliste n'étant pas très nombreuses, nous nous sommes particulièrement référés à trois ouvrages français, *Réalisme et poésie au théâtre* de Jean Jacquot et *Théâtre réel* de Bernard Dort, lesquels présentent un regard statistique et chronologique sur le théâtre réaliste, et *Les Théâtres du réel : pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain* de Maryvonne Saison qui, de manière théorique et synoptique, décrit le théâtre réaliste de 1967 à 1970. Ce qui distingue le présent article des études mentionnées, c'est l'approche analytique – et non chronologique et statistique – du réel qui, raffiné après avoir passé par le filtre de la stylisation, s'impose au théâtre réaliste.

1. Pour une définition du concept du réel

Au premier abord, le « réel » semble se définir tout seul en s'appliquant à ce qui existe véritablement. A ce propos, l'« existence » ou l'« être » constituent des notions de base qui s'avèrent indissociables. Autrement dit, pour atteindre une définition claire, il serait inutile de trouver des concepts plus complexes ou bien de décomposer la notion en éléments plus simples : le réel est ce qui EST, il s'accompagne de ce qui existe. Selon Descartes, l'« existence » et l'« être » comptent parmi les notions évidentes qui se complexifieraient par toute définition. Spinoza présente

la même conception de l'existence. Selon lui, la compréhension d'une notion n'est parfois que de saisir son existence (Cf. Kirchner & Pruvost-Beaurain, 2002). De ce fait, le réel serait le monde qui nous entoure : «[le réel] me comprend plus que je ne le comprends», affirme Gianni Vattimo dans son *Ethique de l'interprétation* (1991, 201). Ainsi, le réel et l'existence s'avèrent indépendants de tout *a priori* ou *a posteriori*. Mais est-il aussi évident de saisir ces deux notions ? Comment distinguer que tel existe et que tel autre n'existe pas véritablement ?

Les philosophes, occidentaux en particulier, considèrent les cinq sens comme moyens de saisir le réel. Dans cette perspective, la conscience humaine de la réalité impliquerait une sensation physiologique connectant l'homme au réel. En effet, nos organes contribuent à nous concrétiser le monde réel. C'est-à-dire qu'en touchant le monde concret, ces organes en captent des échantillons qu'ils transforment en informations pures qui seront transmises au cerveau par les nerfs et traduites en informations conceptuelles favorisant notre conception du monde réel. Mais la complexité de la conscience du monde réel vient de l'incapacité de l'homme de saisir tout ce qui dépasserait la capacité de ses organes de sens, de son système nerveux ou bien son cerveau. Le cerveau est capable de saisir les choses uniquement dans la limite des points de touche et de traduire les informations qui en relèvent. Par ailleurs, il est possible que le cerveau se trompe dans la traduction des informations envoyées par les organes de sens : nos yeux peuvent apercevoir de l'eau dans le désert où il n'y en a point ; ils voient également les deux lignes parallèles de rails se croiser dans l'horizon alors qu'ils ne se croisent jamais.

Par ailleurs, la connaissance de la réalité est de qualité courante, c'est-à-dire que les informations envoyées par les organes de sens courent continuellement vers le cerveau qui les traduit instantanément pour nous les rendre lisibles. De ce fait, tout dysfonctionnement dans les cinq sens ou bien dans les voies du réseau des nerfs nuit, au même niveau, à notre connaissance de la réalité. En outre, les capacités des organes de sens ainsi que la compréhension du cerveau diffèrent d'un individu à l'autre. De même, le niveau de la connaissance de la réalité n'est pas le même chez tous les individus. Autrement dit, chacun prend connaissance de la réalité en fonction de ses capacités. De ce fait, ce qui paraît réel pour un individu pourrait s'avérer bien irréel pour un autre. En effet, c'est l'individu même qui désigne la réalité de toute chose. Dans *Pierre et Jean*, Guy de Maupassant affirme le caractère individuel qui

existe dans notre compréhension de la réalité: « De toute manière c'est tellement enfantin de s'appuyer sur la réalité ; alors que chacun de nous, a sa réalité dans son propre corps et son âme propre » (1888, 15-16). Même dans l'existentialisme de Sartre, l'illusion de la conception humaine de la réalité de l'existence est dénoncée. Dans *Qu'est-ce que la littérature*, Jean-Paul Sartre souligne la subjectivité de la réalité qui ne cesse de se modifier par l'intervention de l'homme, rien que par la tentative de la concrétisation de l'objet par le biais des mots désignés pour les appeler :

L'erreur du réalisme a été de croire que le réel se révélait à la contemplation et que, en conséquence, on en pouvait faire une peinture impartiale. Comment serait-il possible, puisque la perception même est partielle, puisque, à elle seule, la nomination est déjà modification de l'objet? (1948, 110)

La philosophie de Descartes propose la mise en doute de la réalité de tout ce qui pourrait paraître bien réel pour un autre. Faire table rase de toutes les réalités de tous les objets apporte du moins la certitude de la réalité de l'existence du sujet. En effet, l'homme pensant constitue la première réalité sûre de notre existence. Si je doute sur la réalité de l'objet de ma réflexion, je ne peux guère douter du fait que je réfléchis. Ce « je » est le seul à désigner l'existence ou l'inexistence des choses. Dans la majorité des philosophies occidentales, ce « je » désigne la réalité à l'aide des cinq sens ; il considère comme réel tout ce qui est saisissable par les sensations. Mais la philosophie orientale n'admet pas la même évaluation de la réalité. Elle considère que les sensations ne peuvent que nous rendre visibles des ombres de la vraie réalité, ce que Platon exprime par son « allégorie de la caverne ». Ainsi, l'artiste orientale ne peindrait pas l'objet tel qu'on le voit dans le mode réel, car il n'est pas sûr de la réalité de ce qui est visible. Il ne fait que peindre une image abstraite d'une réalité. L'art oriental ne croit pas à la réalité des espaces ni à la perspective. D'ailleurs, la culture joue son rôle dans la définition de la réalité : ce qui est considéré comme une vérité sacrée chez les Indiens ou dans les tribus de l'Afrique noire, est aujourd'hui considéré comme superstitions dans la culture occidentale.

En effet, l'espace géographique et la période historique agissent sur la définition de la réalité. Ainsi, la réalité présente de l'Afghanistan diffère de celle de la Suède, par exemple, et, sur une échelle plus restreinte, la réalité du nord de l'Iran diffère de celle du sud et encore la réalité des

quartiers favorisés de Téhéran s'oppose à celles des quartiers défavorisés. Du point de vue historique, la réalité de l'Europe du Moyen Age s'avère bien différente de celle de l'Europe contemporaine. D'ailleurs, la science s'est montrée capable de nous rendre aujourd'hui réel et concret ce qui n'était que rêve et imagination dans le passé : voler, voyager dans l'espace, dépasser la vitesse du son, tuer des millions de gens en quelques secondes ou bien ordinateur, internet, satellite, communications instantanées audiovisuelles avec les endroits les plus lointains du monde entier... Ce sont des phénomènes courants de notre vie quotidienne qui constituaient, il y a peu de temps, des illusions et rêves inaccessibles de l'homme. Il va de soi qu'en dehors de la réalité constatable, concret et sensible, il existe des choses imperceptibles qui seront, à l'avenir, transformées par la science en réalités quotidiennes et courantes.

Or, de la réflexion sur la question de la réalité, nous pouvons conclure que tout dans ce monde – objectif ou subjectif – se situe dans la sphère de la réalité car tout ce qui passe par la pensée, l'imagination et l'esprit humains est sans doute réel. Ceci dit, pour étudier la notion de la réalité de façon minutieuse, l'abordant de différents points de vues et considérant toutes les opinions qui existent à ce propos, on se perdrait dans l'ambiguïté du concept et l'impossibilité de conclure une définition. D'où la nécessité d'affiner notre définition grâce à une certaine inclination afin d'obtenir un meilleur résultat, c'est-à-dire considérer la réalité dans son acception la plus fréquente : l'existence matérielle de l'être situé dans l'espace et le temps présents, quitte à en ignorer la signification et l'essence. En effet, d'abord, on saisit et conceptualise cette matérialité, ensuite, après l'avoir saisie physiquement, on peut lui attribuer un nom selon un pacte conclu. Comme le souligne Christian Prigent dans *Une erreur de la nature*, « ce que nous nommons réalité, c'est exactement ce leurre d'une connexion langue/réel » (1998, 81).

En principe, pour atteindre une définition mieux adaptée de la notion instable de réalité, les théoriciens se permettent encore de la confiner avec des attributs : réalité idéale, réalité objective, réalité extérieure, réalité pure, réalité subjective, réalité quotidienne, réalité intuitive, réalité apparente, réalité grotesque, réalité nationale, réalité artistique, réalité dramatique... et enfin « stylisée » et « conscient ».

2. La Correspondance et la Cohérence

La réalité dans le domaine de l'art s'expose à deux concepts distincts : le concept de correspondance et celui de cohérence.

Qu'est-ce que la réalité ? La philosophie apporte plusieurs réponses à cette question, lesquelles reflètent différentes visions de la réalité. Ces approches se diviseraient en deux catégories en fonction de la qualité du regard porté sur la réalité : scientifique et artistique. Dans l'approche scientifique, la réalité est découverte à travers un processus de recherche menant à la connaissance, alors que dans l'approche artistique, la réalité est créée ou produite par un processus de création. La première correspond au « concept de correspondance » et la deuxième au « concept de cohérence » (Grant, 2006, 20).

Le concept de correspondance se veut empiriste puisqu'il croit à la réalité extérieure telle qu'elle se présente à la vue, estimant que la connaissance du monde se fait par l'observation et la comparaison. Ce concept propose une réalité qui est en accord avec la réalité « documentaire » correspondante qu'il apporte dans l'art avec minutie et fidélité. Il s'agit d'une réalité positiviste et déterministe dont l'objectif est de déterminer. La correspondance se suffirait toute seule à la réalité, trouvant sa légitimité dans l'entente fondamentale de la majorité des descriptions de la réalité dite « objective » de ce point de vue.

D'autre part, dans le concept de cohérence, la réalité n'est pas atteinte par le recours à la documentation ou à l'expérimentation mais elle se fabrique pour se répandre ensuite comme de la monnaie courante (*Ibid.*, 21). Dans le concept de correspondance, la réalité est considérée comme une *chose* absolument vraie, alors que dans le concept de cohérence, c'est une manière d'être vraie dans la mesure où la réalité est en quelque sorte enveloppée et non uniquement démontrée. D'après le premier concept, la réalité est fondée sur l'authenticité et la vraisemblance alors que selon le deuxième, elle est décelée dans l'acte de compréhension, en d'autres termes, la réalité est une création. Bertrand Russell estime que le concept de correspondance donne une image sémantique tandis que le concept de cohérence correspond à une image syntaxique de la réalité (*Ibid.*, 22). De toute façon, les deux concepts ne sont ni antinomiques ni indépendants l'un de l'autre ; leur divergence ne réside que dans l'accent qu'ils mettent chacun sur une dimension de la réalité artistique.

En fait, le concept de correspondance est la représentation d'une entité que nous pouvons appeler conscience de l'art : cette conscience se révolte lorsque l'art ignore la réalité extérieure et qu'il la trahit pour se livrer à une imagination sans borne. Dans ce réalisme non-conscient, l'art veut se soumettre au monde réel et sacrifier les styles et règles

esthétiques en faveur de la réalité. Dans ses *Documents of Modern Literary Realism*, Georges J. Becker écrit : « Quel que soit la réalité, il semble qu'elle ne soit synonyme d'aucun des styles artistiques mais qu'elle les prédomine. Le réalisme est donc une formule artistique qui tente d'exprimer avec sa propre compréhension, sa vision de la réalité » (1963, 36). Dans le même ouvrage, il cite Tchernychevski pour qui « dans un premier temps l'objectif de l'art est de représenter la réalité » (*Ibid.*, 64). Dans cette perspective, le réalisme se réduit au littéralisme. Par ailleurs, le concept de cohérence implique « l'intelligence de l'art ». Dans cette démarche, le réalisme ne s'obtient pas par l'imitation mais par la création ; une création engendrée par l'intermédiaire de la fiction, s'épargne de la correspondance pure à la réalité qui se traduirait ainsi dans un langage sublime. « Pour l'artiste, la réalité est un phénomène qui se crée toujours à partir de rien », écrit Mendilow dans *Time and the Novel* (1952, 36). Dans cette perspective, la réalité ne correspondrait à rien. T. Benedetto Croce s'exprime sur ce sujet dans son article intitulé « Time and the novel » où il estime définitivement qu'« il n'existe aucun élément de quelque nature que ce soit hors de notre esprit, donc l'artiste n'a pas à se soucier de leur interconnexion » (in : Wellek, 1963, 238). J. V. Prosser y insiste encore davantage dans son « approche artistique à la vérité ». Et dans *Une erreur de la nature*, Christian Prigent affirme en citant Burroughs que « ce que vous appelez réalité est un réseau de formules de contraintes ..., une ligne associative de mots et d'images représentant une piste préenregistrée de mots et d'images » (1996, 172). D'ailleurs, il s'agit du même constat fait par Wallace Stevens dans *Opus Posthumous* : « La réalité n'est pas ce qu'elle est ; elle est en effet composée de plusieurs réalités que nous pouvons diviser » (Stevens, 1957, 178).

Ainsi, l'art réaliste – « cet essai, ce désir de volonté de l'art pour s'approcher de la réalité » (Levin, 1963, 3) – ne représente pas un mais deux concepts dont l'ultime réconciliation éventuelle ne devrait pas dissimuler leur contradiction de base. Cette réconciliation et cette contradiction constituent l'origine des ambiguïtés et des malentendus autour du réalisme et de l'art réaliste. D'ailleurs, elles nous font croire que la réalité dans l'art – quel qu'en soit la pratique et la méthode – est incontestablement différente de la vie réelle. Cette différence trouve son origine dans la nature de l'art et la singularité de l'artiste. En effet, la réalité dans l'art étant « fabriquée » par l'artiste, lequel possède visions et goûts singuliers puisque propres à lui-même, elle se distingue forcément

de la réalité tout court. Cette distinction se traduit par la mise en forme de la réalité par l'art qui lui donne un style particulier.

3. La formation du style ou la stylisation de la réalité dans le théâtre contemporain

Dans l'absolu, la réalité s'avère embrouillée, vaste, infinie et fluctuante alors que la réalité artistique se projette dans une perspective où tous les éléments du réel sont mis en ordre, délimités, mis en équilibre, finalisés, c'est-à-dire stylisés. En d'autres termes, dès qu'elle se place dans le processus de la création artistique, la réalité se prête à la stylisation et se transforme en « réalité artistique ». Au fait, le réalisme stylisé consiste en un pacte actualisé entre l'artiste et la réalité.

L'œuvre d'art (et tout particulièrement l'œuvre scénique) n'est ni pure, ni autonome : elle naît insérée dans une réalité, elle est constamment en prise directe sur l'histoire de l'individu et du monde et se présente toujours comme une "modalité de la compréhension" de soi et du monde... (Saison, 1998, 25).

Mais la stylisation dans l'art réaliste se forme en fonction de l'illusion courante du réel, liée aux comportements perceptifs et sociaux de l'individu dans l'espace, le temps et la culture qui le baignent. Autrement dit, l'art réaliste est un art stylisé créant l'illusion d'une réalité concrète. Maryvonne Saison écrit dans *Les Théâtres du réel* : « Ce qui fait effraction dans l'univers théâtral, ce n'est pas le 'réel' mais encore une présentation qui en est faite » (*Ibid.*, 54). De ce fait, le théâtre réel se dit d'un théâtre capable de nous illusionner. C'est d'ailleurs grâce à cette illusion que le théâtre réaliste nous persuade de la vraisemblance des faits scéniques. Peut-on en déduire, dans un raisonnement par l'absurde, que le théâtre non réaliste ne créerait pas cette illusion et ne chercherait pas non plus à en faire.

A vrai dire, les problématiques concernant la réalité viennent souvent des antinomies difficiles à éclaircir. Le théâtre réaliste connaît les mêmes problématiques et cherche constamment une issue pour se débarrasser de cette antinomie qui existe entre lui et le fait réel. L'ultime solution qu'il cherche réside dans une mise en équilibre entre le réel et le non réel. Cet équilibre établi par le lien entre les pures et les impures, aboutit à une pureté crédible aux yeux du spectateur. En effet, l'acteur en tant que l'unique élément pur et réel du théâtre, crée un lien avec d'autres éléments si habilement que ces éléments non réels se définissent comme

réels chez le spectateur. De ce fait, l'habileté fait abstraction de la compatibilité avec le réel et là où un élément à priori incompatible avec le réel finit par se faire accepter comme réel, le théâtre réaliste prend un élan si vif qui manquerait aux théâtres utilisant des outils réels de manière conventionnelle. Ainsi, la réalité dans le théâtre réaliste n'est-elle mesurable qu'en fonction de sa qualité dans la représentation scénique.

4. Réalité stylisée et réalisme traditionnel dans le théâtre: une comparaison

Le théâtre réaliste de l'époque contemporaine, grâce à la stylisation, montre la quotidienneté comme une maladie humaine ; en évitant la reproduction naturelle, il tente d'atteindre un art conceptuel. Ce théâtre cherche à rétablir l'ordre primitif dans la société effrénée de nos jours en libérant l'individu de son insouciance habituelle. Le théâtre réaliste se présente encore comme un outil de connaissance de soi, répondant ainsi à l'effort grandissant de l'homme contemporain pour atteindre le vrai sens de la vie. Par conséquent, le réalisme contemporain ne s'inscrit pas dans une tentative de créer une méthode nouvelle ou un style plus moderne pour le théâtre, mais dans le théâtre réaliste de nos jours, un littéralisme sans style l'emporte sur toute recherche de style.

Par ailleurs, le théâtre réaliste contemporain présente tous les intellectualismes des trois siècles précédents sur une échelle plus vaste. Ce théâtre réagit précisément contre les conventions strictes dans les productions dramatiques, notamment le naturalisme dramatique, qui n'ont pas tardé à être réformées par Stanislavski, Brecht, Grotowski et Brook. Bien que différentes dans leurs méthodologies pratiques, ces personnes, s'éloignant de « l'art pour l'art », ne font pas du théâtre dans le but de structurer un style, mais elles cherchent un théâtre destiné au peuple et à son instruction. Autrement dit, l'apparition de différentes méthodes vient de la divergence de point de vue par rapport à la fonction du théâtre ainsi que de l'écart entre les modes de représentation d'une conception. En effet, peut-on affirmer que la création de style dans le théâtre ne se fait pas en fonction d'une approche différente de la réalité mais par rapport à la manière de la représenter. Tous ces artistes ont profondément souffert non seulement de créer mais encore de lutter contre les valeurs injustes du système. Leurs transgressions ne se traduisent pas par une intention exhibitionniste ou avant-gardiste ; ils considéraient les traditions sociales comme anomalies.

En règle générale, dit Brook, la tradition signifie la congélation. Autrement dit, c'est une forme de congélation plus ou moins vieillie qui se reproduit systématiquement... Toutes les formes vont vers le déclin... Toutes les religions, toutes les traditions et toutes les logiques acceptent la naissance et la mort (Brook, 1993, 45-46).

Le Mahâbharata témoigne de la transgression brookienne par l'absence de style méthodique dans cette pièce. Selon Brook, les réalistes traditionnels, incapable de gérer le désordre qui existe dans la réalité extrême, ont recouru aux règles systématiques d'un style leur permettant de transformer les règles en réalités imparfaites. « Je refuse de laisser apparaître un style permanent car j'ai horreur de cette idée » dit Brook (Ranvaud, 1978, 32). Il estime encore que « l'artiste ordinaire n'est pas prêt à prendre de risque, c'est pourquoi il reste traditionnel et conventionnel » (Brook, 1993, 20). Cet acteur traditionnel se cacherait derrière les règles et contraintes et opte ainsi pour une attitude défensive puisque c'est « pour se défendre [que] l'homme 'construit' un édifice et le 'cloître'. La libération exige le brisement des murs » (*Ibid.*).

Ainsi, le réalisme stylisé ne se contente-t-il pas des vérités unidimensionnelles que l'on trouve dans le réalisme traditionnel. L'avantage du théâtre réaliste contemporain réside dans sa capacité à peindre les multiples dimensions de la réalité sur le plan formel et structural. L'audace de l'artiste réaliste dans le recours intelligent aux styles divers, fait révéler des aspects nouveaux et paradoxaux du fait réel, lesquels échapperaient à la simple description de la réalité quotidienne.

Cependant, dans le théâtre réaliste stylisé, l'accent n'est pas mis sur le contenu et le sens. La grande fonction de ce théâtre est d'enrichir les expériences faites par le réalisme traditionnel en les arrangeant. De ce fait, il se permet d'osciller entre tous les styles et théories du théâtre. « Dans la vie réelle, la tragédie et la comédie se confondent... Si le théâtre reflète la vie réelle, c'est donc un lieu pour présenter n'importe quoi... » (Brook & Carrière 1982, 12)

A l'instar du réaliste contemporain qui estime que la vie se compose de ces différences, le théâtre réaliste moderne se propose une combinaison de styles différents. En conséquence, un théâtre dont l'objectif est d'équilibrer et de combiner les éléments paradoxaux de la vie, devrait raconter ses histoires dans différents styles car chaque style présente ses propres caractéristiques et n'évoque qu'une partie de la vérité de la vie. Brook écrit dans *There are no Secrets* :

L'objectif est de connaître les textures de la vie, ni plus ni moins. Toutes les formes vivantes sont donc crédibles et toutes les formes peuvent en puissance, se placer dans les représentations théâtrales. Les formes sont comme les mots : elles n'ont de sens que lorsqu'elles sont utilisées convenablement (1993, p. 86).

Quelquefois, pour gagner en vraisemblance, le réalisme stylisé se fond avec des styles contraires de représentation et se trouve ainsi détourné de son objectif. Le théâtre de l'absurde, le théâtre épique et le théâtre naturaliste ont toujours contribué à ce détour.

Par ailleurs, le but de l'artiste dans son recours à la stylisation, n'est pas de créer des signes en vue d'obtenir une esthétique artistique, mais ce qui importe pour eux, c'est de sélectionner les signes déjà découverts et de les disposer dans une situation temporelle et spatiale appropriée. Ainsi, ils aident leurs interlocuteurs à comprendre jusqu'au fond des réalités sociales. En principe, l'esthétique du théâtre réaliste est due à la caractérisation détaillée des personnages. L'effort des acteurs et du metteur en scène pour créer une identification optimale avec le personnage s'inscrit dans l'objectif d'atteindre une esthétique réaliste de la représentation. C'est pourquoi, comme le dit Maryvonne Saison, « à une esthétique de l'identification, nous opposons une esthétique du dépaysement » (Saison, 1998, 58). Si dans le théâtre réaliste traditionnel, l'esthétique se lie à l'identification dans le personnage, dans le théâtre réaliste contemporain, ce que l'on qualifie d'esthétique se définit par l'identification avec la vérité pure de l'acteur en tant qu'un homme réel. Autrement dit, c'est la découverte de la vérité de l'acteur en tant qu'un homme à part entier qui intéresse et non la découverte de la vérité du personnage. Au lieu d'analyser les comportements extérieurs du personnage, l'acteur procède à l'exploration organique de sa nature profonde. « Finalement, nous sommes en train de parler de l'impossibilité de séparer le spirituel et le physique, dit Grotowski. L'acteur ne doit pas utiliser son organisme pour illustrer un 'mouvement de l'âme', il doit accomplir ce mouvement avec son organisme » (Grotowski, 1971, 91). De ce fait, dans le théâtre réaliste stylisé, il se peut qu'à l'exception de l'acteur tout soit supprimé, à savoir le verbe et la parole, le décor, les accessoires et même la psychologie du personnage, en faveur de la création de la vérité de l'acteur sur scène. Dans ce cas, l'acteur connaît une expérience qui, d'une part, ne se veut ni de l'art ni de

la vie, et d'autre part, se forme des deux sans être forcément l'un ou l'autre.

En outre, dans le théâtre réaliste contemporain, la technique du jeu d'acteur est irrégulière et ne s'appuie que sur le processus de l'élimination des accessoires et la soumission absolue de l'acteur devant ses perceptions intérieures. D'après cette technique, dans un processus éliminatoire, l'acteur dépasse les obstacles et résistances physiques et psychologiques pour gagner « l'acte total » ; il pénètre ainsi les profondeurs de son subconscient et exprime ses conceptions intérieures par des signes concrètes. Dans le processus de stylisation, l'acteur réaliste, peut acquérir une culture lui permettant de communiquer avec les autres sans aucun moyen ou outil artistique, rien que par des lois concrètes provenant de la nature humaine. Cette culture est inconsciemment pleine de liens métaphoriques et d'images poétiques. Autrement-dit, l'artiste se forme à la création artistique des rapports sociaux sans recours aux éléments scéniques.

Ainsi, pour une mise en parallèle du théâtre réaliste traditionnel et de la réalité stylisée dans le théâtre moderne, proposons-nous le tableau ci-dessous présentant différents aspects qui distinguent ces deux approches de la réalité dans la représentation scénique. Nous avons réalisé cet inventaire des caractéristiques de l'approche traditionnelle et celles de la modernité stylistique en matière de théâtre, dans l'objectif d'illustrer les points de divergences entre les deux. Il montre également l'évolution du réalisme dans le théâtre.

Théâtre réaliste traditionnel	Théâtre réaliste stylisé
L'homme est une créature statique, en proie au despotisme de l'histoire et de ses propres instincts.	L'homme est une créature capable de maîtriser son destin et de soumettre les lois de la nature et le déterminisme social à ses propres volontés.
Témoigne des obscurités sociales sans proposer aucune solution.	Tente de découvrir les complexités causales de la société. Le mal est désigné et la solution est également proposée.

Neutre.	Engagé, avisé et dénonciateur.
Agit en suivant les stéréotypes culturels et sociaux, en fonction des désirs et des habitudes du spectateur.	Propose de nouveaux modèles tout en évitant les stéréotypes culturels et sociaux.
Il procède à la stimulation des sentiments du spectateur et lui enlève souvent la capacité de discernement.	Les sentiments du spectateur sont stimulés mais sa capacité de discernement ne lui est aucunement enlevée.
L'attention du spectateur se porte plutôt sur le dénouement.	Le spectateur ne pense plus seulement au dénouement mais suit encore avec attention le déroulement et le processus d'évolution.
L'accent est mis sur le rôle de la société dans la vie de l'individu. Il y a aussi un intérêt excessif pour l'analyse psychologique de l'individu.	Outre l'intérêt pour une meilleure représentation des personnages sur le plan psychologique, l'accent est plutôt mis sur le rôle de la société et des institutions sociales dans la formation de l'identité de l'individu.
Imitation de la réalité	Interprétation de la réalité
Etre naturel signifie l'imitation des comportements découverts par l'analyse du personnage.	Etre naturel est à chercher dans la représentation des actes physiques sans intermédiaire. C'est-à-dire qu'au moment où se produit l'acte, il n'y a ni analyse ni interprétation, mais seulement l'acte le plus juste.
Représentation au service du texte	Texte au service de la représentation.

Décor encombrant l'espace dans la voie de vraisemblance.	Décor et accessoires réduits au minimum. Valeur symboliques des objets présents sur scène ;
Les faits scéniques se déroulant au présent	Les faits scéniques produits en dehors du lieu et du temps présents.
La fonction de la musique est d'exprimer l'état mental et psychique de l'acteur ou bien d'accentuer l'ambiance faite de ses exaltations.	La musique prend une valeur symbolique. Elle a une fonction indépendante; elle peut remplacer un personnage, un point de vue ou une vision, s'opposer à la situation et prendre le contre-pied d'un fait, d'un geste ou d'une émotion. Elle n'accompagne pas la scène mais y fait son apparition en tant qu'un élément indépendant.
Il est traditionnaliste et veut se lier au présent.	Il évite les traditions imposées et veut se lier à un passé qui éclaire le présent.
Il existe une distance entre l'artiste et le spectateur.	Aussi bien l'artiste que le spectateur participent au spectacle.
L'objectif est d'atteindre le personnage de la pièce à l'aide de la connaissance et de l'analyse du texte et du personnage.	L'objectif est d'atteindre une connaissance de soi à travers la rencontre avec le personnage.

« Le quatrième mur » est enlevé afin de permettre au spectateur de voir la vie sur scène.	Le « quatrième mur » s'enlève afin que le spectateur puisse participer dans le spectacle.
L'action suit l'impulsion et l'impulsion est précédée d'idée et de connaissance.	L'action, l'impulsion et l'idée se superposent sans aucun intervalle ou interruption.
L'acteur raconte habilement le personnage à l'aide d'une technique de sorte que le narrateur reste invisible.	L'acteur, en prenant distance avec la technique, se raconte de sorte que le narrateur et l'objet de la narration se superposent.
Pour être réel, il reste fidèle aux modes d'emploi précis de son style.	Pour parvenir à la réalité dynamique, le fait de suivre un style défini n'est pas prioritaire.
Le décor réaliste entraîne des limites temporelles et spatiales.	L'acteur pourrait suggérer un temps et un lieu autres, sans avoir besoin de décor ni d'accessoires.

Conclusion

La réalité crue suit un processus artistique aussitôt qu'elle commence à être reproduite en théâtre. De ce fait, elle se transforme forcément en une réalité stylisée et, par conséquent, consciemment reconstruite et transformée. La réalité stylisée n'est qu'une illusion de la réalité pure. La conception de chacun des grands stylistes de l'histoire du théâtre du monde, concernant la manière de reproduire ou de créer la réalité sur scène, a donné lieu aux changements de forme et de fond dans le théâtre réaliste contemporain. La recherche du réel pur par un processus d'imitation, tel que l'on constate dans le réalisme traditionnel, se transforme progressivement en une illustration de la réalité par la voie d'interprétation dans une quête qui se veut objective. C'est ainsi que se forme la conscience du réalisme, laquelle se manifeste dans tous les éléments théâtraux, aussi bien dans l'usage des accessoires scéniques et dramatiques que dans le jeu d'acteur. La finalité étant de favoriser la

lucidité chez l'interlocuteur auquel l'artiste propose une vision - parmi d'autres - de la réalité, le réalisme conscient mise sur la communication optimale entre le spectateur, l'acteur/personnage et la scène qui enveloppe le tout. Dans cette situation de communication, le message passerait en fonction du style dans lequel le trio spectateur/acteur/scène est amené à saisir ou à concevoir une conscience de la réalité.

Bibliographie

- BECKER, G.-J., *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton, Princeton University Press, 1963.
- BROOK, P. & CARRIERE, J.-C., *The Conference of the Birds*, Chicago, The Dramatic Publishing Company, 1982.
- BROOK, P., *There are no Secrets*, London, Methuen, 1993.
- DORT, B., *Théâtre réel, Essais de critique 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971.
- GROTOWSKI, J., *Vers un théâtre pauvre*, traduction française de B. Levenson, Claude, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971.
- GRANT, D., *Realism*, London, Methuen, 1970.
- JACQUOT, J., *Réalisme et poésie au théâtre*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1967.
- KIRCHNER, Y. & PRUVOST-BEAURAIN, J.-M. (dir.), *Encyclopaedia universalis*, Corpus 19, Paris, 2002.
- LEVIN, H., *The Gates of Horn*, New York, Oxford UP, 1963.
- MAUPASSANT, G., *Pierre et Jean, Oeuvres*, Paris, Éditions Complexe, 1888.
- MENDILOW, A. A. , *Time and the Novel*, London, Peter Nevill, 1952.
- PRIGENT, C., *Une erreur de la nature*, Paris, POL, 1996
- RANVAUD, D., «Brook's Remarkable Men», *Framework*, issue 9, 1978.
- SAISON, M., *Les Théâtres du réel : pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- SARTRE, J.-P., « Qu'est-ce-que la littérature? », in *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.
- SOLTANI SARVESTANI, M.-M., *Réalité stylisée dans le théâtre réaliste contemporain: effet de la stylisation sur la révolution de la mise en scène et du jeu d'acteur réaliste du XIXe siècle à nos jours*, thèse de doctorat, sous la direction de Bernadette Rey-Flaud, Université d'Avignon, 2008.
- STEVENS, W., *Opus Posthumous*, New York, Knopf, 1957.

VATTIMO, G., *Éthique de l'interprétation*, Paris, La Découverte, 1991.
WELLEK, R., «The Concept of Realism in Literary Scholarship» in
Concepts of Criticism, New Haven, 1963.