



La tragédie au risque du spectaculaire Genre tragique et « appareil théâtral » aux XVII^e et XVIII^e siècles

L'idée de spectaculaire, en tant qu'elle désigne une matérialité scénique visant à frapper les sens du spectateur, est traduite par différents mots à l'âge classique, en particulier par les termes d'« appareil » et de « pompe ». Les deux mots, très proches¹, ne s'appliquent pas spécifiquement à l'œuvre dramatique² et renvoient à la magnificence d'un spectacle, à une ostentation du visible dont résulte un certain effet de grandeur, de beauté ou de solennité. « Pompe » et « appareil », comme le spectaculaire, désignent donc à la fois un support et une impression suscitée. Appliquée au domaine tragique, la « pompe » ne touche pas exclusivement aux signes visuels, mais peut aussi qualifier le discours lui-même, « la manière de s'exprimer en termes recherchés, magnifiques et qui sonnent bien à l'oreille »³. L'« appareil théâtral » renvoie lui spécifiquement à la matérialité visuelle du spectacle, à ce qui sollicite le regard et n'apparaît que par la mise en scène. Il englobe aussi bien la scénographie que les mouvements des acteurs eux-mêmes :

¹ La « pompe » est en effet définie comme étant un « appareil magnifique » dans le *Dictionnaire de l'Académie Française* de 1694 ou comme un « appareil superbe » par le *Dictionnaire Universel* de Furetière, revu et augmenté par M. Basnage de Bauval, Rotterdam, Leers, 1701.

² Le *Dictionnaire Universel* de Furetière, *op. cit.*, donne comme exemple : « L'entrée du Roi s'est faite avec beaucoup d'appareil et de magnificence » (article « Appareil »). Le *Dictionnaire de l'Académie Française* cite « la pompe d'une entrée solennelle, d'un tournoy... » (article « Pompe »). Aucun de ces dictionnaires ne fait allusion au théâtre dans ces deux articles.

³ Article « Pompe » du *Dictionnaire de l'Académie Française* de 1762.

ainsi le nombre des acteurs et leur disposition dans l'espace permet également de produire un effet spectaculaire⁴.

Ces différents termes renvoient au terme grec d'*opsis* utilisé par Aristote dans sa *Poétique* pour qualifier ce qui relève de l'exécution scénique du spectacle. Le terme est traduit par « décoration »⁵ par André Dacier, qui précise :

Le mot Grec [*opsis*] que j'ay traduit *décoration*, est un terme général qui signifie proprement *veué*, et qui comprend tout ce qui fait la beauté du spectacle, la Scene, les Ornemens, les Machines, les habits des Acteurs, etc. La décoration étoit d'une magnificence que rien n'a jamais égalée, et toujours proportionnée au sujet des pieces, cependant Aristote ne laisse pas d'en faire la dernière partie de la Tragedie, il la met après la Musique, et il se contente de dire qu'elle agreable et divertissante. En effet la Tragedie peut subsister et faire son effet sans la décoration par la lecture seule. La décoration n'est qu'un simple ornement, et un accompagnement qui contribü à la beauté du spectacle, mais qui ne rend la piece en elle-même ny pire ny meilleure.⁶

Cette citation permet à la fois de préciser les supports du spectaculaire dramatique et d'aborder le problème théorique qui se pose lorsqu'on se penche sur la possible conciliation entre tragédie et spectaculaire. En effet, l'exclusion par Aristote de l'exploitation des ressources propres au spectacle pour produire les émotions tragiques semblent avoir fixé durablement l'impossibilité d'un accommodement entre les deux termes. En affirmant que l'appareil théâtral était séduisant mais accessoire et qu'il relevait non pas de l'art du tragédien mais de la technique du décorateur⁷, le philosophe a imposé une caractérisation « texto-centrée » du genre tragique, reprise et débattue par les théoriciens et dramaturges de l'âge classique. C'est à cette pensée de la compatibilité entre art du spectacle et art tragique que nous aimerions

⁴ Le *Dictionnaire dramatique* de Joseph de La Porte et Sébastien de Chamfort (Paris, Lacombe, 1776) affirme ainsi dans l'article « Groupe » que « l'assemblage de plusieurs Personnages de caractères différens, [...] forment un grand tableau », tandis qu'un siècle plus tôt, d'Aubignac précise que « le nombre ou la majesté des Acteurs » participe de la « magnificence » du spectacle, dans la *Pratique du Théâtre*, éd. H. Baby, Paris, Honoré Champion, 2001, Livre III, chapitre V, p. 346.

⁵ Dans le *Dictionnaire dramatique* de La Porte et Chamfort, *op.cit.*, « décoration » et « appareil théâtral » sont équivalents. Sur le mot « décoration », on pourra consulter l'article de *l'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert.

⁶ Aristote, *La Poétique, traduite en françois avec des remarques critiques sur tout l'ouvrage par M. Dacier*, Paris, Claude Barbin, 1692, « Remarques sur le chapitre VI », p. 100.

⁷ « Quant au spectacle [*opsis*], qui exerce la plus grande séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique, car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs. De plus, pour l'exécution technique du spectacle, l'art du fabricant d'accessoires est plus décisif que celui des poètes » (Aristote, *La Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, chapitre VI, 50b15, p. 57).

nous consacrer, en tant qu'elle laisse apparaître, aux XVII^e et XVIII^e siècles, la progressive exploitation des ressources spectaculaires dans la tragédie tout en faisant valoir la mise en péril du genre par cette intrusion du spectaculaire. Nous nous pencherons ensuite sur un cas particulier de tragédie spectaculaire, *La Veuve du Malabar* d'Antoine-Marin Lemierre, qui permettra d'illustrer de façon plus précise les possibles dysfonctionnements génériques induits par l'introduction du spectaculaire dans le genre tragique.

ENTRE TOLERANCE ET REJET : LE DELICAT ACCOMMODEMENT DE LA TRAGEDIE ET DU SPECTACULAIRE DANS LA THEORIE TRAGIQUE.

Malgré la volonté d'Aristote de distinguer art poétique et art du spectacle, la production théorique classique se saisit de la question du spectaculaire. La Mesnardière, dans sa *Poétique* de 1639⁸, consacre ainsi son chapitre XI à « L'Appareil ou la disposition du théâtre », et d'Aubignac clôt sa *Pratique du théâtre*⁹ de 1659 sur la question « Des Spectacles, Machines et Décorations du Théâtre ». Cette réintégration de l'*opsis* dans le giron de l'art poétique obéit à la nécessité « d'avertir le Poète »¹⁰ sur le caractère aléatoire de la réussite de l'appareil théâtral qu'il imagine. La contingence de l'aboutissement de la « mise en scène » conduit les doctes à prôner une restriction de l'usage de la pompe théâtrale, au nom de ses contraintes techniques et de son coût financier. Mais surtout, les théoriciens visent à plier la scénographie aux règles de la vraisemblance et de la bienséance. La Mesnardière et d'Aubignac produisent un discours du bon usage de la « décoration » en fonction de l'histoire mise en scène. Si La Mesnardière réfléchit sur le « réalisme » du lieu représenté de façon à asseoir la vraisemblance et à assurer l'unité de lieu, d'Aubignac recommande un recours raisonné aux ressources du spectaculaire, en articulant son emploi à la règle de nécessité qui préside toute

⁸ Hyppolyte-Jules Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, Somerville, 1639.

⁹ François Hédelin d'Aubignac [dit l'Abbé d'], *La pratique du théâtre*, *op. cit.*

¹⁰ L'expression est de d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, *op. cit.*, p. 483. La Mesnardière rappelle que l'« Appareil de la Scène dont la plupart de ces Messieurs [les Poètes] laissent tout le soin à l'Acteur, est une partie de leur Art, et qu'il n'est pas moins nécessaire aux Ecrivains de Théâtre de savoir exactement le mestier des Ingénieurs », *La Poétique*, *op. cit.*, p. 410.

composition tragique. Le recours aux machines¹¹ doit ainsi obéir à la loi de nécessité et être « ajusté [au] Poème »¹² :

Il faut faire en sorte que de ces grands ornements il en résulte un effet notable et extraordinaire dans le corps de la pièce, c'est-à-dire qu'ils doivent contribuer au nœud des intrigues du théâtre ou au dénouement.¹³

Cette défense de la subordination du spectaculaire à l'intrigue est conforme aux vues aristotéliennes, dans la mesure où c'est le *mythos* tragique qui organise l'intégralité du spectacle. Ainsi, le spectaculaire ne risque pas de faire directement concurrence à l'intrigue, voire d'en masquer les faiblesses en éblouissant à peu de frais le spectateur. Le poète reste un fabricant d'histoire et non un technicien du spectacle.

Mais ce que dit d'Aubignac de l'appareil théâtral ne s'applique guère à l'ensemble de la production tragique. On peut en effet difficilement appliquer les recommandations de l'abbé à la tragédie « pure », dans la mesure où cette dernière trouve précisément dans la marginalisation du spectaculaire qu'elle opère un critère essentiel de distinction face à d'autres genres scéniques. La tragi-comédie¹⁴ mais surtout la tragédie à machines¹⁵ et la tragédie lyrique¹⁶ se différencient de la tragédie par leur développement d'un spectaculaire destiné au ravissement sensoriel du

¹¹ La machine théâtrale est « artifice par lequel le poète introduit sur la scène quelque divinité, génie, ou autre être surnaturel, pour faire réussir quelque dessein important, ou surmonter quelque difficulté supérieure au pouvoir des hommes » selon le *Dictionnaire dramatique* de Chamfort et La Porte, *op.cit.* Présente dans la tragédie grecque antique, la machine est très rare sur la scène tragique – Voltaire recourt au spectre dans *Sémiramis* –, son emploi relevant surtout du genre de la tragédie à machines et de l'opéra.

¹² La Mesnardière, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 418.

¹³ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, *op. cit.*, livre IV, chap. 9. p. 490.

¹⁴ Roger Guichemerre qualifie ainsi la tragi-comédie de « théâtre expressionniste », par son exploitation de nombreux ressources spectaculaires – dont la mise en scène d'actes violentes, de duels, de batailles ou encore d'actions surnaturelles – dans *La tragi-comédie*, Paris, PUF, 1981.

¹⁵ Pour un aperçu de ce type de tragédie, voir le *Recueil de tragédies à machines sous Louis XIV : 1657-1672*, édité par C. Delmas, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1985. Sur la nécessité de penser ensemble la tragédie et la tragédie à machines, voir l'article de Christian Delmas : « L'unité du genre tragique au XVII^e siècle », in *Mythe et histoire dans le théâtre classique : hommage à Christian Delmas*, éd. Fanny Nepote-Desmarres et Jean-Philippe Gersperrin, Toulouse, Société de Littératures classiques, 2002, pp. 33-54. Pour une étude de l'esthétique des tragédies à machines, on consultera Christian Delmas, *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, Genève, Droz, 1985, et l'article d'Hélène Visentin « La tragédie à machines ou l'art d'un théâtre bien ajusté », in *Mythe et histoire dans le théâtre classique...*, *op. cit.*, pp. 417- 429.

¹⁶ Le risque de la possible « opératisation » de la tragédie hante ainsi les adversaires de l'introduction du spectaculaire dans la tragédie, au nom d'une défense de l'intégrité du genre tragique. Pour saisir le jeu de fascination réciproque qui s'exerce entre les deux genres à l'âge classique, voir Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991 ; *Théâtre et opéra à l'âge classique : une famille étrangeté*, Paris, Fayard, 2004.

public. De fait, par le primat qu'elle accorde au discours sur l'action, la tragédie du XVII^e siècle est connue pour procéder à une occultation de la corporéité du spectacle. Les textes tragiques donnent ainsi peu d'indications quant à la dimension matérielle de leur représentation imaginée par leurs auteurs, le seul lieu d'inscription du spectaculaire étant le discours lui-même.

C'est justement contre cette suprématie du discours sur l'action et la marginalisation du spectacle dans le genre tragique que certains tragédiens s'élèvent au XVIII^e siècle. En 1730, Houdar de la Motte dénonce ainsi le manque d'action de la tragédie et défend un spectaculaire tragique :

Je désirerais au reste qu'[...] on tendît encore à donner à la tragédie une beauté qui semble être de son essence, et que pourtant elle n'a guère parmi nous ; je veux dire ces actions frappantes qui demandent de l'appareil et du spectacle. La plupart de nos pièces ne sont que des dialogues et des récits [...]. Mettez les actions à la place des récits, la seule présence des personnages va faire plus d'impression que le récit le plus soigné n'en pourrait faire.¹⁷

En ne reléguant plus les actions frappantes dans les coulisses, La Motte souhaite promouvoir une tragédie plus dynamique et plus visuelle, qui sollicite le regard plutôt que les oreilles. La Motte cite ensuite deux tragédies exemplaires sur ce plan : *Rodogune* et *Athalie*. Ces deux pièces, qui sont érigées en modèle par de nombreux tragédiens, attestent d'une compatibilité possible entre tragédie et spectaculaire, par leur mise en scène directe de l'action, leur notation des déplacements et gestes des acteurs, la pompe de leur décor – mouvant dans *Athalie* – et enfin par la mise sur le plateau d'objets dramatiques qui « frappent bien autrement que les plus beaux vers »¹⁸. Ces propos de La Motte ouvrent une série de tentatives de régénérer le genre tragique par un souci plus grand de sa dimension visuelle. Ils annoncent le développement de différents procédés spectaculaires dans tragédie des Lumières, que ce soit au niveau de l'espace scénique ou du jeu de l'acteur, souvent notés avec précision dans les didascalies. La magnificence ou le pittoresque d'un décor, le mouvement d'une foule, les déplacements vifs des acteurs ou encore la pantomime sont régulièrement usités pour produire des effets spectaculaires. C'est à ce titre

¹⁷ Antoine Houdar de la Motte, « Discours à l'occasion de *Romulus* », in *Textes critiques. Les raisons du sentiment*, ouvrage dirigé par F. Gevrey et B. Guion, Paris, Honoré Champion, 2002, pp. 607-608.

¹⁸ Antoine Houdar de la Motte, « Discours à l'occasion de *Romulus* », *op. cit.*, p. 610.

qu'on a pu parler d'une « invention d'un théâtre de l'image »¹⁹ au XVIII^e siècle, portée par un grand nombre de réformes dramatiques visant une illusion théâtrale plus forte²⁰ et la production d'effets dramatiques plus sensibles²¹.

Dans cette réhabilitation du spectaculaire, Voltaire a été un artisan majeur, que ce soit dans son combat pour améliorer la visibilité de la scène ou dans son esthétique tragique. Sa tragédie *Olympie*, qui date de 1762, atteste ainsi d'un souci permanent de la scénographie et de la « mise en scène », comme l'illustre la didascalie qui ouvre la scène IV de l'acte I :

Les trois portes du temple sont ouvertes. On découvre tout l'intérieur. Les PRÊTRES d'un côté, et les PRÊTRESSES de l'autre, s'avancent lentement. Ils sont tous vêtus de robes blanches, avec des ceintures bleues dont les bouts pendent à terre. CASSANDRE ET OLYMPIE mettent la main sur l'autel; ANTIGONE ET HERMAS restent dans le péristyle avec une partie du peuple qui entre par les côtés.

²²

Cependant, le philosophe est resté mesuré dans sa défense d'un spectaculaire tragique. L'intégration du spectacle dans l'écriture tragique elle-même n'aboutit pas, sur le plan théorique, à une remise en cause du primat du texte sur l'*opsis*. L'appareil théâtral n'est admis qu'en tant qu'il permet de développer une situation dramatique forte et qu'il participe à la tension dramatique en ayant une incidence directe sur l'action tragique et en faisant réagir les personnages. C'est ce que précise Voltaire dans son commentaire de la scène IV de l'acte I d'*Olympie* :

¹⁹ Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 6.

²⁰ Cette recherche d'une illusion dramatique parfaite est à la source de nombreuses mutations touchant à la fois l'esthétique dramatique et la matérialité scénique. Pour un aperçu général de ces questions, voir Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1988. Pierre Peyronnet a mis en lumière les innovations techniques dans la représentation théâtrale – salles de spectacle, plateau scénique, costumes, décors, jeux d'acteurs – dans *La mise en scène au XVIII^e siècle*, Paris, Nizet, 1974 ; Pierre Frantz, dans *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, *op.cit.*, a étudié les enjeux théoriques et pratiques de l'invention d'une « dramaturgie du tableau » (p. 257) dans le théâtre des Lumières. Enfin, citons le travail de Renaud Bret-Vitoz, *L'espace et la scène : dramaturgie de la tragédie française, 1691-1759*, Voltaire Foundation, Oxford, 2008, qui s'intéresse aux transformations de l'espace tragique.

²¹ Sophie Marchand a ainsi rattaché les différentes innovations techniques et esthétiques du théâtre des Lumières à la recherche d'effets pathétiques dans *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, Honoré Champion, 2009.

²² Voltaire, *Olympie*, in *The Complete Works of Voltaire*, 52, Oxford, Voltaire Foundation, 2011, acte I, scène IV. Précisons que la scène représente la cérémonie de mariage secrète entre Cassandre et Olympie, sous les yeux du rival amoureux de Cassandre, Antigone. Peu après, Olympie découvrira que Cassandre a été le meurtrier de son père et que sa mère, qu'elle croyait morte, est en réalité prêtresse dans le temple où elle vient d'échanger ses vœux.

Ce spectacle ferait peut-être un bel effet au théâtre [...]. Ce n'est pas qu'il y ait aucun mérite à faire paraître des prêtres et des prêtresses, un autel, des flambeaux, et toute la cérémonie d'un mariage. Cet appareil, au contraire, ne serait qu'une misérable ressource, si d'ailleurs il n'excitait pas un grand intérêt, s'il ne formait pas une situation, s'il ne produisait pas de l'étonnement et de la colère dans Antigone [...]. Tout appareil dont il ne résulte rien, est puérile. Qu'importe la décoration au mérite d'un poème ? Si le succès dépendait de ce qui frappe les yeux, il n'y aurait qu'à montrer des tableaux mouvants. La partie qui regarde la pompe du spectacle, est sans doute la dernière ; on ne doit pas la négliger, mais il ne faut pas trop s'y attacher.²³

Les précautions de Voltaire rappellent celles de d'Aubignac. Le spectaculaire ne doit pas prendre le pas sur l'art poétique du tragédien. Le risque d'une dénaturation du genre tragique – notamment par l'abolition de sa frontière avec la tragédie lyrique – hante toujours les esprits au XVIII^e siècle. En témoigne la forte résistance critique suscitée par cette conquête d'un visible tragique, illustrée de façon exemplaire par le discours *De la tragédie* de Jean-Marie Clément. Ce texte voit dans l'abus du spectaculaire sur les scènes contemporaines une preuve de la décadence théâtrale. L'appareil a remplacé le talent de composition et a perverti l'essence même de l'art tragique :

C'est dans l'enfance de l'Art, ou lorsqu'il dégénère, que les Poètes, privés du talent d'émouvoir et d'intéresser par la peinture des caractères et des grandes passions, cherchent du moins à séduire la multitude, par le faste imposant des décorations, le jeu frivole de la pantomime, et toute cette pompe extérieure qu'on nomme aujourd'hui spectacle [...]. Dans tous les siècles, les Auteurs Dramatiques qui ont voulu plaire à une populace ignorante, n'ont eu besoin que de ce mérite, facile [...]. Voltaire, qui n'a négligé aucune des charlataneries d'Auteur, capables d'imposer au vulgaire, a prodigué le spectacle dans ses Tragédies, à mesure qu'il se méfie de ses forces. Ses premières Pièces en sont beaucoup moins chargées que les autres, qui, depuis Sémiramis, font presque toutes des Pièces à décorations. Voltaire ayant ouvert un chemin si facile, les imitateurs s'y sont jetés en foule; et comme il suffisoit de manquer d'un véritable talent, pour enchérir sur lui dans cette partie mécanique de l'Art du Théâtre, il y fut bientôt surpassé par les plus méchants Poètes. [...] Nos Spectateurs n'accourent en foule qu'aux Pièces où il y a beaucoup à voir et peu à retenir ; il leur faut des décorations nouvelles et singulières. Plus il y aura de changements de scènes et de décorations, plus ils applaudiront.²⁴

« Charlatannerie », le spectaculaire l'est à plusieurs titres. D'abord parce qu'il relève de la facilité et qu'à ce titre il est la ressource privilégiée des poètes sans talent. Mais

²³ Voltaire, « Remarques à l'occasion d'*Olympie* », in *The Complete Works of Voltaire*, 52, Oxford, Voltaire Foundation, 2011, p.361.

²⁴ Jean-Marie-Bernard Clément, *De la Tragédie, pour servir de suite aux lettres de M. Voltaire*, Amsterdam, Moutard, 1784, p. 154-161.

surtout parce qu'il abuse de l'ignorance du public en lui faisant croire que la délectation visuelle est un plaisir esthétique honorable. Derrière la typologie de ce spectateur ignorant, issu de la « populace », au jugement corrompu par le « mauvais goût », se joue la perte de la grandeur de la tragédie classique qui s'adressait à d'honnêtes gens doués d'un sens critique.

LA VEUVE DU MALABAR OU LE SPECTACULAIRE EST-IL SOLUBLE DANS LA TRAGÉDIE?

C'est en des termes proches de ceux de Clément que les œuvres tragiques d'Antoine-Marin Lemierre, auteur de la seconde moitié du XVIII^e siècle, ont été appréhendées par une partie de la critique « journalistique ». Ses « *tragédies faites à peindre* »²⁵ ont fait preuve d'une audace scénographique perçue par certains comme une atteinte aux lois du grand genre. « Un drame uniquement à peindre est une vraie supercherie »²⁶ et fait courir le risque de ne voir « plus Melpomène qu'environnée de Peintres, de Décorateurs, de Joueurs de Gobelets ; et [...] la scène Française, à la honte du siècle, devenir la parodiste de l'Opéra »²⁷, écrit ainsi un lecteur de l'*Année Littéraire* à propos de la première tragédie de Lemierre, *Hypermnestre*²⁸. Le succès public de cette tragédie pousse néanmoins Lemierre à continuer l'exploitation des ressources du spectacle dans la tragédie. Deux pièces illustrent magistralement cette pratique d'un spectaculaire tragique : *Guillaume Tell*²⁹ et *La Veuve du Malabar ou l'Empire des coutumes*³⁰. Dans le cas de *Guillaume Tell*, deux scènes montrent Tell

²⁵ L'origine du terme est floue : l'expression est attribuée à une « jeune femme » par la critique et semble être apparue à l'occasion de la première représentation d'*Hypermnestre*.

²⁶ *Année littéraire*, 1759, t. VIII, p. 38-39.

²⁷ *Année littéraire*, 1759, t. VIII, p. 37-38.

²⁸ Cette première tragédie de Lemierre, représentée en 1758 à la Comédie-Française, a connu une édition moderne établie par J.-N. Pascal dans *Noces sanglantes : Hypermnestre du Baroque aux Lumières*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1999.

²⁹ Représentée pour la première fois en 1766, cette tragédie n'a eu de cesse d'être remaniée par l'auteur dans le sens d'un plus grand spectaculaire pendant près de 20 ans. Voir l'introduction critique de Renaud Bret-Vitoz à l'œuvre dans Antoine-Marin Lemierre, *Guillaume Tell*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

³⁰ Notre édition de référence pour cette pièce est l'édition critique établie par France Marchal-Ninosque dans Antoine-Marin Lemierre, *Théâtre*, Paris, Honoré Champion, 2006. La pièce fut jouée en 1770 puis en 1780 à la Comédie Française.

décocher une flèche sous les yeux du spectateur – la première fois pour atteindre la pomme placée sur la tête de son fils, la deuxième pour tuer le tyran Gessler. Ces moments spectaculaires obéissent à la volonté de louer par l'image l'héroïsme patriotique et républicain de Tell, conformément au développement par Lemierre d'une tragédie « école des citoyens »³¹. *La Veuve du Malabar*, à laquelle nous nous intéresserons de façon détaillée, recourt elle aussi au spectaculaire pour appuyer son discours militant.

L'exemple de la Veuve du Malabar : le spectaculaire tragique comme arme philosophique.

La Veuve du Malabar appartient au genre particulier de la tragédie philosophique. Dans le droit fil de la tragédie voltairienne, Lemierre utilise en effet le genre tragique comme une tribune en faveur des idées philosophiques de son temps, fustigeant l'intolérance et le fanatisme. Ce sens de l'engagement philosophique a pour particularité de s'accorder chez lui avec un recours au grand spectacle. *La Veuve du Malabar* est ainsi connue pour sa mise en scène finale d'un bûcher destiné à immoler une veuve indienne. L'action se déroule dans la province indienne du Malabar. Un Grand Bramine met tout en œuvre pour qu'une jeune veuve, nommée Lanassa, accomplisse le rituel d'immolation par le feu, ainsi que le veut la coutume religieuse³². La femme, qui n'a jamais aimé son époux et éprouve de l'amour pour un jeune français rencontré par le passé dans sa région natale, accepte cette mort, plus par dégoût de vivre que par conviction religieuse. Un élément extérieur va cependant suspendre sa mise à mort : la ville indienne est assiégée par une troupe française menée par un général qui demande l'annulation de l'immolation. Le Grand Bramine refuse et fait tout pour mener à bien le rituel, à l'insu des Français. Mais le général français, averti de la tenue du sacrifice, parvient à gagner le temple « par un couloir souterrain » et à sauver la veuve des flammes.

³¹ Voir France Marchal-Ninosque, « Le théâtre d'Antoine-Marin Lemierre : une école des citoyens », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, PUF, 2003/1, vol. 103, p. 49-62.

³² La figure de la « sati » n'est pas inédite dans la littérature française : voir Frédéric Tinguély, « Aux limites du relativisme culturel : les Lumières face à l'immolation des veuves de l'Inde », *Dix-huitième siècle*, n° 38, Paris, La Découverte, 2006, p. 449- 462.

Lemierre transforme ainsi une histoire tragique – une jeune femme est vouée à la mort par un décret divin et se voit sauvée *in extremis* – en un réquisitoire contre les abus de l'extrémisme religieux. La fable offre des échos possibles avec l'histoire d'Iphigénie mise en tragédie par Racine. Ce rapprochement est d'autant plus justifiée que l'histoire d'Iphigénie a été reprise par de nombreux tragédiens et peintres du XVIII^e siècle³³ mais aussi parce qu'en 1769 eut lieu une expérience étonnante et unique autour de l'*Iphigénie* racinienne qui a pu inspirer indirectement à Lemierre l'intégration d'une scène de bûcher dans sa pièce³⁴. En effet, Saint-Foix, reprenant une suggestion de Bricaire de La Dixmerie³⁵, récrivit les trois dernières scènes de la pièce racinienne et mit directement en action le récit du sacrifice interrompu d'Iphigénie : alors que les soldats s'apprêtent à conduire Iphigénie au bûcher, Calchas annonce qu'Ériphile est la véritable victime désignée par les Dieux ; cette dernière se tue tandis que l'on entend le tonnerre et que le bûcher s'allume³⁶. L'expérience sera cependant un échec et les contemporains verront dans cette mise en action un tableau inefficace, qui ne parvient pas à restituer par le visible la beauté et la puissance du dicible racinien.

Dans *La Veuve du Malabar*, Lemierre a lui aussi préféré au traditionnel récit des événements déroulés hors-scène, le recours à un tableau vivant et spectaculaire, à même de faire fortement impression sur le public. Ce dénouement spectaculaire est préparé en amont par le changement de décor de l'acte V – d'autant plus remarquable qu'il s'agit de la seule mention scénographique de la

³³ Voir l'édition par Jean-Noël Pascal de l'*Iphigénie en Tauride* de Guimond de la Touche dans *L'autre Iphigénie*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 1997. Le sujet du sacrifice d'Iphigénie est récurrent dans la peinture française, il fut traité notamment par Ch.-A Coytel (1727), G.-F. Doyen (1750) et surtout par Van Loo (1757).

³⁴ Mais ce n'est pas la seule source d'inspiration possible : l'*Olympie* de Voltaire met également sur le plateau une scène de bûcher dans son dénouement. Signalons également que, de façon générale, le thème du sacrifice a une grande importance dans l'imaginaire des Lumières : voir France Marchal-Ninosque, *Images du sacrifice, 1670-1840*, Paris, Honoré Champion, 2005.

³⁵ Dans ses *Lettres sur l'état présent de nos spectacles*, Nicolas Bricaire de la Dixmerie écrit : « On a souvent dit que [la tragédie] manquait d'action dans nos plus grands tragiques du dernier siècle. Racine surtout, qu'on a surnommé avec raison le Raphaël de la poésie française, a comme lui négligé ou ignoré les grands effets. Le plus souvent il met en récit ce qu'il eût pu mettre en action. Je n'en citerai qu'un exemple, et c'est dans *Iphigénie en Aulide* que je le prends. Vous savez, Monsieur, que cette pièce est terminée par un récit. L'expression, les détails en sont admirables : cependant il ne produit qu'un effet médiocre. Quel effet, au contraire, ne produirait pas l'action qu'il renferme, si cette action était placée sous nos yeux ? » (Amsterdam, 1765, p. 13-14).

³⁶ Sur ce sujet, voir Nicholas Cronk, « L'Iphigénie de Saint-Foix et l'esthétique du tableau : réécrire Racine en 1769 », *La réception de Racine à l'âge classique : de la scène au monument*, études présentées par Nicholas Cronk et Alain Viala, SVEC, Oxford, Voltaire Foundation, 2005, p. 133-144.

pièce : « *Le théâtre représente le parvis de la pagode des Bramines, entouré de rochers ; un bûcher est dressé au milieu de la place ; on voit au loin la mer* ». Après des adieux pathétiques à son frère, dont elle est brutalement séparée, la veuve monte sur le bûcher³⁷ à la scène IV. Aussitôt, des bruits se font entendre : la scène V s'ouvre ainsi sur l'arrivée du général français, que l'on croyait mort, « *à la tête de ses troupes* ». Ce dernier « *mont[e] sur le bûcher* » en s'exclamant « Lanassa dans la flamme ! » et la transporte hors du feu. Une scène de reconnaissance accentue le *happy end* final³⁸, et la pièce se termine sur une tirade du général qui proclame la libération de la contrée et loue l'intervention française d'origine royale.

Cette mise en scène directe du salut de la veuve n'est pas purement gratuite ou ornementale. Elle vise à renforcer par l'image le message de la pièce. Le tableau est utilisé comme une arme au service du discours philosophique de la pièce, dévoilant à la fois l'horreur à laquelle conduit le fanatisme religieux – l'image de la veuve sur le bûcher jouant sur le choc du visible – et l'humanité salvatrice de la civilisation européenne éclairée³⁹. Une telle scène exemplifie toute la pièce ; elle donne à voir, en l'espace de quelques minutes, une lutte entre le bien et le mal et met en abîme la formule dramaturgique de la pièce. Le recours à l'appareil théâtral obéit donc à une utilisation critique de l'image par ce tragédien des Lumières. Ce dénouement spectaculaire est d'autant plus intégré à l'intrigue qu'il est le centre focal de toute l'action tragique. En effet, les quatre actes qui le précèdent sont tournés vers cette horreur à venir : le bûcher est un objet de discours avant d'être un objet scénique. Seul enjeu dramaturgique de la pièce, l'immolation de Lanassa s'impose dans le discours des personnages comme « un spectacle d'horreur », « un spectacle cruel » ou encore un « odieux spectacle ». Si l'utilisation du terme de « spectacle » pour désigner la situation de malheur est galvaudée en tragédie, Lemierre resémantise la dimension visuelle de l'expression en faisant, à la lettre, de cette scène horrible un spectacle offert au public. Le recours au spectaculaire sert de façon claire les enjeux militants de la pièce : il permet de donner corps à la

³⁷ Cette action est notée par la didascalie suivante : « *Les Bramines la séparent de son frère, et elle monte sur le bûcher* », acte V, scène 4.

³⁸ En effet, la veuve reconnaît dans le général l'homme qu'elle a aimé en secret avant de se marier. La veuve, « *jetant un cri de surprise et de joie dans les bras du général français avant de le nommer* » s'écrit « Montalban ! toi, mon libérateur ? », acte V, scène 5.

³⁹ Précisons qu'un « choc des civilisations » est mis en avant dans la pièce, le général français faisant fréquemment valoir sa nationalité française pour justifier son refus de la barbarie.

dénonciation du fanatisme en utilisant l'image à des fins idéologiques, en visant l'indignation du spectateur par la sollicitation à la fois de son esprit, à travers les débats des personnages autour de la frontière entre fanatisme et humanité, et de ses sens.

Une tragédie philosophique mise à mal par le spectaculaire : autour de la réception critique de La Veuve du Malabar.

L'appréciation de la cohabitation entre discours philosophique et grand spectacle a été diverse. De fait, *La Veuve du Malabar* n'a pas été attaquée sur sa seule dimension spectaculaire. L'invraisemblance de l'action – en particulier la peinture du fanatisme des Bramines – mais aussi la faiblesse des caractères et des situations ont été fustigées. Le jugement de Jean-François de La Harpe résume bien la teneur des reproches adressés à la pièce à son époque :

C'est, si l'on en excepte le magnifique spectacle du dénouement, une très mauvaise pièce, de tout point ; c'est une déclamation dialoguée, une suite de lieux communs, sans action, sans ressorts tragiques, une situation purement passive et toujours la même...

¹

La Harpe attribue le succès de la pièce à son seul dénouement spectaculaire. Preuve en est que les premières représentations de la pièce en 1770 ont été un échec du fait d'une faillite technique dans l'exécution du bûcher :

Maintenant, qui est-ce qui a pu procurer à cette pièce des destinées si différentes, à dix ans de distance? Un simple changement de décoration. Dans la nouveauté, le bûcher où devait se jeter la veuve était représenté par une espèce de petit trou d'où sortaient quelques petites flammes; [...]. À la reprise, on sentit du moins qu'il fallait effrayer les yeux pour émouvoir l'imagination; et un vaste bûcher, très exhaussé et très enflammé, la veuve y montant au milieu des feux, et un bel acteur l'enlevant, avec des bras d'Hercule, du milieu des flammes qui allaient la dévorer; tout cet appareil parut admirable, et l'était. ²

¹ Jean-François de La Harpe, *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, tome 2, Paris, Didier, 1834, p. 270.

² Jean-François de La Harpe, *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, op. cit., p. 270.

La Harpe désolidarise le spectaculaire et la fable tragique, réduisant la valeur de la pièce à sa seule exécution scénique. À l'inverse, le comédien Fleury tente de minorer l'importance de la mise en scène dans le succès de la pièce pour valoriser la puissance dénonciatrice de la pièce :

Fallait-il rapporter à Larive¹ la nouvelle fortune de la pièce? Le fait est, qu'il s'y dessina superbement, et la manière dont il ravit la victime au bûcher lui valut les suffrages universels. Il était admirable poussant son cri : Lanassa dans les flammes!!... Il était beau d'amour et d'héroïsme quand il s'emparait de cette femme, avec son air d'aigle enlevant une colombe.

Mais Larive et Monvel et Sainval² cadette, qui firent assaut de talent dans cet ouvrage, n'étaient qu'une cause bien secondaire de son succès. [...] La violence avec laquelle le poète décria le sacerdoce depuis le commencement de la pièce jusqu'à la fin, fit le succès de la *Veuve du Malabar*. [...] Dans les tragédies précédentes où l'on avait mis en scène le fanatisme, il y avait toujours une action principale au milieu de laquelle on enchâssait (mais seulement comme pour surdorer la pièce) les allusions philosophiques ; ici le poète marchait à découvert. Le drame portait à plomb sur les prêtres, et toute l'action était absolument subordonnée à la dissertation anti-religieuse : elle en était l'âme.³

Message philosophique et spectaculaire sont pensés de manière disjointe. La défense de la pièce passe par une valorisation de la fable au détriment de la mise en scène. Fleury se fait ainsi, en dépit de son admiration pour la pièce, garant d'un certain canon tragique fondé sur la prévalence de la poétique sur la matérialité scénique. Cette orthodoxie critique est particulièrement sensible dans les textes qui fustigent la dénaturation du genre tragique provoquée par l'intrusion du spectaculaire. L'article du *Mercur de France* déplore ainsi la subversion du goût des spectateurs, friands de grandes sensations :

C'est néanmoins à ce dénouement que la Tragédie de M. le Mierre doit la plus grande partie de son succès ; pourquoi ? Parce que depuis quelques années on crie aux effets, et que l'on s'en contente, parce qu'on ne veut plus que des tableaux et du spectacle, parce que l'aspect d'un Acteur vigoureux, arrivant avec précipitation sur la Scène, entouré de Soldats qui s'en rendent maîtres, et arrachant une femme du sein d'un bûcher enflammé, a quelque chose de séduisant, et qu'au Théâtre *le Spectateur jouit de l'effet sans analyser la cause*. Mais toutes ses situations, malgré l'effet qu'elles produisent, prouvent moins de talent qu'une seule Scène de

¹ Larive est le nom du comédien qui interprétait le rôle du général français.

² Monvel jouait le rôle du jeune Bramine, frère de Lanassa, et Sainval le rôle de Lanassa.

³ Joseph-Abraham Bénard dit Fleury, *Mémoires de Fleury de la Comédie Française*, éd. J. B. F. Lafitte, tome I, Paris, Delahays, 1847, p. 236.

développement, où l'on fait apercevoir la connaissance du cœur humain, et le jeu des passions qui le tourmentent.¹

Le mal propre au spectaculaire est ici clairement nommé : il réside dans la paralysie du jugement critique qu'il instaure. Le spectaculaire suscite une adhésion totale au présent de la représentation qui annule toute distance critique. Or, cette distance critique est essentielle pour juger correctement de la valeur esthétique d'une œuvre. Les périodistes de l'époque assoient ainsi la critique du spectacle sur une raison capable de se déprendre de la séduction du réel et de l'instant de la représentation, de mettre à distance le charme de l'éblouissement éphémère et superficiel de l'image. C'est particulièrement le cas dans les deux articles, signés du même auteur, parus dans *l'Année littéraire* en 1780². L'examen de la pièce y est rendu possible par l'usage d'une froideur critique disséquant la lettre-même du texte de *La Veuve du Malabar* à l'aune des critères tragiques classiques : bienséances, vraisemblance, composition... Dans son second article, l'auteur s'interroge plus précisément sur les raisons du succès d'une pièce si défectueuse. Il l'attribue en grande partie à la cible féminine visée par la pièce :

Quant à l'extrême considération qu'on y montre pour les femmes, il est à présumer qu'elles n'y ont pas été insensibles ; mais ce qui les a beaucoup plus amusées que tout cela, c'est le feu d'artifices de la fin. M. Le Mierre comptoit beaucoup sur cet effet. [...] C'est en effet à ce bûcher, devenu, par l'art du décorateur, plus agréable et plus pittoresque, qu'il doit l'incompréhensible réussite de son drame. Ces petites flammes bleues, violettes, de toutes couleurs, qui s'échappent à travers les ouvertures d'un bûcher de carton très joliment dessiné, ont paru aux femmes d'un effet charmant. Après les avoir caressées de l'œil, elles les auroient volontiers caressées de la main. Mais combien leur plaisir a redoublé ! quelle admiration ! quelle yvresse, lorsque Montalban, comme un autre Persée, s'élançant au milieu des flammes, en arrache Lanassa, et que l'un et l'autre en sortent sans avoir eu aucun mal ! Quel moment ravissant pour elles ! quelle preuve plus décisive de leur empire sur les hommes ! Quelle douces, quelles délicieuses idées alors de l'amour et d'elles-mêmes ! Dans l'égarement de leur séduction, elles ont dû se prendre pour des êtres célestes. Je ne doute pas même que la plupart d'entr'elles, semblables à Eriphile, n'eussent voulu pour toute chose au monde être à la place de cette nouvelle Iphigénie.³

Afin d'analyser les raisons d'un succès incompréhensible, l'auteur de l'article change ici de ton pour adopter le point de vue des spectatrices et décrire de l'intérieur la

¹ *Mercure de France*, juillet 1780, Paris, Panckoucke, p. 132-133. Nous soulignons.

² *Année littéraire*, 1780, tome V, Paris, Mérigot, Lettre I et Lettre VIII.

³ *Année littéraire*, *op. cit.*, p. 203-205.

relation affective que met en place le spectaculaire. L'accumulation d'exclamatives, qui reproduit le cri d'émerveillement des femmes, participe d'une mise à distance ironique de la perception de la spectatrice trompée. Le dénouement en action devient la source d'un enchantement mièvre et ridicule. Le charme du spectacle du bel acteur suscite une forme de transport par l'imagination, une sortie de la raison dans le fantasme, marquée par le mot « égarement ». L'adoption du point de vue féminin se poursuit ensuite dans l'article puisque l'auteur relate une anecdote dans laquelle une jeune femme déclare, en discours direct, le ravissement ressenti devant le spectacle du sauvetage de Lanassa :

Qu'il étoit beau, Madame, disoit-elle à sa voisine ! comme il enlève la petite *Sainval* ! Avec quelle grace, quelle supériorité ! cela est divin. Il faut convenir, ajoutoit-elle, que c'est une bien jolie Tragédie que cette Tragédie là. Il y a toute apparence, Monsieur, que nous n'en aurons plus que de cette espèce. Auparavant, l'art étoit presque inaccessible à cause de ces difficultés. On a trouvé le secret de les applanir, en en faisant un spectacle uniquement pour les yeux. Au moyen de cette révolution, la médiocrité peut prétendre à des succès, et vous voyez qu'en effet elle en obtient.¹

Le glissement progressif du point de vue féminin au point de vue critique masculin est sensible et la voix railleuse du critique se fait de plus en plus entendre.

Par-delà la misogynie de son discours, cet extrait est intéressant en ce qu'il pointe un paradoxe inhérent à l'introduction du spectaculaire dans cette tragédie philosophique, paradoxe qui n'apparaît que lors du déroulement de la séance théâtrale. En effet, le critique de *l'Année littéraire* décrit une altération des affects traditionnellement suscités par la tragédie. Exhibant la matérialité de la représentation, le spectaculaire engage un visible qui se retourne contre l'effet tragique lui-même. *La Veuve du Malabar* n'est plus vouée ici à exciter la terreur et la compassion du spectateur devant le spectacle d'un fanatisme inhumain. Au contraire toute la charge dramatique de la pièce s'évapore par la transformation de la souffrance tragique en objet de délectation. Une telle dynamique est évidemment liée à la fin heureuse de la pièce puisque c'est le salut de la jeune veuve par son bel amant qui plait, non le fait d'être dans les flammes. Mais cette jouissance va à l'encontre du message philosophique : elle l'oblitére dans la mesure où ce que les femmes retiennent est un acte d'amour héroïque délesté de toute charge

¹ *Année littéraire, op. cit.*, p. 206.

philosophique. Un curieux décalage se fait alors ressentir entre les émotions des personnages sur scène, horrifiés par le spectacle de l'immolation, et ceux des spectatrices qui, contre toute attente, se rêvent en Iphigénie. Alors que dans la fable tragique, l'immolation de la veuve est un acte odieux, que l'on ne saurait voir et supporter, cette scène devient un objet de désir de la part du public, accouru précisément pour assister à ce dénouement spectaculaire.

Cette analyse des enjeux de la réception d'un spectaculaire tragique pointe l'un des dangers du spectaculaire : le plaisir du spectacle n'est pas soluble dans la tragédie philosophique en ce qu'il fait oublier les enjeux idéologiques du texte. L'image fascine le spectateur au point de supplanter le texte et sa visée militante. Placé sous le signe du dérèglement, le spectaculaire remet en cause les caractéristiques théoriques de la tragédie en déplaçant la source du plaisir du texte à la représentation théâtrale. Ce faisant, la prise en compte de la dimension spectaculaire de la tragédie permet de mieux cerner la nature du plaisir dramatique en le rattachant à un plaisir de l'imitation, à une délectation devant les éléments de représentation. En dénonçant le spectaculaire, les critiques découvrent finalement, sans le savoir, le fonctionnement de la *catharsis* telle qu'elle est définie par l'abbé Batteux¹ à la même époque, à savoir que le plaisir esthétique né justement de la conscience d'être devant un spectacle fictif de malheurs, un *artefact*. Le plaisir du spectaculaire ne fait ainsi qu'exacerber le propre de la relation dramatique, faite de croyance et d'incrédulité, d'adhésion et de distanciation.

Ouafae El Mansouri

(doctorante contractuelle, Université Paris 8 Vincennes/Saint-Denis, EA 1579)

Pour citer cet article :

Ouafae El Mansouri, « La tragédie au risque du spectaculaire. Genre tragique et « appareil théâtral » aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Revue Ad Hoc*, n°1, « Le Spectaculaire », publié le 30/04/2012 [en ligne], URL :

¹ Voir Charles Batteux, « Quatorze remarques sur la *Poétique* d'Aristote suivi de *Littérature et morale* », textes choisis et présentés par Michel Charles, in *Poétique*, n°92, Paris, Seuil, novembre 1992.

Bibliographie :

Le spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle époque, sous la direction d'Isabelle Moindrot, Paris, CNRS éditions, 2006.

Le spectaculaire, sous la direction de Christine Hamon-Sierjols et André Gardies, Cahiers du GRITEC, Lyon, Aléas, 1997.

BRET-VITTOZ, Renaud, *L'Espace et la scène : dramaturgie de la tragédie française, 1691-1759*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008.

FRANTZ, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

FRAZIER, Françoise, « Public et spectacle dans *la Poétique* d'Aristote », *Cahiers du GITA*, n°11, Montpellier, Université Paul Valéry, 1998, p. 123-144.

MARCHAL-NINOSQUE, France, « De Malabar à Cancale : une tragédie et sa parodie (*La Veuve du Malabar, La Veuve de Cancale*, 1780), ou quand l'Inde cesse d'être fabuleuse », in *Regards sur la tragédie 1736-1815. Histoire, exotisme, politique*, sous la direction de Karine Bénac-Giroux et Jean-Noël Pascal, *Littératures*, n°62, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010, p. 89-103.

MARCHAL-NINOSQUE, France, « Le théâtre d'Antoine-Marin Lemierre : une école des citoyens », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, PUF, 2003/1, vol. 103, p. 49-62.

PERCHELLET, Jean-Pierre, *L'héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, Honoré Champion, Paris, 2004.

PEYRONNET, Pierre, « Voltaire "metteur en scène" de ses propres œuvres », *Revue de la société d'histoire du théâtre*, Paris, Société d'histoire du théâtre, janvier-mars 1978.

PEYRONNET, Pierre, *La mise en scène au XVIII^e siècle*, Paris, Nizet, 1974.

RIDGWAY, Ronald, *La propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire*, in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, volume XV, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1961.

TINGUELY, Frédéric, « Aux limites du relativisme culturel : les lumières face à l'immolation des veuves de l'Inde », *Dix-huitième siècle*, n° 38, Paris, La Découverte, p. 449-462.

VISENTIN, Hélène, « Du discours au jeu des machines sur la scène », *Les arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, édition et présentation par Marie-France Wagner et Claire Le Brun-Gouanvic, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 69-86.