

Présentation du parcours : Théâtre et stratagème

Enjeux et thématiques : définition des notions

Le parcours « Théâtre et stratagème » met en relation deux notions qu'il convient de définir pour pouvoir en dégager les enjeux principaux.

* Théâtre

Le terme « théâtre » vient du grec θέατρον qui désigne le lieu de représentations. A l'origine, le théâtre est un bâtiment, un édifice d'où le public regarde un spectacle. Rapidement, le substantif désigne aussi le lieu où jouent les acteurs. C'est au ^{xvi}e siècle que « théâtre » prend une nouvelle acception : s'il conserve son sens étymologique, le mot signifie de façon plus spécifique l'art dramatique, le spectacle en lui-même. À partir du ^{xvii}e siècle apparaît un nouveau sens : le théâtre relève de la littérature écrite ; une pièce de théâtre est une œuvre de littérature.

Dès ses origines, le théâtre est conçu avant tout comme un **divertissement collectif** où un peuple se donne le spectacle de ses mythes. Lors des Dionysies (fêtes à motif religieux, en l'honneur du dieu du vin Dionysos), des spectacles et des jeux sont donnés.

Les acteurs sont anonymes, portent un masque, sont vêtus de grandes robes et chaussés de cothurnes qui les haussent de l'humanité courante.

Dans sa *Poétique* (env. 335 av. J.-C.), Aristote analyse les rapports qui existent entre une pièce de théâtre et le réel : il justifie l'intérêt du théâtre auquel il donne une **vocation didactique exemplaire** :

« La comédie est [...] l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure, non en toute espèce de vice mais dans le domaine du risible, lequel est une partie du laid. Car le risible est un défaut et une laideur sans douleur ni dommage ; ainsi, par exemple, le masque comique est laid et difforme sans expression de douleur.

[...]

La tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation, propre à pareilles émotions. »

Aristote, *Poétique*, 1448-1449 ; trad. J. Hardy

Dans son traité, Aristote **définit l'art comme imitation** (μίμησις/ *mimèsis*) : si la tragédie représente l'homme supérieur (par la profondeur et la gravité des sentiments), la comédie quant à elle se moque des travers des hommes et dépeint ces derniers comme inférieurs à ce qu'ils sont en réalité. Dans tous les cas, ce que les spectateurs voient sur scène doit les décourager de toute tentation de démesure. Grâce à la *mimèsis*, le spectateur de la tragédie peut éprouver terreur et pitié, deux émotions essentielles à la *catharsis*¹. Aristote justifie ainsi l'intérêt de la *mimèsis* qui constitue l'essence du théâtre : elle est source de plaisir et détient le pouvoir de conduire les hommes à **accéder à la connaissance**.

1. *Κάθαρσις* : « purification, séparation du bon avec le mauvais, purgation ». Au départ, la *catharsis* (chez Aristote) ne concerne que la pitié et la crainte, faiblesses de la nature humaine. La tragédie permet au spectateur d'éprouver ces émotions désagréables, puis de s'en purger. Le spectateur, familiarisé avec ces défaillances de l'âme, peut les maîtriser dans la vie réelle. La conception de la *catharsis* sera étendue au XVII^e à toutes les passions, face aux détracteurs du théâtre.

* Stratagème

Le terme « stratagème » est issu du grec στρατήγημα qui signifie « la ruse de guerre ». Le stratège¹ est celui qui conduit une armée, qui dirige des opérations militaires de façon efficace. Par extension, le stratège désigne toute personne se distinguant par son aptitude et son habileté à concevoir des plans qui vont lui permettre de maîtriser une situation, et d'en tirer profit. Dans cette perspective, le stratagème devient une ruse permettant à une personne de parvenir à ses fins.

La scène 11 de l'acte II de *L'Étourdi* (1655) de Molière exploite les différentes acceptions du terme. En effet, le stratagème peut avoir le **sens positif de « remède »** : c'est dans ce sens que Lélia avoue à Mascarille :

« Je songeais à trouver un remède à ce mal,
Lorsque me ramassant tout entier en moi-même,
J'ai conçu, digéré, produit un stratagème,
Devant qui tous les tiens, dont tu fais tant de cas,
Doivent sans contredit, mettre pavillon bas. »

Dans la même scène, Lélia associe au stratagème la notion de « **jeu** » et de « **tour** » adroit et spirituel :

« J'ai bien joué moi-même un tour des plus adroits.
Il est vrai, je suis prompt, et m'emporte parfois ;
Mais pourtant, quand je veux, j'ai l'imaginative
Aussi bonne en effet, que personne qui vive ;
Et toi-même avoueras que ce que j'ai fait part
D'une pointe d'esprit où peu de monde a part. ».

Molière, *L'Étourdi* (1655), acte II, scène 11

Si Mascarille, dans sa réponse, semble impressionné par « ce *bel exploit de guerre* » (on retrouve ici le sens étymologique), il évoque néanmoins le **côté sombre** inhérent au stratagème dans une question traduisant aisément son inquiétude : « *Vous avez fait ce coup sans vous donner au diable ?* »

1. στρατηγός, dérivé de στρατός, « armée ; troupe » et άγω, « conduire ».

Cette scène est intéressante en ce qu'elle révèle que le stratagème peut relever autant de la **ruse adroite et spirituelle**, véritable « remède », que de la manigance, de la fourberie, de la **machination secrète et suspecte**. Le stratagème peut donc avoir une connotation positive, ou négative.

Enjeux et thématiques : les auteurs incontournables

La combinaison des notions nous permet de dégager des axes de lecture majeurs pour explorer *Les Fausses Confidences* et son parcours associé.

*** Le stratagème au cœur du théâtre**

Le stratagème est un motif récurrent, il est l'un des rouages essentiels de la mécanique de la comédie et assure incontestablement à l'intrigue une progression dramatique.

Les comédies de **Molière** exploitent à loisir ce dispositif : les personnages rusés et audacieux y foisonnent et rivalisent d'ingéniosité. Dans *Le Médecin malgré lui* (1666), c'est pour se venger de son mari ivrogne qui la bat que Martine fait croire que ce dernier est un médecin exceptionnel mais excentrique, qui n'accepte de soigner qu'après avoir été battu. Dans *Tartuffe* (1669), Elmire, lasse de l'aveuglement de son mari, demande à ce dernier de se cacher sous la table pour qu'il puisse être le témoin de la duplicité du personnage éponyme. Dans *Les Fourberies de Scapin* (1671), le valet célèbre issu de la *commedia dell'arte* ne cesse de multiplier les stratagèmes, se faisant ainsi l'adjuvant de la jeunesse. C'est Toinette qui prend le rôle de l'adjuvant dans *Le Malade imaginaire* (1673), se déguisant en médecin pour servir les intérêts de la jeunesse contrariée puis demandant à Argan de contrefaire le mort pour éprouver les sentiments de Béline puis d'Angélique. Dans la comédie moliéresque, on se joue des autres en usant de la ruse pour parvenir à ses fins.

Marivaux, en créant « la comédie de sentiment », n'en oublie pas pour autant le stratagème qu'il exploite à son tour, en renouvelant ses modalités. Les personnages marivaudiens se travestissent souvent, s'épanouissent dans de fausses confidences et deviennent tour à tour des intrigants plus ou moins dotés de génie¹.

Beaumarchais s'inscrit comme l'héritier de Molière en reprenant et en amplifiant ce dispositif. Dans sa trilogie, Figaro devient un régisseur qui ne cesse de fomenter des intrigues : s'il met sa ruse au service du maître dans *Le Barbier de Séville* (1775), aidant ce dernier à supplanter la figure du barbon amoureux (Bartholo), il œuvre néanmoins pour son propre mariage dans *Le Mariage de Figaro* (1784), élaborant tout un « plan » pour contrer le libertinage du comte. Mais lui-même se fait devancer par les femmes qui lui prennent son rôle de metteur en scène pour fomenter à leur tour un « complot ». Dans *La Mère coupable* (1792), il s'agit surtout pour Figaro de déjouer le sinistre stratagème de son double inversé, le machiavélique Bégearss.

Mais le stratagème n'est pas uniquement propre à la comédie : il constitue aussi le ressort dramatique essentiel de nombreuses tragédies, telles les tragédies bibliques de **Racine**, *Esther* (1689) et *Athalie* (1691). Si Esther épouse, sur les conseils de Mardochée, Assuérus, en cachant ses origines, c'est pour sauver le peuple juif. Si Joad tait à Joas sa véritable identité et le cache dans le temple de Salomon, c'est pour que l'héritier du trône échappe à la démence d'Athalie, laquelle est manipulée par un mauvais conseiller, Mathan. Aux figures des bons et vertueux intrigants, Mardochée et Joad – même si la figure de ce dernier est plus complexe et ambiguë – s'opposent celles des mauvais et néfastes intrigants, véritables bourreaux qui persécutent l'innocence : Aman et Mathan.

Le stratagème intervient enfin dans de nombreux drames. Dans *Lorenzaccio* (1834), **Musset** met en scène la vengeance de Lorenzo de Médicis, homme désespéré et cynique, compagnon de débauche du tyran Alexandre qu'il projette de tuer pour libérer Florence du vice, après avoir joué une « *hideuse comédie* » (III, 3). Dans *Ruy Blas* (1838) de Victor **Hugo**, Don Salluste se venge de la

1. Cf. Première partie de cette étude.

reine en faisant endosser à son valet Ruy Blas le rôle de Don César qu'il a enlevé, et engage celui-là à se faire aimer de la reine. La pièce de **Rostand** met aussi en place toute une série de fausses confidences qui débent lors de la scène du balcon (*Cyrano de Bergerac* (1897) – III, 7), se multiplient grâce à l'envoi des lettres écrites par Cyrano mais portant la signature de Christian, et culminent lors du dénouement.

Les exemples sont nombreux et cette présentation est loin d'être exhaustive. Retenons du stratagème qu'il est tantôt heureux – comme le suggère le titre de la pièce de Marivaux, *L'Heureux Stratagème* (1733) –, tantôt malheureux. Il peut susciter le rire du spectateur, lequel assiste au triomphe de la ruse et de l'esprit, mais permet aussi de l'émouvoir, permettant dès lors une réflexion sur l'utilité du théâtre.

✱ Le théâtre vu comme stratagème

Malgré les nombreux réquisitoires contre l'art dramatique au xvii^e, le théâtre connaît un succès grandissant : les discussions sur la moralité du théâtre se multiplient. Le **théâtre** est envisagé comme un **stratagème propre à édifier le spectateur**.

C'est ainsi que *L'Illusion comique* (1634) de **Corneille** peut se lire comme un véritable plaidoyer en faveur du théâtre : cette pièce est en effet une réflexion sur l'importance de l'illusion théâtrale pour accéder à une meilleure connaissance de soi. Dans cette pièce, Alcandre, magicien humaniste, régisseur de la fantasmagorie et en quelque sorte thérapeute, met en place un dispositif théâtral chargé de « soigner » Pridamant, père accablé de douleur

1. L'Église et les dévots s'attaquent au théâtre, l'accusant de corrompre le spectateur. Antoine Godeau, Pierre Nicole, Blaise Pascal sont les principaux détracteurs du théâtre. Ils reprochent aux auteurs dramatiques de répandre une morale pernicieuse dans leurs pièces et condamnent le théâtre comme étant le corrupteur du genre humain. Selon eux, la représentation du vice ne fait qu'exciter notre penchant au vice. Au xviii^e, Rousseau, s'opposant aux philosophes (D'Alembert, Voltaire, Diderot), reprendra les arguments de Nicole et Bossuet et considèrera le théâtre de Molière comme « une école de vices et de mauvaises mœurs » dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758).

qui veut retrouver son fils Clindor, lequel a fui l'autorité paternelle depuis dix ans. Alcandre, (double du metteur en scène), dans sa grotte (métaphore du théâtre), va faire voir à Pridamant (double du spectateur) tous les périples de son fils (comédien). Le spectateur qu'est Pridamant parvient au terme de la représentation à purger ses mauvaises passions (colère, ressentiment) par l'émotion. Corneille fait d'Alcandre un véritable médecin (on vient d'ailleurs le « *consulter* »). De ce fait, si l'illusion sert à tromper, elle nous fait voir *in fine* la vérité et nous y fait accéder. L'illusion a donc une **fonction heuristique**¹. Dans cette perspective, la pièce s'achève sur l'éloge du théâtre, Alcandre justifiant à Pridamant la moralité du théâtre :

« Cessez de vous en plaindre. À présent le théâtre
Est en un point si haut que chacun l'idolâtre,
Et ce que votre temps voyoit avec mépris
Est aujourd'hui **l'amour de tous les bons esprits**,
L'entretien de Paris, le souhait des provinces,
Le divertissement le plus doux de nos princes,
Les délices du peuple, et le plaisir des grands :
Il tient le premier rang parmi leurs passe-temps ;
Et ceux dont nous voyons la sagesse profonde
Par ses illustres soins conserver tout le monde,
Trouvent dans **les douceurs d'un spectacle si beau**
De quoi **se délasser d'un si pesant fardeau.** »

Corneille, *L'Illusion comique* (1634), acte V, scène 5

À la suite de Corneille, **Molière** ou **Racine** n'auront de cesse de clamer l'utilité du théâtre. Dans la Préface de *Tartuffe* (1669), Molière reprend la devise de la comédie italienne – « *castigat ridendo mores* » – : la comédie doit « *corriger les vices des hommes* » ; « *le théâtre a une grande vertu pour la correction* ». Racine quant à lui, dans la Préface de *Phèdre* (1677), revendique la moralité du théâtre, qui ne dévoile le désordre des passions que pour mieux les châtier, puisque « *les moindres fautes y sont sévèrement punies* ». Il réhabilite le théâtre qu'il considère comme une véritable « **école de vertu** ».

1. Fonction de découverte de la vérité.

Ces plaidoyers appréhendent donc le théâtre comme un stratagème dont la finalité est morale et didactique. Au xx^e siècle, **Alexandre Jodorowsky** a théorisé le lien entre le **théâtre** et la **psychothérapie**. Selon le dramaturge chilien, le théâtre doit proposer des actes symboliques à valeurs purificatrices, thérapeutiques. Le théâtre peut permettre la sublimation des passions pour mieux revenir à la vie. Selon Jodorowsky, le but ultime du théâtre est d'expulser la violence, la sublimer et la transformer en puissance créatrice¹. Il s'agit donc, comme dans *Les Fausses Confidences*, de faire tomber les masques pour faire accéder à la vérité.

Lectures cursives en lien avec le parcours

- Corneille, *L'Illusion comique*, 1634.
- Molière, *L'Étourdi*, 1655 ; *Le Médecin malgré lui*, 1666 ; *Tartuffe*, 1669 ; *Les Fourberies de Scapin*, 1671 ; *Le Malade imaginaire*, 1673.
- Racine, *Esther*, 1689.
- Beaumarchais *Le Barbier de Séville*, 1775 ; *Le Mariage de Figaro*, 1784 ; *La Mère coupable*, 1792.
- Marivaux, *La Double Inconstance*, 1723 ; *Le Jeu de l'amour et du hasard*, 1730.
- Musset, *Lorenzaccio*, 1834.
- Hugo, *Ruy Blas*, 1838.
- Rostand, *Cyrano de Bergerac*, 1897.
- Feydeau : *Dormez, je le veux !*, 1897.
- Genet, *Les Bonnes*, 1947.

1. Alexandre Jodorowsky, *Le Théâtre de la guérison. Une thérapie panique : la psychomagie*, 1995.