



[Le centre et ses activités](#) [Ressources](#) [L'équipe](#) [Réseau](#)

Raluca Bran, Les songes et les oracles dans le théâtre français du XVIIIe siècle : des procédés rhétoriques à destination du spectateur ?

A première vue, l'inscription du spectateur dans les textes dramatiques du XVIIIe siècle français se limite au procédé, très répandu à l'époque, du théâtre dans le théâtre, et à tous ses avatars – comme dans *Le Berger extravagant* de Thomas Corneille, où un personnage fait référence à l'effet dévastateur qu'une représentation théâtrale peut avoir sur son spectateur, le menant, à travers une identification trompeuse, à la folie. Mais, à part ces procédés de mise en abîme qui multiplient les destinataires et les destinataires d'une pièce, le spectateur peut être pris en compte dans l'écriture du texte dramatique par d'autres procédés moins évidents. Et il serait très utile de se tourner vers l'auteur de *La Pratique du théâtre*, afin de saisir l'enjeu constitué par l'instance du spectateur dans la conception d'une pièce de théâtre au XVIIIe siècle. Ainsi, d'Aubignac part d'un constat très simple : les spectateurs doivent recevoir une quantité assez considérable d'informations, afin de pouvoir comprendre l'action ; mais comment concilier cette exigence avec celle de la *mimésis* ? « Il faut faire une Narration des choses passées ; parce que le Spectateur, en les ignorant, ne comprendrait rien au reste », dit d'Aubignac, « mais il [l'auteur] ne doit pas faire ces Récits, ni ces Spectacles seulement à cause que les Spectateurs en doivent avoir la connaissance. » En d'autres mots, il faut donner à tout prix l'illusion d'une action « véritable », dépourvue d'artificiel, et pour ce faire, il faut chercher « un motif et une raison apparente, que l'on nomme couleur, pour faire que ces Récits et ces Spectacles soient vraisemblablement arrivés de la sorte. » 1

Pierre Corneille réfléchira à son tour sur le statut des personnages « protatiques », qui ne jouent pas vraiment de rôle dans l'action, mais qui offrent l'occasion aux autres personnages de raconter des événements passés indispensables pour la compréhension de l'action représentée. Pour que cette méthode ne soit pas trop « artificieuse », Corneille pense que ces personnages doivent être utilisés à d'autres endroits dans la pièce, et non seulement au moment du récit d'exposition, et surtout qu'il faut trouver une raison pour laquelle ces personnages sont censés ignorer le contenu du récit. Or il apparaît que souvent les récits de songes – ou bien leurs représentations plus concrètes, sous la forme de l'apparition –, tout comme les séquences contenant un oracle à interpréter ou des références à un vieil oracle, jouent aussi le rôle d'un récit d'exposition.

Ainsi, dans *Polyeucte*, le récit du songe de Pauline représente l'occasion vraisemblable de confier à Stratonice son amour pour Sévère, qu'elle croit mort et qui lui est apparu dans un songe. C'est la meilleure façon de combler le « retard de savoirs » du spectateur, tout en donnant l'impression que le vrai destinataire du discours de Pauline est sa confidente ; en effet, Pauline ne peut se contenter de raconter uniquement le contenu du songe, car il ne serait pas compréhensible pour quelqu'un qui ne connaîtrait pas certains éléments du passé comme son amour pour Sévère et la mort supposée de celui-ci. Dans le cas de l'apparition d'une ombre, comme dans *La Mariane* d'Alexandre Hardy, l'effet de double destinataire est légèrement différent – le discours de l'ombre d'Aristobule est adressé à Hérode, mais aussi au spectateur, qui est informé à la fois des actes criminels passés du tyran et de la prédiction concernant son destin et celui de Mariane.

Si l'on se concentre sur la construction des récits de songe, on peut remarquer aussi que ce topos suggère, de par sa structure même, la présence du spectateur : le songeur est, par rapport à son confident – ce personnage « protatique » –, dans la position de l'acteur par rapport au spectateur. Il crée, à travers son récit, une réalité à laquelle l'autre n'a pas eu accès ; il s'agit là d'une hypotypose poussée à l'extrême, car ce qui est donné à voir n'est pas une image réelle, mais une suite d'images recrées par l'imagination. La position du confident devant le récit de songe contient, en petit, celle du spectateur et ce n'est pas un hasard si le confident commente le plus souvent le songe, exprimant sa terreur devant les images de celui-ci. Écoutant le récit d'Hérode, dans *La Marianne* de Tristan L'Hermite, Salomé et Phérore témoignent de leur frayeur : « Ô Cieux ! je serais morte étant en votre place ; / Le sang à ce récit dans mes veines se glace. » (v. 105-106) ; « Je sens la même horreur dans mes os se couler. » (v. 107). Mathan a la même attitude dans *Athalie* : « Ce songe, et ce rapport, tout me semble effroyable. » (v. 544). On a affaire à une sorte de mise en abîme, car le songe au théâtre constitue lui-même un spectacle à l'intérieur de la pièce tout entière.

L'interprétation d'un oracle peut aussi occasionner des retours en arrière et permettre au spectateur, aussi bien qu'à certains personnages, d'apprendre des faits déroulés longtemps avant le début de l'action représentée. *Iphigénie* de Rotrou représente un exemple classique – ayant appris le contenu de l'oracle, Clytemnestre revient en arrière et avoue avoir jadis voué sa fille à Diane ; elle interprète l'oracle comme un châtiment dû au fait qu'elle n'a pas respecté ces vœux : « Hélas je me souviens sacrilège et profane, / De vous avoir voué aux autels de Diane, / La mort qu'on vous prépare et la peine où je suis, / De ce vœu négligé sont les funestes fruits. » (v. 1275-1278). Ce n'est que grâce à cet élément que la compréhension finale de l'oracle est possible, car sa réalisation représente en fait l'accomplissement de la vieille promesse.

Outre cet aspect fonctionnel, se rapportant à la « loi d'informativité » qui régit un échange conversationnel (au théâtre ou dans la réalité), les séquences de songes et d'oracles impliquent la présence du spectateur à un autre niveau, celui de l'effet pathétique recherché par ce genre de représentations. En parlant des narrations pathétiques, d'Aubignac fait état d'une contradiction difficile à dépasser : le personnage-destinataire de ces narrations n'ignore rien de l'« aventure », néanmoins il faut en faire le récit « puisque le Spectateur l'ignore, et qu'autrement il aurait de la peine à comprendre le reste. » 2 La solution consiste en l'utilisation des « passions » et des « mouvements de l'esprit » ; or les récits de songes, les rapports qui sont faits des oracles provoquent souvent, chez les personnages, de la terreur, de la pitié, de l'indignation, autant de passions qui se

manifestent à travers des monologues, forme d'adresse double, intra et extra-scénique. Cet aspect pathétique, en lien direct avec la catharsis produite par toute représentation théâtrale, pourrait par ailleurs constituer une explication pour la fréquence exceptionnelle des songes et des oracles sur la scène française du XVII^e siècle. Le choix de ces thèmes répondrait peut-être à une attente des spectateurs de l'époque, chose d'autant plus vraie pour la première moitié du siècle, encore sous le signe d'un « théâtre de la cruauté » et des effets violents.

Pendant les dernières décennies XVII^e siècle, au moment où la doctrine classique s'était cristallisée, ce genre de pathétique qui impliquait l'intervention divine et la croyance dans une vérité transcendante, révélée à travers les oracles ou les songes prophétiques, fait l'objet de désapprobations. En effet, ces « demi-machines », comme les appelait P. V. Delaporte dans sa thèse sur le merveilleux à l'époque classique, sont considérées pas Saint-Evremond comme un trait caractéristique de la « tragédie ancienne » et qui serait à bannir de la « tragédie moderne ». Quelles sont les raisons qu'il avance pour justifier cette condamnation ? L'élément principal est précisément l'effet désastreux que ces représentations auraient sur le spectateur : « Pour vous dire mon véritable sentiment, je croi que la Tragédie des Anciens auroit fait une perte heureuse en perdant ses Dieux avec ses Oracles et ses Devins. C'étoit par ces dieux, ces Oracles, ces Devins, qu'on voyoit régner au Théâtre un esprit de superstition et de terreur, capable d'infecter le genre humain de mille erreurs, et de l'affliger encore de plus de maux. Et à considérer les impressions ordinaires que faisoit la Tragédie dans Athènes sur l'ame des Spectateurs, on peut dire que Platon étoit mieux fondé pour en défendre l'usage, que ne fut Aristote pour le conseiller : car la Tragédie consistant, comme elle faisoit, aux mouvemens excessifs de la Crainte et de la Pitié, n'étoit-ce pas faire du Théâtre une école de frayeur et de compassion, où l'on apprenoit à s'épouvanter de tous les périls, et à se désoler de tous les malheurs ? » ³ En d'autres mots, le théâtre ne fait qu'entretenir un esprit de superstition et de crainte perpétuelle chez les spectateurs, en leur montrant qu'une instance surhumaine décide de tous les malheurs qui leur arrivent et le leur fait savoir à travers des phrases ou des images obscures. De surcroît, montrer des héros innocents, comme, par exemple, Iphigénie, tomber sous le coup de décisions divines, représente une réelle gageure pour les auteurs de théâtre, car cela donne l'occasion aux personnages de s'indigner et de maudire les dieux, ce qui est inacceptable : « Comme les Dieux causoient les plus grands crimes sur le Théâtre des Anciens, les crimes captivoient le respect des Spectateurs, et on n'osoit pas trouver mauvais ce qui étoit abominable. Quand Agamemnon sacrifie sa propre fille, et une fille tendrement aimée, pour apaiser la colère des Dieux, ce sacrifice barbare fut regardé comme une pieuse obéissance, comme le dernier effet d'une religieuse soumission. » ; « Que si l'on conservoit en ce tems-là les vrais sentimens de l'humanité, il faloit murmurer contre la cruauté des Dieux en impie ; et si l'on vouloit être dévot envers les Dieux, il faloit être cruel et barbare envers les hommes ». ⁴ On se rend compte à quel point la réception des pièces de théâtre par le spectateur était au centre des préoccupations des théoriciens de l'époque. Tout se passe comme si les auteurs vivaient dans une sorte d'« auto-censure », pour employer un terme anachronique, induite par l'instance, à la fois abstraite et concrète, du spectateur. Ils postulent implicitement l'existence d'un spectateur-type, utopie construite à partir des données empiriques de l'époque.

En ce qui concerne le traitement des oracles, les auteurs avaient essayé de dépasser cet écueil à l'aide d'un artifice – l'oracle qui paraît injuste parce que mal compris. Les exemples sont nombreux dans plusieurs genres : tragédie, tragi-comédie, pastorale. C'était également une façon de créer une attente chez le spectateur, en lui révélant à la fin de la pièce la vérité et en introduisant la scène de reconnaissance, de la façon conseillée par Aristote, qui donnait l'exemple d'Œdipe : « La plus belle reconnaissance est celle qui est accompagnée de pitié. » (*Poétique*, 1452 a), car « une reconnaissance qui est ainsi accompagnée de pitié, suscitera ou la pitié ou la crainte » (1452 b). Dans *Astrée et Céladon*, l'oracle dit que Diane doit épouser Pâris, alors que Diane aime et est aimée par Silvandre, et ordonne la mort de ce dernier ; Adamas s'apprête, à contre cœur, à sacrifier Silvandre et, lorsqu'il prend son bras pour arroser l'autel de sang, il reconnaît en lui son fils perdu, le véritable Pâris : « Ah ! Silvandre, ah ! Paris, ah ! mon fils, ah ! celestes, / Que vos oracles sont aujourd'hui manifestes ; / Ah ! ce rameau de gui sur son bras imprimé / M'assure d'embrasser mon enfant bien aymé : / Dieux vous facilitez ce qu'on croit impossible. » Cela s'accompagne d'une seconde reconnaissance, car le faux Pâris n'est autre que le frère de Diane ; cette série de pérépéties et reconnaissances permet le dénouement heureux, le mariage des deux amoureux étant désormais possible.

La tragédie utilise elle aussi le procédé de l'oracle mal compris à cause d'une identité méconnue ou d'une identification trompeuse. Le premier cas, illustré par *Iphigénie* de Racine, est le plus célèbre : la vraie Iphigénie qui doit être sacrifiée est en fait Eriphile, dont l'identité n'est révélée qu'à la fin de la pièce : « Un autre sang d'Hélène, une autre Iphigénie / Sur ce bord immolée y doit laisser sa vie. / Thésée avec Hélène uni secrètement / fit succéder l'hymen à son enlèvement. / Une fille en sortit, que sa Mère a celée. / Du nom d'Iphigénie elle fut appelée. » (v. 1749-1754). *Antigone* de Rotrou présente l'autre situation – le jeune Ménéce, fils de Créon, croit comprendre que l'oracle qui dit : « Thèbes, lors tu jouiras d'un paisible repos, / Quand des dents de Python, la semence dernière / Satisfera pour tous, et perdra la lumière » demande son sacrifice, puisqu'il se considère comme le dernier, au sens du plus jeune, de la famille des Labdacides. En fait, ce n'est qu'à la fin de la pièce que l'oracle peut être bien compris et c'est Hémon qui met Créon devant la vérité de la prophétie : « Quand des Dieux, Tyrésie, annonçait la pensée, / Elle parlait à vous, non pas à Ménéce : / La race de Python ne cessera qu'en vous, / C'est sur vous que du Ciel doit tomber le courroux. » (v. 1771-1775). Cette reprise de la prophétie ne fait que rappeler au spectateur le début de la pièce, dans un souci de symétrie qui montre qu'elle est conçue à son intention. Le procédé de l'oracle mal compris présente donc un double enjeu par rapport au spectateur de la pièce – il permet la représentation d'oracles qui seraient moralement inacceptables pour le spectateur, tout en augmentant la dimension pathétique de la pièce grâce au rebondissement qui contredit la fin annoncée au début.

Témoignant d'une esthétique de la redondance et de l'accumulation, les séquences de songe et d'oracle ne jouent que très rarement un rôle important dans la constitution du sujet. Cependant, leur fréquence impressionnante dans le théâtre du XVII^e siècle montre un engouement certain du public pour ce genre de représentations. Pour les dramaturges, elles présentent à la fois un avantage évident : apporter des informations sur un passé plus ou moins proche, à des actions qui commencent, conformément aux conventions théâtrales, in medias res, et un inconvénient de taille : elles sont comme des « machines », et les rendre vraisemblables reste une tâche difficile. Les solutions trouvées par les auteurs dramatiques du XVII^e siècle auront au centre le souci de ne pas choquer, mais en même temps d'émouvoir le spectateur. Absent du texte du théâtre classique, il ne cessera point de hanter les écrivains.

1. Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre* (éd. Hélène Baby), Paris, Champion, 2001, p. 82-83. [renvoi]

2. Abbé d'Aubignac, *op. cit.*, p. 422. [\[renvoi\]](#)

3. « De la tragédie ancienne et moderne », dans *Oeuvres en prose*, textes publiés avec introduction, notices et notes par René Ternois, tome IV (Société des textes français modernes), p. 177. [\[renvoi\]](#)

4. « De la tragédie ancienne et moderne », *éd. cit.*, p. 183. [\[renvoi\]](#)

Actualisé en avril 2008. © Paris IV-Sorbonne