

Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am
Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2013)

Heft: 22

Artikel: L'illusion de la nouveauté : l'exemple d'Hugo

Autor: Schuwey, Christophe

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-918992>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

L'ILLUSION DE LA NOUVEAUTÉ : L'EXEMPLE D'HUGO

Christophe Schuway

038

Dans le cadre de la réflexion générale de ce numéro sur le positionnement, je voudrais reconsidérer une question d'histoire littéraire qui a dû laisser quelques souvenirs : celle du théâtre et de ses règles. Il s'agit de montrer que ce qui se donne comme nouveau et révolutionnaire ne l'est pas autant qu'on le croit, parce qu'à une problématique semblable – en l'occurrence, l'effet du théâtre sur le spectateur – deux époques différentes peuvent proposer deux réponses opposées, l'une aussi justifiée que l'autre.

« Le schéma darwinien [appliqué à l'histoire de la tragédie] est commode et dérangent à la fois puisque fondamentalement paradoxal. En effet, il permet, d'une part, d'établir une filiation directe de Racine à Hugo en faisant du second le véritable successeur du premier. D'autre part, il transforme les romantiques en révolutionnaires radicaux [...] »¹

Le second terme du paradoxe soulevé par Perchellet est certainement apparu à bien des lycéens au moment où ils abordaient Victor Hugo. En effet, voilà soudain qu'apparaissent les «romantiques», et que ceux-ci auraient enfin «libéré» le théâtre d'une foule de règles qui ne semblaient exister que par principe d'autorité, pour « faire comme les anciens », Aristote en tête. Ces fameuses trois unités – lieu, temps, action – apparaissent aujourd'hui aussi arbitraires que la monarchie de droit divin. « Vraiment ! » se dit encore l'étudiant, et l'adulte après lui : « Ces gens des XVIIe et XVIIIe siècles devaient être des pédants de la pire espèce, préoccupés d'étiquette et de théories au lieu du plaisir du théâtre, et l'on devait s'ennuyer bien fort. » C'est d'ailleurs ainsi que Victor Hugo caricature en 1827 les défenseurs des règles, lorsqu'il leur fait ânonner, contre ses propositions : « L'exemple des anciens, Messieurs ! D'ailleurs, Aristote... D'ailleurs, Boileau... D'ailleurs, La Harpe... »²

Dans la fameuse Préface de «Cromwell», les règles sont présentées comme un héritage lourdaud et désuet : « Des contemporains distingués, étrangers et nationaux, ont déjà attaqué, et par la pratique et par la théorie, cette loi fondamentale du code pseudo-aristotélique [les règles]. Au reste, le combat ne devait pas être long. À la première secousse elle a craqué, tant

était vermoulue cette solive de la vieille mesure scolastique ! »³

« Heureusement, Hugo vint », dirait-on... N'y a-t-il pas là de quoi se méfier ? Les choses ne sont-elles pas un peu trop simples ? Accepte-t-on de s'ennuyer deux siècles entiers, alors qu'il aurait suffi d'enlever quelques règles arbitraires pour découvrir le vrai, le bon théâtre ? Un siècle comme le XVIIe, siècle de la galanterie, du « je-ne-sais-quoi », de l'eutrapélie, a-t-il pu enfanter des règles qui apparaissent aussi lourdes, pédantes, dénuées de sens ? Il y a là quelque chose qui n'est pas tout à fait... vraisemblable.

Reprenons encore un instant cette préface de «Cromwell», un paragraphe plus tôt : « Ce qu'il y a d'étrange, c'est que les routiniers prétendent appuyer leur règle des deux unités sur la vraisemblance, tandis que c'est précisément le réel qui la tue. Quoi de plus invraisemblable et de plus absurde en effet que ce vestibule, ce péristyle, cette antichambre, lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir se dérouler, où arrivent, on ne sait comment, les conspirateurs pour déclamer contre le tyran, le tyran pour déclamer contre les conspirateurs, chacun à leur tour [...] Où a-t-on vu vestibule ou péristyle de cette sorte ? Quoi de plus contraire, nous ne dirons pas à la vérité, les scolastiques en font bon marché, mais à la vraisemblance ? [...] »⁴

Étrange, en effet : comment la tragédie a-t-elle pu, pendant presque deux siècles, s'en tenir à cette unité de lieu, faire tenir son action dans ce péristyle qui apparaît si artificiel à l'auteur de «Cromwell» ? On approche la réponse par ces deux termes qu'Hugo oppose dans la première phrase du passage cité : «vraisemblance» et «réel». Cette opposition, en fait, est quelque peu fallacieuse, car les deux termes impliquent deux problématiques différentes. On comprend l'enjeu du «réel» : il n'est en effet pas certain que tous les complots politiques et les intrigues amoureuses aient lieu dans le vestibule. Si le théâtre devait montrer le «réel», les règles seraient alors probablement inopportunes.⁵ Or, les défenseurs des règles, même caricaturés par Hugo, parlent de «vraisemblance». Dans «vraisemblance», il y a «vrai», mais il y a aussi «sembler». La vraisemblance

1 Perchellet, Jean-Pierre : L'Héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814, Paris, Champion, 2004, p. 13.

2 Hugo, Victor : Cromwell, dans Théâtre complet, vol. I, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1963, p. 417.

3 Ibid., p. 428.

4 Ibid.

5 Mais dès lors, l'unité d'action qu'Hugo défend a-t-elle encore du sens ?

n'est pas le vrai, le réel, elle est ce qui semble être vrai, elle se préoccupe, en fait, de tout autre chose.

Bien avant Hugo, d'ailleurs, il y a eu un théâtre sans les règles, qui eut un franc succès. Durant une bonne décennie, les années 1628 à 1637,⁶ un genre était ainsi au sommet de sa popularité : la tragi-comédie. On notera donc que les romantiques n'ont pas le monopole de l'absence des règles ni la primauté d'un théâtre libéré. Plus intéressant, ce genre s'impose face à une forme encore antérieure de tragédie, elle-même réglée. On ne fait donc qu'alterner entre règles et absence de règles. En 1628, le discours des partisans de la tragi-comédie, anti-réguliers, ne peut que rappeler celui d'Hugo (la graphie est modernisée, et je souligne les passages particulièrement marquants) : « La poésie, et particulièrement celle qui est composée pour le théâtre, n'est faite que pour le plaisir et le divertissement, et ce plaisir ne peut procéder que de la variété des événements qui s'y représentent, lesquels ne pouvant pas se rencontrer facilement dans le cours de la journée, les poètes ont été contraints de quitter peu à peu la pratique des premiers qui s'étaient resserrés dans des bornes trop étroites. »⁷

En 1628, donc, on s'était déjà affranchi une première fois des règles, parce qu'elles ne semblaient pas convenir aux actions que l'on voulait représenter sur scène : deux siècles auparavant, on retrouve là une conception qui rappelle fort le «réel» d'Hugo. Et cela au nom du «plaisir» et du «divertissement» : l'image de pédants raseurs que notre lycéen se faisait des gens du XVIIe, en début d'article, est quelque peu invalidée ; Hugo ne fait peut-être, avec son combat contre les règles, que réactualiser un vieux débat...

Mais alors, diantre, pourquoi ces règles reviennent-elles à la charge et finissent-elles par s'imposer vers le milieu du siècle, pour perdurer jusqu'au début du XIXe ? Aurait-on alors oublié le plaisir du théâtre ? Certainement pas, et c'est encore le souci de l'effet sur le spectateur qui en est la cause. Seulement, on se met à repenser la manière de produire cet effet, en abordant la problématique par le biais de l'illusion théâtrale et de la vraisemblance. Peu à peu s'impose l'idée que, pour qu'une pièce fasse un

maximum d'effet, il faut que le spectateur «croie» que ce qu'il voit se déroule réellement devant ses yeux. Sans cela, la pièce rate, comme le dit et redit, par exemple, Chapelain dans sa «Lettre sur la règle des vingt-quatre heures», texte dans lequel il donne sa position non seulement sur l'unité de temps, mais aussi sur l'unité de lieu. Ainsi, au sujet de cette dernière, il écrit : « [l'absence d'un lieu unique] d'où procéderait, si l'on n'accommodait point la peinture à la portée de l'œil humain qui en doit être le juge, qu'au lieu de persuader et d'émouvoir par la vive représentation des choses et d'obliger l'œil surpris à se tromper lui-même pour son profit, on lui donnerait visée pour éclaircir l'imagination de la fausseté des objets présentés et l'on frustrerait l'art de sa fin qui va à toucher le spectateur par l'opinion de la vérité. [...] »⁸

En d'autres termes, il faut que le spectateur croie que Phèdre, que le Cid, qu'Andromaque ou que Néron sont vraiment devant lui, qu'il ait le sentiment d'assister, en voyeur, à une action réelle, pour que le plaisir puisse prendre, pour que le théâtre fasse son effet, qui est de «toucher» le spectateur.⁹ Il faut que celui-ci oublie qu'il est au théâtre, d'où le principe fondamental qu'énonce Chapelain : « Je pose donc pour fondement que l'imitation en tous poèmes doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite. »¹⁰

Essayons de comprendre : que se passe-t-il lorsque l'on se rend au théâtre ? On entre dans une salle, «dans laquelle on demeure» le «temps» de la représentation. Je souligne les termes essentiels, qui se rapportent aux deux règles attaquées par Hugo : l'unité de lieu, et l'unité de temps. Or, comment le spectateur pourrait-il croire à ce qu'il voit, comment pourrait-il oublier qu'il est au théâtre, s'il doit soudain accepter qu'une ellipse temporelle de trois mois ait eu lieu sur scène alors que, dans son propre temps, une seule petite minute est passée ? Comment accepter de se transporter d'un palais à une île déserte s'il n'a pas bougé de son siège ? C'est, en quelque sorte, aussi simple que ça.¹¹ Et l'on est bien en peine, dès lors, de trouver ces règles aussi ridicules que veut nous le faire croire Hugo... Imaginez : si la mort de Phèdre semblait véritable au point de

6 Forestier, Georges : Passions tragiques et règles classiques, Paris, PUF, 2003, p. 15.

7 Ogier, François : « Préface », Tyr et Sidon [1628], éd. Joseph W. Barker, Paris, Nizet, 1974, p. 153. Cité chez Georges Forestier, op. cit., p. 35.

8 Chapelain, Jean : Lettre sur la règle des vingt-quatre heures [1630], dans Opuscules critiques, Genève, Droz, 2007, p. 225.

9 Ce que doit être précisément cet effet du théâtre est une question complexe, dont les réponses, multiples, évoluent avec le temps. Toujours est-il que parmi les effets de ce théâtre, il y a cette idée de toucher le spectateur, soit le faire réagir, émotionnellement,

intellectuellement, ... et que l'ennuyer n'a jamais été au programme.

10 Chapelain, Jean : op. cit., p. 223.

faire croire au spectateur que l'acteur-personnage, en face de lui, est en train de mourir, nul doute qu'il n'aurait pas l'impression d'avoir perdu sa soirée ; peut-être même jugerait-on l'effet « trop » violent... En comparaison, on trouverait presque le projet d'Hugo, qui évacue la question de l'illusion, un peu faible, du point de vue de l'effet...

Boutade, bien sûr. Et notre comparaison a quelque chose d'artificiel : rapprocher deux époques si différentes, si éloignées, les faire dialoguer comme si les discours étaient simultanés et conçus dans des contextes similaires, voilà assurément une démarche pour le moins discutable. Ce rapprochement donne pourtant à penser et invite à une prudence salutaire face à la nouveauté. De fait, est-ce vraiment sa « nouveauté » qui fait encore aujourd'hui l'intérêt du théâtre de Victor Hugo, la force de « Marie Stuart » ou d'« Hernani » ? Si c'était le cas, ces œuvres feraient-elles encore l'effet qu'elles nous font ? Francis Bacon, à la fin du XVI^e siècle soutenait que « toute nouveauté n'est qu'un oubli ». Et certes, il faut peut-être un peu d'oubli, comme celui d'Hugo, pour pouvoir se reposer les mêmes questions – l'effet du théâtre sur le spectateur –, mais se donner la possibilité d'une réponse légèrement différente, qui révolutionne bien moins qu'elle ne le prétend, mais qui, chose bien plus importante, débouche sur une œuvre « autre ».

Cela ne doit pas manquer, toutefois, de nous faire prendre conscience que notre imaginaire, depuis le romantisme justement, valorise spontanément tout ce qui se présente comme nouveau, révolutionnaire, ce qui convient bien à notre société de « croissance ». Est-ce souhaitable ? Hugo, et tant d'autres, nous ont fait croire que le monde avance par coups d'éclat. Or, on l'a vu, ces coups d'éclat sont tout relatifs : c'est une question de mots. L'innovation, la croissance artistique sont-elles infinies, y aurait-il toujours du nouveau, auquel il suffira de former le goût du public ? À voir, par exemple, la difficulté qu'ont de nombreuses œuvres atonales à s'imposer au répertoire des maisons d'opéra, on peut en douter. De fait, le monde n'a pas attendu le XIX^e siècle pour créer et inventer. Mais il n'était pas

nécessaire de jeter le bébé avec l'eau du bain à chaque innovation, en négligeant la raison d'être des choses, de réinventer la roue à chaque fois, par méconnaissance volontaire ou involontaire des acquis passés. Guez de Balzac comparait la création littéraire au travail de l'astronome. Et, comme l'astronome ne fait que découvrir des astres qui existent déjà dans un ciel familier, la création peut se faire avec, et non pas contre, ce qui est. Empêchant rien moins que d'interroger la qualité intrinsèque de l'œuvre, la nécessité permanente d'une innovation radicale est une dictature : la relativiser permettrait à la création d'embrasser toute la richesse de notre patrimoine artistique pour y chercher, y revisiter, des voies et des manières de voir qui restent à (re)découvrir.

11 Sans parler ici de la bienséance : loin de n'être qu'une question de politesse, elle se soucie littéralement de « ce qui sied bien » sur le théâtre. Par exemple, il est difficile de jouer de manière crédible la mort, le coup de couteau... Que les amateurs d'opéras pensent à la Flûte enchantée, où l'on sait bien la difficulté de figurer le serpent de l'acte I.

Christophe Schuwey, né en 1986

doctorant en littérature française à l'Université de Fribourg (Suisse), son domaine d'étude concerne des phénomènes socio-littéraires particuliers de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

