



HAL
open science

La vraisemblance dans le Dictionnaire dramatique (1776) de Chamfort: le début de la fin

Anne Coudreuse

► **To cite this version:**

Anne Coudreuse. La vraisemblance dans le Dictionnaire dramatique (1776) de Chamfort: le début de la fin. *Revue des Sciences Humaines*, 2005, 280, pp.67-81. hal-00655175

HAL Id: hal-00655175

<https://hal.science/hal-00655175>

Submitted on 26 Dec 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**La vraisemblance dans
le *Dictionnaire dramatique* (1776)
de Chamfort : le début de la fin**

Dans les *Principes de Littérature*, l'abbé Batteux reprend l'image traditionnelle de Zeuxis, capable de former à partir « d'une multitude de beautés éparses un tout idéal qui les rassemble ». Cette image illustre la thèse selon laquelle la vraisemblance est supérieure à la vérité. Cette question rejoint également celle de la spécificité de la poésie, le vrai étant considéré comme le domaine de l'histoire, et le vraisemblable comme celui de la poésie. On établit à partir de là, conformément au chapitre neuf de la *Poétique* d'Aristote, la supériorité de la poésie, plus philosophique parce qu'elle recherche le général. Certains auteurs, plus rares, comme Sorel et d'Aubignac au XVII^e siècle, prennent la défense de la vérité historique contre la vraisemblance poétique. Ce qui manque à la vérité, dans la poétique classique, c'est l'universalité, qui est une qualité essentielle, la vérité n'est pas susceptible d'être généralisée. Le mot "vrai" désigne la vérité historique, accidentelle, l'unicité qui n'exclut pas rigoureusement le hasard. Il faut donc s'en méfier car elle est irréductible au système et à la structure de la poétique classique. À cette vérité capricieuse, on préfère la vérité organisable et organisée que l'on appelle "vraisemblable". Cette question soulève un paradoxe : on préfère ce qui ressemble au vrai à ce qui est vrai. Le mot "vraisemblable", tel qu'Aristote l'aborde dans le célèbre chapitre neuf de sa *Poétique*, pose des problèmes de définition, aussi bien chez les théoriciens italiens et français qui y renvoient. Selon Hardison, la vraisemblance est un concept rhétorique qui exige l'accord entre l'œuvre et les opinions et préjugés du public donné. Cette conception met en relief l'intérêt social et moral de l'art. Chapelain lui donne essentiellement un sens moral. Tandis que l'histoire présente les événements « non réglés » et « fait aussi bien prospérer les méchants que les bons », la vraisemblance dans la poésie est « un instrument pour acheminer l'homme à la vertu ». On peut distinguer également un sens social, que l'on trouve par exemple chez Rapin pour qui « le vraisemblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du public ». Ce qui prévaut alors comme critère, c'est le bon sens, le code social. Il faut enfin dire un mot du sens

ontologique qu'on donne alors au vraisemblable, qui dépasse le vrai au nom d'une idée parfaite du vrai. C'est cette idée que développe Rapin dans ses *Réflexions* :

La vérité est presque toujours défectueuse, par le mélange des conditions singulières qui la composent. Il ne naît rien au monde qui ne s'éloigne de la perfection de son idée en y naissant. Il faut chercher des originaux et des modèles dans la vraisemblance et dans les principes universels des choses : où il n'entre rien de matériel et de singulier qui les corrompe.

À partir de là, René Bray peut affirmer que la vraisemblance est la règle la plus générale et la plus importante du classicisme, et que toutes les autres règles en dépendent. Le sens moral débouche sur la notion de bienséance, le sens social sur la règle des trois unités. Le sens ontologique est moins lié à la poétique classique et tend à évoluer et à se transformer au cours du XVII^e siècle, comme le montre l'article "Fiction" des *Eléments de Littérature* de Marmontel :

La *fiction* doit donc être la peinture de la vérité, mais de la vérité embellie par le choix et par le mélange des couleurs et des traits qu'elle puise dans la nature. Il n'y a point de tableau si parfait dans la disposition naturelle des choses, auquel l'imagination n'ait pas encore à retoucher. La nature, dans ses opérations, ne pense à rien moins qu'à être pittoresque : ici, elle étend des plaines où l'œil demande des collines ; là, elle resserre l'horizon par des montagnes où l'œil aimerait à s'égarer dans le lointain. Il en est du moral comme du physique, l'Histoire a peu de sujets que la poésie ne soit obligée de corriger et d'embellir pour les adapter à ses vues. C'est donc au peintre à composer, des productions et des accidents de la nature, un mélange plus vivant, plus varié, plus attachant que ses modèles. Et quel est le mérite de les copier servilement ? Combien ces copies sont froides et monotones auprès des compositions hardies du génie en liberté ! Pour voir le monde tel qu'il est, nous n'avons qu'à le voir en lui-même ; c'est un monde nouveau qu'on demande aux arts, un monde tel qu'il devrait être, s'il n'était fait que pour nos plaisirs. C'est donc à l'artiste à se mettre à la place de la nature et à disposer les choses suivant l'espèce d'émotion qu'il a dessein de nous causer, comme la nature les eût disposées elle-même si elle avait eu pour premier objet de nous donner un spectacle riant, gracieux, ou touchant, ou terrible.

Au Grand Siècle, la vraisemblance, jugeant les œuvres au nom de la morale et de l'opinion, est aussi un moyen de censure idéologique. Deux domaines échappent à son empire : les faits historiques très

connus et la poésie qui traite de sujets bibliques, comme le montre Marmontel dans son article “Invention poétique” :

L’Histoire, la scène du monde, donne quelquefois les causes sans les effets, quelquefois les effets sans les causes, quelquefois les causes et les effets sans les moyens ; plus rarement le tout ensemble. Il est certain que plus elle donne, moins elle laisse de gloire au génie. Mais en supposant même que le tissu des événements soit tel que la vérité dérobe à la fiction le mérite de l’ordonnance ; pourvu que le poète s’applique à donner aux mœurs, aux descriptions, aux tableaux qu’il imite, cette vérité intéressante qui persuade, touche, captive et saisit l’âme des lecteurs ; ce talent de reproduire la nature, de la rendre présente aux yeux de l’esprit, surtout de l’agrandir, ne suffit-il pas pour élever l’imitateur au-dessus de l’historien, du philosophe, et de tout ce qui n’est pas poète ?

Le *Dictionnaire dramatique* de Chamfort et de l’abbé de La Porte est publié en 1776. C’est une somme alphabétique, forme très pratiquée dans ce siècle des dictionnaires, des théories et de la pratique théâtrale des origines au XVIII^e siècle. Chamfort s’est chargé des articles théoriques et essaie de faire le point sur deux siècles de théâtre, car ses conceptions sont encore tellement marquées par les réflexions du Grand Siècle, qu’on a pu le taxer de néo-classicisme. Sur la question du *vrai* et du *vraisemblable*, il reste redevable aux positions de la poétique classique. Il préfère donc le vraisemblable au vrai, comme nous allons le voir en traitant d’abord du théâtre comique, souvent laissé de côté dans cette réflexion qui le plus souvent tourne souvent autour de la poétique de la tragédie. Chamfort aborde la question de la vraisemblance dans la comédie en particulier dans son article “Caractère” :

C’est une question, si l’on peut, et si l’on doit dans le comique, charger les caractères pour les rendre plus ridicules. D’un côté, il est certain qu’un auteur ne doit jamais s’écarter de la nature, ni la faire grimacer; d’un autre il n’est pas moins évident que dans une comédie, on doit peindre le ridicule et même fortement : or il semble qu’on n’y saurait mieux réussir, qu’en rassemblant le plus grand nombre de traits propres à le faire connaître, et par conséquent qu’il est permis de charger les caractères. Il y a, en ce genre, deux extrémités vicieuses; et Molière a tenu mieux que personne, le point de perfection qui tient le milieu entre elles. Voyez CHARGE, VRAISEMBLANCE.

On voit que le maître mot ici, conformément à la poétique classique, est celui de “nature”. Comment concilier cette conformité à la

nature, entendue comme un idéal social dans lequel s'accorde l'idéologie du Grand Siècle en matière de psychologie et de caractère, et la nécessité pour la comédie de créer des types, comme la tragédie crée des personnages ou la peinture des figures idéales, à partir de plusieurs traits choisis et significatifs ? Face à cette tension entre un idéal du vrai et une nécessaire vraisemblance, il n'est pas étonnant que Molière, ce grand auteur classique, cette référence constante dans le *Dictionnaire dramatique*, soit donné en modèle, comme celui qui a su éviter les écueils de l'invraisemblance et de l'anecdotique, comme le dramaturge du juste « milieu », ce « point de perfection », que tous les auteurs du XVII^e siècle reconnaissent et cherchent à imiter, quand ils ne mettent pas en place une esthétique comique originale et nouvelle, comme Beaumarchais ou Marivaux, qui ne veulent pas s'enfermer dans la poétique stricte de ce qu'on a appelé à juste titre chez Molière la *comédie de caractère* et qui trouve en Régnard un successeur et un imitateur assez falot, dans une comédie comme *Le Joueur*. On pourrait également citer Gresset et sa comédie *Le Méchant* (1747), ou Destouches avec *Le Médisant* (1715). Le *Dictionnaire dramatique* permet comme toute somme alphabétique un système de renvois, qui met en relation les questions les unes avec les autres, et il n'est pas anodin que cet article "Caractère" soit corrélé à l'article "Charge" et à l'article "Vraisemblance", qui constituent en effet les prolongements inévitables de cette interrogation sur la constitution du personnage comique, entre vérité naturelle et vraisemblance dramatique. Le débat se poursuit donc à l'article "Charge":

La charge en peinture est la représentation sur la toile ou le papier, par le moyen des couleurs, d'une personne, dans laquelle la vérité et la ressemblance exacte ne sont altérées que par l'excès du ridicule. [...] La charge doit mettre l'objet dans le plus haut degré d'évidence, et jamais ne le rendre méconnaissable. C'est le grand secret de Molière.

Là encore, ce qui prévaut, c'est la notion de juste milieu, et le grand modèle reste Molière. Ce qui est en cause, c'est la conformité des personnages de la charge avec l'idée que se fait le siècle d'une psychologie naturelle, d'une vérité des caractères (vérité et ressemblance *versus* méconnaissable). Il faut tenir un équilibre entre « l'excès du ridicule » et la « vérité », tel est le rôle de la vraisemblance. La charge doit rendre lisible, « dans le plus degré d'évidence », un caractère excessif, sans altérer ses traits au-delà de ce que la nature pourrait supporter. Cette esthétique qui se constitue au nom de la nature, est en fait fondée sur un arrière-plan idéologique qui

ne se dit pas. Ce qui compte, c'est bien l'idée qu'une société se fait des caractères naturels, et non la Nature, comme entité objective et trans-historique. Avec la question de la vérité et de la vraisemblance, on rejoint donc des questions aussi importantes que la constitution de l'idéal de l'honnête homme au siècle classique, relayé par l'idéal des Lumières au XVII^e siècle. Il s'agit bien d'un siècle d'idées et de diffusion des Lumières des philosophes, et aucun terrain n'est laissé de côté, surtout pas celui de l'esthétique et du théâtre, qui par son caractère de spectacle public, peut toucher un grand nombre d'hommes. Cette dimension idéologique et morale est essentielle pour comprendre comment se pose la question du vrai et du vraisemblable dans l'esthétique des Lumières. Chamfort revient sur cette question dans son article "Comédie" :

Dans la seconde espèce d'intrigue, beaucoup plus commune, tous les incidents sont prémédités. C'est, par exemple, un fils amoureux de la personne que son père veut épouser, et qui imagine des ruses pour arriver à son but. C'est une fille qui, étant destinée à un homme dont elle ne veut point, fait agir un amant, une soubrette ou un valet pour détourner ses parents de l'alliance qu'ils lui proposent, et parvenir à celle qui fait l'objet de ses désirs. Ici tous les événements sont produits par des personnages qui ont dessein de les faire naître; et souvent le spectateur prévient ces événements, ce qui diminue infiniment son plaisir.

Mais de tous les inconvénients qui sont attachés à cette espèce d'intrigue, le plus considérable est le défaut de vraisemblance, défaut qu'entraînent les déguisements et la plupart des ruses employées en pareil cas dans les comédies.

Au nom de la vraisemblance, on voit l'auteur du *Dictionnaire dramatique* s'en prendre à ce qui constitue non pas l'essence de la comédie, mais du moins un de ses principaux ressorts dramatiques : la ruse et le déguisement qui permettent les différentes péripéties et la résolution du conflit par la tromperie des parents ou des puissants qui permet aux enfants ou aux faibles de triompher. L'article "Comédie" permet également à Chamfort de développer, avec l'analyse d'un exemple, ses théories sur la tension nécessaire entre le vrai et le vraisemblable dans le genre comique, et dans la constitution du personnage :

On peut remarquer, à ce sujet, que quoique la comédie soit une imitation des mœurs, cette imitation, pour devenir théâtrale et intéressante, doit être un peu exagérée. Voyez CHARGE. Il est bien difficile,

en effet, qu'il échappe en un jour à un seul homme, autant de traits d'avarice que Molière en a rassemblés dans Harpagon. Mais cette exagération rentre dans la vraisemblance, lorsque les traits sont multipliés par des circonstances ménagées avec art. La perspective du théâtre exige un coloris fort et de grandes touches, mais de justes proportions, c'est-à-dire, telles que l'œil du spectateur les réduise sans peine à la vérité de la nature.

On relève dans cette conception un paradoxe dont la poétique classique nous a rendus familiers : c'est par le *travail de l'art* que l'on arrive à la *vérité de la nature*. Le comble de l'artifice se résout dans l'impression de naturel que retire le spectateur, conduit par les *circonstances* d'une comédie bien menée. La vérité est donc finalement une question d'écriture dramatique mise au service, là encore, de l'expression de la *nature*, même si pour en rendre compte, il faut dans « la perspective du théâtre », « un coloris fort et de grandes touches ». Ce qui est frappant, dans cette théorie, c'est la prise en compte absolue de la spécificité du théâtre et de l'écriture dramatique, ainsi que des conditions de représentations. C'est donc une conception proprement esthétique de la vérité qui se met en place. La vérité ne préexiste pas à la représentation, elle se constitue en elle, conformément à ses lois et à ses codes. Elle n'est pas un dogme extérieur qu'on plaquerait sur le théâtre, à grand renfort de théorie et de philosophie, mais une notion qui s'élabore au cours du spectacle et par les moyens propres de la comédie. Cette considération pour le sérieux de l'écriture comique et ses enjeux, capable de rivaliser avec une théorisation qui resterait extérieure, ce pari sur la validité de l'esthétique, sont tout à fait caractéristiques d'un siècle qui voulait avec Diderot, faire du théâtre une tribune morale et presque politique, au sens noble du mot, et des acteurs des prédicateurs laïcs. La confiance prodiguée à l'esthétique et à ses spécificités est tout à fait représentative des Lumières triomphantes pour qui aucun domaine de la création humaine ne doit rester en dehors de l'idéal de diffusion des idées et de la réflexion, et donc de la vérité. La qualité du caractère (sa vraisemblance) est liée au travail du dramaturge, et finalement indépendante d'un modèle qui existerait en dehors d'elle et avec lequel le caractère en question entreprendrait des rapports plus ou moins problématiques. L'œuvre existe en elle-même et par elle-même, hors de la référence à un modèle extérieur.

La question est beaucoup plus facile à résoudre dès qu'il s'agit du comique grossier de la farce, qui ne sait pas maintenir l'équilibre et la tension de la grande comédie. L'article "Farce" de Chamfort est donc

très sévère et condamne cet ancêtre de la comédie telle qu'il la défend :

Espèce de comique grossier, où toutes les règles de la bienséance et de la vraisemblance sont également violées. [...] Un valet, un balourd, tient le fil de l'intrigue, et fait réussir ses projets par des moyens grossiers, et qui choquent la vraisemblance.

Il existe dans le *Dictionnaire dramatique* un article "Vrai" qui commence par une citation de Boileau : « Le vrai seul est aimable; / Il doit régner partout, et même dans la fable ». Chamfort fournit ensuite une définition où le vrai semble s'assimiler au vraisemblable selon la conception classique :

Il a été le premier à observer cette loi qu'il a donnée: presque tous ses ouvrages respirent le vrai; c'est-à-dire qu'ils sont une copie fidèle de la nature. Ce vrai doit se trouver dans l'historique, dans le moral, dans la fiction; dans les sentences, dans les descriptions et dans l'allégorie. Racine n'a presque jamais perdu de vue le vrai dans ses pièces de théâtre. Il n'y a guère chez lui l'exemple d'un personnage qui ait un sentiment faux, qui l'exprime d'une manière opposée à sa situation; si vous en exceptez Thérémène, gouverneur d'Hippolyte, qui l'encourage ridiculement dans ses froides amours pour Aricie :

Vous-même, où seriez-vous, vous qui la combattez, Si toujours Antiope, à ses lois opposée, D'une pudique ardeur n'eût brûlé pour Thésée ?

Il est vrai physiquement qu'Hippolyte ne serait pas venu au monde sans sa mère : mais il n'est pas dans le vrai des mœurs, dans le caractère d'un gouverneur sage, d'inspirer à son pupille de faire l'amour, contre la défense de son père. C'est pécher contre le vrai, que de peindre Cinna comme un conjuré timide, entraîné malgré lui dans la conspiration contre Auguste, et de faire ensuite conseiller à Auguste, par ce même Cinna, de garder l'empire, pour avoir un prétexte de l'assassiner. Ce trait n'est pas conforme à son caractère. Il n'y a rien de vrai. Corneille pêche souvent contre cette voix dans les détails.

Ici le jugement moral se superpose à l'appréciation esthétique. Le vrai, c'est finalement la vraisemblance psychologique. Le vrai est également une question de langage :

Il y a une logique secrète qui doit régner dans tout ce qu'on dit, et même dans les passions les plus violentes : sans cette logique, on ne parle qu'au hasard; on débite des vers qui ne sont pas des vers: le bon sens doit animer jusqu'au délire de l'amour. Voulez-vous savoir si une

pensée est naturelle et juste? Examinez la proposition contraire : si ce contraire est vrai, la pensée que vous examinez est fausse.

La principale règle pour lire les auteurs avec fruit, c'est d'examiner si ce qu'ils disent est vrai en général; s'il est vrai dans la bouche des personnages qu'on fait parler : car enfin la vérité est toujours la première beauté, et les autres doivent lui servir d'ornement ; c'est la pierre de touche dans toutes les langues et dans tous les genres d'écrire.

Le vrai est ce qui s'oppose au vide, au langage complaisant et creux, à l'enflure verbale, à la gratuité. Puis Chamfort met en rapport le vrai et le vraisemblable, en mettant d'abord en évidence la vraisemblance empirique :

LE VRAI ET LE VRAISEMBLABLE

sont assez différents. Le vrai est tout ce qui est; le vraisemblable est ce que nous jugeons qui peut être, et nous n'en jugeons que par de certaines idées qui résultent de nos expériences ordinaires.

Ensuite il assigne l'absolu au vrai et le relatif au vraisemblable :

Ainsi le vrai a infiniment plus d'étendue que le vraisemblable, puisque le vraisemblable n'est qu'une petite portion du vrai, conforme à la plupart de nos expériences. Le vrai n'a pas besoin de preuves; il suffit qu'il soit et qu'il se montre. Le vraisemblable en a besoin; il faut pour être reçu qu'il se rapporte à nos idées communes. Incertains que nous sommes, et avec beaucoup de raison, sur l'infinie possibilité des choses, nous n'admettons pour possibles que celles qui ressemblent à ce que nous voyons souvent. Tout ce que verrait notre contemplateur serait vrai, et par là suffisamment prouvé, quelque extraordinaire qu'il fût...

Au théâtre, tout s'inverse :

mais au théâtre où tout est feint, il faut nécessairement que le vraisemblable prenne la place du vrai. Il faut donc conserver exactement le vraisemblable, tant dans les événements que dans les caractères, à moins que celui qui en sortirait ne fût un fait constant pour l'histoire, et extrêmement connu; auquel cas le vrai rentre dans ses droits, et encore est-il périlleux de montrer ce vrai qui n'est pas vraisemblable. Lorsque Horace tue Camille, cette action déplaît non seulement par son extrême barbarie, mais par le peu de vraisemblance qu'il y a qu'un frère tue sa sœur, pour quelques paroles emportées que lui arrache la douleur d'avoir perdu son amant.

Ici la question est davantage un problème de bienséance. Ensuite, après avoir développé le vers de Boileau, il reconnaît la pertinence et la validité de la vraisemblance, mais la voit aussi comme une contrainte :

L'histoire même paraît avoir peine à se charger de vérités peu vraisemblables; elle adoucit, autant qu'elle peut, les choses trop bizarres; elle imagine des vues et des motifs proportionnés à la grandeur des événements et des actions; elle travaille à rendre les caractères uniformes et suivis; et cet amour du vraisemblable la jette très souvent dans le faux. Il s'en faut bien que la nature soit renfermée dans les petites règles qui font notre vraisemblance, et qu'elle s'assujettisse aux convenances qu'il nous a plu d'imaginer; mais c'est au poète à s'y assujettir, et à se tenir dans les bornes étroites où la vraisemblance est resserrée.

Dans le développement qu'il consacre à la vraisemblance, il oppose selon le schéma classique le *singulier*, antonyme d'universel, qu'il admet dans les caractères mais pas dans l'action, et surtout il aborde la question, essentielle dans la poétique du XVII^e siècle, de la contamination du théâtre par le roman et de ce qu'on appelle l'hybridation des genres.

À l'égard des événements, comme à l'égard des caractères, il y a deux sortes de vraisemblable; l'un ordinaire, simple; l'autre, extraordinaire, singulier, tel que celui des aventures de roman, qui sont à la vérité possibles, mais qui n'arrivent jamais. Le singulier dans les caractères est excellent sur le théâtre; mais pour les événements, c'est autre chose. Le singulier, du moins le singulier romanesque, ne convient pas bien à la tragédie : c'est qu'elle vise plus au cœur qu'à l'esprit; elle aime mieux toucher par les caractères et par les sentiments qu'ils produisent, que surprendre par des aventures imprévues ; et ces aventures mêmes auraient le défaut par rapport à l'esprit, de l'avertir trop de la fiction. Y a-t-il rien sur la scène de plus étonnant, de plus propre à exciter la curiosité, que Timocrate, qui est en même temps à la tête des deux armées ennemies, et qui est nommé pour combattre contre lui-même ? Mais c'est là du romanesque tout pur, et qui se donne trop pour ce qu'il est. Un trait, non pas tout à fait de cette espèce, mais un peu hardi, unique dans la pièce, placé à propos, ne laisserait pas de réussir. Mais pour l'ordinaire il faut des événements simples, qui produisent des sentiments vifs. Il est même très agréable d'y ménager des surprises; mais elles doivent naître de la disposition des personnages, plutôt que de la bizarrerie des aventures.

Il y a beaucoup de choses où l'imagination des poètes et des peintres peut se donner carrière; car il ne faut pas toujours la resserrer dans la raison étroite et rigoureuse :

Pictoribus atque poëtis

Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.

Mais il ne leur est jamais permis de violer la vraisemblance, et de nous présenter des choses incompatibles, d'accoupler les oiseaux avec les serpents, et les tigres avec les agneaux.

Sed non ut placidis coeant immitie, non ut Serpentes avis geminentur, tigribus agni. (Horace)

On voit qu'il a recours pour finir à l'argument d'autorité (*Art poétique*, 9-10 et 12-13), mais comme à un argument daté que sa définition et sa réflexion ont nuancé et mis à mal d'une part par la prise en compte de l'hybridation des genres, d'autre part par la reconnaissance de la nécessité d'un peu de vraisemblance qui ne doit pas être une règle absolue. Il retrouve cette question de la vraisemblance dans l'article "Acte d'opéra", qu'il faut lire en même temps que sa réflexion sur le *merveilleux* :

Il n'est pas non plus permis de changer de décoration, et de faire sauter le théâtre d'un lieu à un autre, au milieu d'un acte, même dans le genre merveilleux, parce qu'un pareil saut choque la raison, la vraisemblance, et détruit l'illusion, que la première loi est de favoriser en tout. ("Acte d'opéra")

Terme consacré à la poésie épique, par lequel on entend certaines fictions hardies, mais cependant vraisemblables, qui étant hors du cercle des idées communes, étonnent l'esprit. Telle est l'intervention des divinités du paganisme dans les poèmes d'Homère et de Virgile. Tels sont les êtres métaphysiques personnifiés dans les écrits des modernes, comme la discorde, l'amour, le fanatisme, etc. C'est ce qu'on appelle autrement machines. Voyez MACHINE. ("Merveilleux")

Ces fictions sont vraisemblables parce que, dans le système païen, il s'agit d'une vraisemblance relative qui est acceptable pour nous grâce à la raison qui s'entretient. On trouve dans l'article "Art théâtral" l'ébauche d'une pensée de transition tout à fait intéressante :

Il y a certains sujets très beaux, mais d'une difficulté presque insurmontable, parce que leur beauté même tient à quelque défaut de vraisemblance qu'on ne peut éviter : c'est alors que le génie développe toutes ses ressources. L'art consiste à couvrir ce défaut par des

beautés d'un ordre supérieur. Telle était dans *Tancrède* la difficulté d'empêcher que les deux amants ne pussent se voir et s'expliquer ni avant ni après le combat. [...]

Que de beautés dans cette scène ! L'auteur saisit le moment d'une émotion si vive pour vous cacher le défaut de son sujet. Quel intérêt il annonce ! Il vous donne beaucoup et vous promet davantage. Tancrède vainqueur ne pourra point parler à sa maîtresse; mais vous vous y attendez. D'ailleurs elle ne le verra qu'entouré de ses ennemis qui ne le connaissent point. Cette circonstance, toute nécessaire qu'elle est, cesse de vous le paraître, parce que dans un moment que le spectateur ne pouvait point la prévoir, Tancrède a déjà résolu de partir sans voir Aménaïde. C'est là le comble de l'art. ("Art théâtral")

La beauté peut équivaloir justement à un défaut de vraisemblance qui implique des acrobaties de la part du dramaturge. Chamfort valorise le travail du dramaturge. Cette pensée de transition pressent que la vraisemblance ne repose plus sur les fondements éthiques et esthétiques du XVII^e siècle. Mais en même temps, il continue de faire allégeance à *L'Art poétique* de Boileau, dont les citations, qui s'imposent d'elles-mêmes, n'appellent même pas de commentaire, comme dans l'article "Action" :

Elle doit être vraisemblable.
Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

On peut en quelque sorte *bricoler* avec la vraisemblance, on peut s'en accommoder, par les moyens même du théâtre, comme le montre cette remarque de l'article "Avant-scène" :

S'il y a dans le sujet de l'action quelque vraisemblance, quelque défaut de convenance, il faut tâcher de le jeter dans l'avant-scène, afin de mettre à profit l'indulgence ou même l'inattention du spectateur.

Cependant le consensus semble être toujours présent, comme on peut le constater dans cette remarque de l'article "Contre-sens" :

On donne en général le nom de contre-sens à tout ce qui n'est pas dans la vérité et qui choque la raison, la nature, le goût ou le bon sens.

A l'article "Dénouement", Chamfort montre qu'on peut accepter l'invraisemblance au nom de la religion :

Mais tout sujet tragique n'est pas susceptible de merveilleux. Il n'y a que ceux dont la religion est la base, et dont l'intérêt tient, pour ainsi dire, au Ciel et à la terre, qui comportent ce moyen. Tel est celui de *Polyeucte* qu'on vient de citer; tel est celui d'*Athalie*, où les prophéties de Joas sont dans la vraisemblance, quoique peut-être hors d'œuvre.

Chamfort insiste dans l'article "Gradation d'intérêt" sur la spécificité du théâtre, qui n'obéit pas aux mêmes lois et aux mêmes fonctionnements que le reste :

Autre chose est un arrangement raisonnable, et autre chose un arrangement théâtral. Dans le premier, il suffit que les choses s'amènent naturellement, et que la vraisemblance ne soit pas blessée. Dans le second, il faut ménager une suite qui favorise la passion, et compter pour rien, que l'esprit soit content, si le cœur n'a de quoi s'attacher toujours davantage.

Un extrait de l'article "Illusion" montre que la vraisemblance est une notion qui se dilue dans le vague. "Vraisemblance" et "vérité" deviennent plus ou moins synonymes ; la vraisemblance est une notion qui perd son caractère central :

La vraisemblance de l'action, la vérité des caractères, des sentiments, du dialogue, l'imitation de la nature, la peinture fidèle des passions, sont les moyens dont le poète se sert pour opérer le charme de l'illusion.

Dans l'article "Intérêt", Chamfort émet l'hypothèse, nouvelle par rapport à la doctrine classique, qu'on peut, à certaines conditions, être à la fois dans le *vraisemblable* et l'*extraordinaire*, c'est-à-dire le bizarre, le singulier, bref, tout ce qu'aurait refusé Boileau :

Sachez trouver des situations et les enchaîner; si vous manquez du style qui convient à chaque chose, vous n'intéresserez pas. Sachez trouver des situations, les lier, les colorer; si la vraisemblance n'est pas dans le tout, vous n'intéresserez pas. Or, vous ne serez vraisemblant, qu'en vous conformant à l'ordre général des choses, lorsqu'il se plaît à combiner des incidents extraordinaires.

L'article "Intrigue" est tout à fait intéressant, car il semble que les théories de la doctrine classique s'y inversent :

Elle doit être naturelle et vraisemblable; car une intrigue forcée ou trop compliquée, au lieu de produire dans l'esprit ce trouble qu'exige

l'action théâtrale, n'y porte au contraire que la confusion et l'obscurité, et ce qui arrive immanquablement, lorsque le poète multiplie trop les incidents; car ce n'est pas tant le surprenant et le merveilleux qu'on doit chercher dans ces occasions, que le vraisemblable; or rien 'est plus éloigné de la vraisemblance, que d'accumuler dans une action, dont la durée n'est tout au plus supposée que de vingt-quatre heures, une foule d'actions qui pourraient à peine se passer en une semaine ou un mois.

La vraisemblance est liée aux autres impératifs (règles). Elle n'impose plus les unités, mais les unités (de temps notamment) supposent et imposent la vraisemblance. Il s'agit là d'un système qui n'a plus de fondements et d'autre justification que lui-même, et donc un système sclérosé, prêt à implorer. On pourrait faire la même remarque à propos de l'article "Unité" :

rien n'étant si contraire à la vraisemblance, que de vouloir réunir et rapporter à une même action un grand nombre d'incidents, qui pourraient à peine arriver en plusieurs semaines.

L'article "Masque" montre que la vraisemblance est une notion relative dans le temps, car l'invraisemblance apparente du masque était un élément supplémentaire de vraisemblance de l'action :

Les masques des anciens mettaient encore beaucoup de vraisemblance dans ces pièces excellentes, où le nœud naît de l'erreur, qui fait prendre un personnage pour un autre personnage, par une partie des acteurs. Le spectateur, qui se trompait lui-même, en voulant discerner deux acteurs, dont le masque était aussi ressemblant qu'on le voulait, concevait facilement que les acteurs s'y méprissent eux-mêmes. Il se livrait donc sans peine à la supposition, sur laquelle les incidents de la pièce sont fondés; au lieu que cette supposition est si peu vraisemblable parmi nous, que nous avons beaucoup de peine à nous y prêter.

Chamfort pose également le problème de la vraisemblance dans ses rapports avec le monologue, dans l'article qu'il consacre à cette forme particulière de scène qui se raréfie dans le théâtre du XVIII^e siècle. On ne trouve plus de stances après 1660. C'est une question qui ne fait plus débat :

En un mot, partout il se faut laisser conduire à la vraisemblance, comme à la seule lumière du théâtre. [...] Bien des gens sont encore charmés des stances de *Polyeucte*: tant il est vrai que nous ne sommes pas si délicats sur les convenances, et que la coutume donne souvent

autant de force aux fausses beautés, que la nature en peut donner aux véritables. (“Monologues”)

On sent poindre dans le *Dictionnaire dramatique* la volonté d’une réforme du système dramatique, en particulier dans la mise en cause des scènes de reconnaissance, essentielles jusque-là pour amener le dénouement par une dernière péripétie :

Les plus belles de toutes les reconnaissances, sont celles qui naissent des incidents mêmes, par des moyens vraisemblables, et sans le secours des signes naturels ou inventés. Ce sont celles qui produisent les surprises les plus touchantes. (“Reconnaissance”)

L’article “Scène” est tout à fait représentatif de cette relativisation de la notion de vraisemblance : dans le moment même où on affirme sa nécessité, on montre aussi la possibilité, pour les dramaturges, de ne pas la respecter strictement et de trouver avec elle des accommodements, et de renoncer à cette obligation par ce que nous avons appelé une sorte de *bricolage*, par les moyens même du théâtre et de ses spécificités :

Cependant les auteurs les plus judicieux tâchent de ne pas négliger totalement la vraisemblance, et ne changent la scène que dans les entre-actes, afin que pendant cet intervalle, les acteurs soient censés avoir fait le chemin nécessaire; et, par la même raison, ils changent rarement la scène d’une ville à une autre; mais ceux qui méprisent ou violent toutes les règles, se donnent cette liberté.

L’article “Tragédie” appelle un commentaire :

...une action représentée doit essentiellement ressembler à l’action réelle dont elle est l’image. Car sans cela, il n’y a plus d’imitation, plus d’erreur, plus de vraisemblance, et par conséquent plus d’enchantement.

Or la vraisemblance n’est pas supposée être l’imitation d’une action réelle. La vraisemblance devient de plus en plus un mot vidé de sa signification. Elle reste seulement la marque ou le signe d’un respect plus ou moins flottant d’un système tragique auquel on croit par habitude.

On voit donc comment se développe chez Chamfort une pensée de transition sur les questions du vrai et du vraisemblable. Cette dilution de la notion est bien sûr liée à la forme alphabétique elle-même, qui

permet d'y revenir en dehors des grands articles qu'il lui consacre exclusivement. Mais un dictionnaire n'est pas un traité, aussi organisé que pouvait l'être par exemple *La Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac. La forme alphabétique permet de nuancer, éventuellement de se contredire, de faire référence à la fois aux autorités, tout en remettant en cause, dans le fond leurs théories, leurs arguments et leurs présupposés. Ce qui s'impose alors, c'est l'idée d'une autonomie de l'œuvre théâtrale et de la spécificité des moyens dramatiques pour résoudre les questions liées au problème de la *mimesis*. En 1798, dans un article paru dans *Propyläen* et intitulé "Du vrai et du vraisemblable dans les œuvres d'art", Goethe rompra également avec la conception naturaliste de l'œuvre d'art, fondée sur la théorie de la ressemblance, pour promouvoir son autonomie organique et ouvrir ainsi la voie à la conception romantique de l'autotélisme radical de l'œuvre.