MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

L'acteur peintre de la nature : de l'actio oratoire à l'art théâtral

Laurence Marie

10.58048/2263-7664/557

Littérature comparée et Esthétique(s)

Au xviie siècle et au début du siècle suivant[1], de même que la poésie et la peinture sont considérées comme deux arts essentiellement discursifs[2], de même l'acteur est perçu comme un orateur, dont il serait un double médiocre. En relation avec cette approche, la théorie du jeu n'existe pas de manière autonome avant les années 1740, que ce soit en France, en Allemagne ou en Angleterre. Certes, les traités qui formalisent l'art oratoire évoquent la pratique de l'acteur, mais pour la rattacher aux codes réglant la diction et, à un moindre égard, la gestuelle de l'orateur en chaire, à la tribune ou au barreau[3].

Or, au milieu du xviiie siècle, le jeu du comédien devient peu à peu l'objet d'une théorisation spécifique. Ce n'est pas un hasard si les premiers ouvrages qui lui sont consacrés paraissent au moment où, sous l'influence du spectaculaire anglais, se développe l'attrait pour le spectacle visuel, dans les années 1740 en France, puis dans les années 1760 en Allemagne[4]. Que leurs écrits prennent la forme de fragments ou de copieux traités, la plupart des auteurs s'accordent en effet à critiquer la prééminence accordée à la diction sur la gestuelle : ils préconisent que l'acteur rompe avec le hiératisme déclamatoire et recherche le « naturel », en mobilisant son corps au moins autant que sa voix.

Le parallèle entre la poésie dramatique et la peinture se poursuit, mais change de sens et donc d'enjeux. De métaphorique qu'il était, il devient concret : ce ne sont plus seulement les figures du discours qui doivent éveiller des images, mais le spectacle que la représentation du poème dramatique présente au regard du public. La scène, de plus en plus nettement séparée de la salle, tend à se constituer en tableau à travers la mise en place d'un « quatrième mur » invisible (qui est permise par l'éviction définitive des spectateurs assis sur la scène, en 1759 à la Comédie-Française et en 1762 au théâtre londonien de Drury Lane)[5]. Tel est l'élément fondateur qui permet le développement de la théâtralité propre à la représentation et, avec elle, celui d'une pensée du jeu qui n'est plus un simple succédané des traités d'*actio* oratoires. Le théâtre ne se réduit plus au poème, mais devient poème dramatique au sens plein du terme. Le parallèle de l'*ut pictura poesis*, appliqué à la représentation, redevient *ut pictura theatrum*, ce qu'il était à la Renaissance avant d'être occulté par la diffusion d'Aristote[6].

Afin d'établir les principes propres au jeu théâtral, les auteurs entrent dans les coulisses du spectacle. Voyant dans l'expression énergique des passions le moyen d'accroître l'efficacité d'une représentation jugée froide et ennuyeuse, ils envisagent le corps du comédien en relation avec son âme. Pour examiner les rapports entre l'intériorité invisible et l'apparence visible du comédien, ils puisent dans les écrits oratoires, poétiques, picturaux et philosophiques parus en France, en Angleterre ou en Allemagne et déclinant chacun à leur manière les théories de l'imitation. Les préceptes de l'*actio* oratoire voient ainsi leur signification et leur portée redéfinies sous l'influence du sensualisme et de l'intérêt porté au versant visuel, pictural, de l'éloquence : la reprise d'éléments préexistants prenant une signification différente une fois intégrée dans un nouveau contexte, la question de savoir si tel ou tel théoricien est conservateur ou novateur au regard de la tradition oratoire perd alors de sa pertinence[7].

Que les théoriciens du jeu français, anglais et allemands soient fortement influencés par la réflexion sur l'imitation met à mal la division binaire entre les thèses dites de la « sensibilité » et du « sang-froid », deux pôles de la grande querelle du jeu que les commentateurs postérieurs au xviiie siècle se sont plu à opposer. De fait, ce type de partage entre deux camps opposés réduit la complexité des textes car en réalité, aucun auteur ne se prononce en faveur d'une sensibilité entièrement naturelle ou d'une froideur dépourvue de tout sentiment. Au contraire, de même que le genre médian

qu'est le drame selon Diderot s'inscrit dans un continuum entre la comédie et la tragédie, de même les différentes conceptions du jeu théâtral prennent place sur une ligne qui s'étire du plus naturel au plus artificiel, de la tentation d'abolir la distance séparant le réel de la fiction à la valorisation d'une illusion mimétique trompeuse.

Envisager les écrits en fonction de leur conception de la *mimèsis* conduit dès lors à identifier trois paradigmes théoriques, trois principales manières d'envisager la façon dont l'acteur imite la nature, c'est-à-dire traduit sur son corps les mouvements de son âme. Ces trois approches, qui ne sont pas nécessairement revendiquées comme telles par les théoriciens, ne sont pas exclusives les unes des autres, puisque deux, voire trois paradigmes différents peuvent être convoqués par un même auteur, comme par exemple chez Diderot.

Pour désigner les trois paradigmes, nous avons délibérément choisi de ne pas reprendre telles quelles les désignations mobilisées par tel ou tel théoricien. Les premiers linéaments de la théorie du jeu étant partie prenante de la mutation esthétique globale qui se produit dans la seconde moitié du xviiie siècle, des termes comme « belle nature », « imiter la nature » ou « expression des passions » prennent en effet un sens parfois radicalement divers selon leur contexte d'utilisation. Ils brouillent donc l'analyse plus qu'ils ne viennent l'éclairer.

Selon le premier paradigme, que nous avons choisi de nommer « expression sans médiation », le jeu est envisagé comme une métamorphose complète de l'acteur en son personnage conçu comme un être vivant, en réaction contre le modèle mimétique discursif hérité d'Aristote. D'après plusieurs auteurs, anglais majoritairement, l'acteur se transforme en son personnage durant l'intégralité du spectacle. C'est le cas chez John Hill[8], qui adapte en 1750 le premier traité de jeu français, *Le Comédien* de Pierre Rémond de Sainte-Albine[9], sous le titre *The Actor, A Treatise on the Art of Playing* [Le comédien, traité sur l'art du jeu], ou encore chez Wilkes[10], auteur en 1759 de *A General View of the Stage* [Vue générale de la scène]. Cette approche est également repérable chez certains auteurs allemands, tel Johann Friedrick Schink[11], qui adaptent au comédien Conrad Ekhof ce qu'écrivent les commentateurs anglais sur le jeu du grand David Garrick, crédité d'avoir été l'instigateur d'une révolution du jeu naturel en Grande-Bretagne. En France, Diderot est partiellement tributaire de cette même conception lorsqu'il affirme que les personnages du *Fils naturel* (1757) ne sont pas des acteurs, mais

rejouent leur propre histoire presque sans modification.

C'est toutefois dans l'hexagone uniquement que se développe une version radicalisée de l'expression sans médiation, qui se manifeste par une transposition au jeu de l'acteur du *furor* poétique hérité de Platon. Marmontel, La Harpe ou Grimm lorsqu'ils évoquent le jeu de Mlle Dumesnil[12], mais aussi Claude-Joseph Dorat, auteur en 1766 de *La Déclamation théâtrale, poème en trois chants*[13], montrent ainsi comment l'acteur, entièrement dépossédé de lui-même, devient son personnage le temps d'un éphémère instant : l'acteur, sur le modèle pictural de l'esquisse sublime, sort du régime de l'imitation mimétique pour entrer dans celui de l'expression pure, irrégulière et imprévisible, impossible à tenir tout au long d'une représentation. Là est la fragilité essentielle de ce paradigme, qui résiste à sa saisie rationnelle par la théorie. Bien que ce type de jeu reste en marge des traités, il revêt une importance décisive : abolissant toute distance entre la scène et le monde, il tend à nier la dimension mimétique du théâtre et ouvre ainsi la possibilité de penser le jeu dans un cadre qui ne soit pas purement gouverné par l'imitation de catégories passionnelles répertoriées, mais par l'expression d'émotions moins codifiées.

Le deuxième paradigme, qui est très largement majoritaire au cours de la période, puise dans la tradition théorique du portrait vivant en réponse aux limites du premier modèle. Nous avons choisi de le nommer « imitation expressive » pour son hybridité constitutive : ses théoriciens, en vue d'allier la nature et l'art, la vérité du sentiment et la ressemblance au personnage, tentent en effet de faire entrer l'expression dans un cadre imitatif.

Cette velléité est présente, avec des variations significatives, chez la majorité des auteurs qui écrivent sur le jeu : l'Anglais Aaron Hill dans de brefs textes des années 1710-1730[14], le Français Pierre Rémond de Sainte-Albine, auteur en 1747 du *Comédien*, premier traité en bonne et due forme consacrée au jeu théâtral, l'Allemand Lessing, dans sa traduction commentée d'Antoine François Riccoboni en 1750 et dans la paraphrase de Sainte-Albine qu'il publie en 1754[15], Marmontel dans son article « Déclamation théâtrale », publié dans *L'Encyclopédie* en 1754, John Hill dans la réédition augmentée de son adaptation anglais de Sainte-Albine (1755), Diderot dans les *Lettres à Mlle Jodin* (1765)[16], Servandoni d'Hannetaire (1774)[17], mais aussi, les Allemands Joseph von Sonnenfels (1768)[18] et Moses Mendelssohn (1774)[19]. Ces auteurs décrivent, souvent

avec des détails très précis empruntés au mécanisme cartésien et à la physiologie, les divers procédés qui permettent à l'acteur d'adapter son expression aux caractéristiques du rôle : soit l'acteur imite la nature en réglant sa sensibilité par le jugement ; soit il imite une idée qu'il s'est formée dans son esprit, par un procédé emprunté à la *fantasia* décrite par Quintilien[20].

Par ces différents biais, le comédien ressentirait véritablement la passion de son rôle (comme dans l'expression sans médiation), mais se contrôlerait suffisamment pour donner à voir des manifestations visuelles qui sont lisibles parce qu'elles renvoient aux codes connus du spectateur. Les signes conventionnels des passions sont ainsi remotivés par le sentiment authentique éprouvé par l'acteur. En ce sens, l'acteur re-présente son personnage sans tromper le spectateur : il en présente à nouveau une image à la fois vraie et maîtrisée et échappe par là même à l'accusation de mensonge qui le rendait inférieur à l'orateur prononçant un discours et non un texte fictionnel. Dès lors, pour la plupart des auteurs, l'acteur qui réussit cette gageure produit une illusion complète, faisant oublier au spectateur qu'il assiste à la représentation d'une fiction. Seul Marmontel prend ses distances à l'égard de ce type d'effet : selon lui, l'acteur donnant à voir un sentiment authentique produit une « demi-illusion »[21], qui permet au spectateur de « joui[r] en même temps et de la nature et de l'art », d'être simultanément pris dans l'illusion et conscient qu'il assiste à une imitation lui procurant du plaisir.

Le troisième paradigme, l'imitation consciente, vise à résoudre les problèmes de lisibilité des signes produits par l'acteur. Formulé à bien des égards en réaction au paradigme de l'imitation expressive, il est repérable, avec des variations significatives, chez Antoine François Riccoboni[22], chez Louis Charpentier[23], au sein des différents textes de Diderot qui, à partir de 1765, préparent la version définitive du *Paradoxe sur le comédien*[24], ainsi que dans les anecdotes consacrées au comédien anglais David Garrick[25].

Selon cette perspective, qui vise à créer une image parfaitement ressemblante, l'acteur ne s'inspire pas de la nature, jugée trop inégale, mais imite de sang-froid un modèle intérieur qu'il a conçu en imagination. L'art et la feinte étant valorisés, le jeu est conçu comme un trompe-l'œil suscitant illusion et admiration. En cherchant à transformer le jeu en œuvre d'art reproductible d'un soir à l'autre, ce troisième paradigme dénie partiellement à la représentation son caractère de phénomène unique repris chaque soir avec des variations significatives ; cependant, par l'accent qu'il porte sur l'art et sur

l'imagination, il est le seul à faire de l'acteur un véritable créateur, capable de changer d'identité à volonté à l'aide d'une technique et d'une créativité qui lui sont propres.

Lorsque l'on envisage un large corpus d'écrits sur le jeu, il apparaît ainsi que l'opposition présumée entre une thèse qui serait favorable à la sensibilité du comédien et une autre à la distance est foncièrement réductrice. De fait, les théoriciens préconisant que l'acteur ressente les passions de son rôle sont également favorables à un contrôle de soi qui s'apparente à une forme de distance. Et même dans le cas de l'expression sans médiation, il ne s'agit pas de se laisser gouverner par une sensibilité purement naturelle, mais de créer une sensibilité artificielle, qui constitue une réélaboration créée pour la scène. Inversement, préconiser en théorie le sang-froid ne revient pas à exclure toute sensibilité. Certes, l'acteur imite sans ressentir directement les passions de son rôle, mais il doit mobiliser sa sensibilité en amont du spectacle : seule sa capacité à observer les manifestations des sentiments chez autrui et à y être réceptif lui permet de produire les symptômes d'un sentiment artificiel qui aura toutes les apparences de la vérité.

Plus largement, réfléchir à la production et à la réception du sentiment au théâtre conduit les théoriciens du jeu à mettre en cause le dogme classique de l'imitation pour valoriser l'expression du comédien. Chacun des trois paradigmes que nous avons identifiés contribue en effet au passage général d'une poétique de l'*actio* fondée sur des règles définies *a priori* à une esthétique moins normée, centrée sur le sujet créateur et spectateur. À travers ces différentes tentatives de concilier la nature et l'art, l'acteur n'est plus considéré comme un copiste médiocre du texte, mais comme un interprète de l'intention du poète et comme un créateur à part entière. Avant le développement du romantisme, l'intérêt nouveau que les théoriciens accordent au corps, à la sensibilité et à l'imagination de l'acteur renouvelle ainsi en profondeur la manière d'envisager le théâtre, art du spectacle vivant, espace non plus d'une rhétorique purement discursive, mais d'une éloquence verbale et visuelle. Penser le jeu théâtral permet donc de penser le théâtre et, plus largement, l'esthétique.

1 .

Cet article constitue une synthèse de l'analyse développée dans la deuxième partie de notre thèse de doctorat : « L'acteur peintre de la nature : esthétique du tableau et premières théorisations du jeu théâtral au xviiie siècle (France, Angleterre, Allemagne) »,

dirigée par François Lecercle (Paris IV) et soutenue en novembre 2008.

2 .

Dans la lignée du parallèle énoncé par Horace, la poésie est une peinture parlante et la peinture une poésie muette. Voir notamment Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre français* [1674], Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1985, p. 32.

3 .

Voir Sabine Chaouche, *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, Paris, Champion, 2001.

4 .

Voir notamment Jean-Jacques Rousseau, *Émile, ou De l'éducation*, Paris, Garnier, 1939, p. 398 ; Chevalier de Jaucourt, « Poème dramatique », *Encyclopédie*, Neuchastel, Samuel Faulche, t. XII, 1765, p. 815 ; Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, 1767, *Œuvres*, t. IV : Esthétique, Théâtre, Paris, Laffont, 1996, p. 501 ; Antoine Houdar de la Motte, *Discours sur la tragédie*, *Œuvres* [1730], t. IV, Paris, Prault, 1754 ; Voltaire, *Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke* [1730], *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Firmin Didot, 1855, t. I, p. 148.

5 .

Voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du xviiie siècle,* Paris, PUF, 1998.

6 .

Voir Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.

7 .

Notre approche diffère à cet égard de celle de S. Chaouche, qui voit dans le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot la reprise conservatrice des thèses de Cicéron (voir l'« Introduction » de S. Chaouche à son édition du *Paradoxe*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000, p. 40-41).

8 .

John Hill, *The Actor: A Treatise on the Art of Playing*, Londres, Griffiths, 1755.

9 .

Pierre Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*, Paris, Desaint et Saillant, 1747. Les traités de jeu publiés en français ont été réédités par S. Chaouche en trois volumes : voir Sept Traités sur le jeu du comédien et autres textes, De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750), Paris, Champion, 2001 et *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801)*, t. I : Spectateurs et t. II : Acteurs, Paris, Champion, 2005.

10 .

Thomas Wilkes, *A General View of the Stage*, Londres, Coote, 1759.

11 .

Johann Friedrich Schink, cité par Eduard Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* [1848-1874], Berlin, Otto Elsner, 1905, p. 408 (rééd. par Rolf Kabel et Christoph Trilse, Munich et Vienne, Langen, 1967, 2 vol.).

12 .

Voir Jean-François Marmontel, « Déclamation théâtrale », dans Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1753, t. IV, p. 683 ; Jean-François La Harpe, dans *Mémoires de Mlle Dumesnil*, Paris, Ponthieu, 1823, p. 134 ; Prince de Ligne, *Lettres à Eugénie sur les spectacles*, Bruxelles/Paris, Ballade, 1774, p. 67-68 ; Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, juillet 1765, éd. Maurice Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1878, t. XI, p. 303-304.

13 .

Voir Claude-Joseph Dorat, *La Déclamation théâtrale, poème didactique en trois chants*, Paris, Sébastien Jorry, 1766, p. 21.

14 .

Aaron Hill, *The Fatal Vision, or the Fall of Siam* [1716], *The Dramatic Works*, Londres, Lownds, 1760, t. I, p. 148 *sq.* ; A. Hill, *The Prompter*, 27 juin 1735, repris, sans les cinq premiers paragraphes, dans *The Gentleman Magazine*, juin 1735, t. V, p. 314-315 ; A. Hill, *The Prompter*, 24 octobre 1735 ; A. Hill, « Preface to the Reader », *Zara* [1736], *The Dramatic Works of Aaron Hill*, Londres, Lownds, 1760, t. II.

15 .

Luigi Riccoboni, *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* [Mémoires pour l'histoire et le progrès du théâtre], Stuttgart, 1750, t. IV, p. 486-544 et Gotthold Ephraïm Lessing, « Auszug aus dem "Schauspieler" des Herrn Remond von Sainte Albine », *Lessings Sämtliche Werke in zwanzig Bänden*, éd. Hugo Görin, Stuttgart/Berlin, Gotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1893, t. VII : « Theatralische Bibliothek I, 1754-1758 », p. 123-154.

16 .

D. Diderot, *Lettres à Mlle Jodin*, dans Alain Ménil (éd.), *Diderot et le théâtre, L'acteur*, Paris, Pocket, 1995, p. 149.

17 .

Jean-Nicolas Servandoni, dit d'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien*, Paris, Aux dépends d'une Société Typographique, 1774, p. 253-254 et 256.

18 .

Joseph von Sonnenfels, *Briefe über die Wienerische Schaubühne* [Lettres sur la scène viennoise], éd. Hilde Haider-Pregler, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1988.

19 .

Moses Mendelssohn, « Beantwortung einiger Fragen in der Schauspielkunst », *Gesammelte Schriften*, Stuttgart, Friedrich Frommann, 1972, t. III, p. 311-312.

20 .

Quintilien, *Institution oratoire*, t. VI, ii, 29-31, éd. et trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 31.

21 .

Jean-François Marmontel, « Illusion », dans *Encyclopédie*, Supplément Panckoucke, t. III, 1777, p. 560-562.

22 .

Antoine François Riccoboni, *L'Art du théâtre. À Madame* ***, Paris, Simon et Giffart Fils, 1750.

23 .

Louis Charpentier, *Causes de la décadence du goût sur le théâtre* [1758], Paris, Dufour, 1768, 2e partie, p. 50-74.

24 .

D. Diderot, *Essais sur la peinture*, 1765, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 515-516 ; *Salon de 1767*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 521 *sq.* ; « Observations sur une brochure intitulée : Garrick, ou les Acteurs anglais. Ouvrage contenant des réflexions sur l'art dramatique, sur l'art de la représentation et le jeu des acteurs. Avec des notes historiques et critiques sur les différents théâtres de Londres et de Paris. Traduit de l'anglais » [1769], *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Hermann, 2003, p. 7-21 ; *Paradoxe sur le comédien*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1416.

25 .

Voir *Journal et mémoires de Charles Collé*, éd. Honoré Bonhomme, Genève, Slatkine Reprints, 1967, t. I, p. 2-4 (juillet 1751) ; *Mémoires historiques sur le xviiie siècle et sur M. Suard par Garat*, 1821, livre V ; F. M. Grimm, *Correspondance littéraire*, *op. cit.*, p. 319-320 (juillet 1765) ; James-Thomas Kirkman, *Mémoires sur Garrick et Macklin traduits de l'anglais*, Collection des mémoires sur l'art dramatique, t. IX, 1822 ; *Mémoires de l'abbé Morellet sur le xviiie siècle et sur la Révolution*, Paris, 1821, p. 205 (octobre 1763) ; J.-T. Kirkman, « Histoire abrégée », dans *Mémoires*, Collection des mémoires sur l'art dramatique, t. IX, 1822, p. 29 ; J.-N. Servandoni d'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien*, *op. cit.* ; *Garrick*, Paris, imprimerie de Ph.-D. Pierres, Imprimeur Ordinaire du Roi, etc. rue St Jacques. [1784 ?], p. 6-7 ; Pierre Antoine de la Place, *Pièces*

intéressantes et peu connues, pour servir à l'histoire et à la littérature, Paris, Prault, 1785, p. 98-108 ; Franck Hedgecock, *Un acteur cosmopolite. David Garrick et ses amis français*, Paris, Hachette, 1911, p. 143, note 1 ; James Northcote, *Memoirs of the Life of Sir Joshua Reynolds*, Londres, 1813-1815, p. 58-59 ; J.-T. Kirkman, « Histoire abrégée du théâtre anglais », dans *Mémoires sur Garrick et Macklin*, Paris, Collection des mémoires sur l'art dramatique, 1822, t. IX, p. xxvii-xxviii ; D. Diderot, *Salon de 1767, Œuvres*, *op. cit.*, p. 528 ; Thomas King, *The Monthly Mirror* [Le Miroir mensuel], 1807, dans *New Series* , t. I, p. 78, cité par Michel Perrin, *David Garrick homme de théâtre*, Paris, Champion, 1978, p. 486.