



HAL
open science

JOUER LES PLEURS : REPRÉSENTATION DES LARMES ET STATUT DE L'INTERPRÈTE AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. JOUER LES PLEURS : REPRÉSENTATION DES LARMES ET STATUT DE L'INTERPRÈTE AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE. *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2007, 59 (1-4), pp.163-176. hal-03310775

HAL Id: hal-03310775

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03310775v1>

Submitted on 30 Jul 2021

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.

JOUER LES PLEURS :
REPRÉSENTATION DES LARMES ET STATUT DE L'INTERPRÈTE
AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

Sophie Marchand

Cahusac, à l'article « Enthousiasme » de l'*Encyclopédie*, envisage la représentation dramatique à partir de l'image du jeu : « Je suppose le public assemblé pour voir la représentation d'un excellent ouvrage ; la toile se lève, les acteurs paraissent, l'action marche, un transport général interrompt tout à coup le spectacle : c'est l'enthousiasme qui se fait sentir, il augmente par degrés, il passe de l'âme des acteurs dans celle des spectateurs, et remarquez qu'à mesure que ceux-ci s'échauffent, le jeu des premiers devient plus animé ; leur feu mutuel est comme une balle de paume que l'adresse vive et rapide des joueurs se renvoie¹ ». Feu et jeu se rejoignent dans une description de la représentation conçue comme lieu d'un échange et d'une circulation de l'émotion. Il convient d'interroger la place dévolue à l'acteur et au jeu scénique dans un tel déploiement esthétique et d'essayer de caractériser la sensibilité à l'œuvre dans le processus dramatique ainsi défini, dans le contexte bien particulier que constitue la seconde moitié du XVIII^e siècle, qui voit à la fois s'imposer la doctrine philosophique des encyclopédistes et s'élaborer, en partie sous l'influence de ces derniers, un modèle dramatique original voué à l'exaltation du sentiment et déterminé par la prise en compte du pathétique comme horizon du spectacle.

Le paradoxe de Diderot est bien loin de signifier la répudiation absolue de la sensibilité dans la pensée de l'*actio*. S'il récuse la thèse, que d'ailleurs personne ne défend véritablement à l'époque, de l'identification absolue de l'acteur au rôle et conteste que le comédien en scène souffre des affections qui agitent le personnage fictif, ce n'est qu'au prix d'un renversement de la perspective et d'une redéfinition de la sensibilité. Déclarant que « La sensibilité, dans la seule acception qu'on ait donnée jusqu'à présent à ce terme, est, ce me semble, cette disposition compagne de la faiblesse des organes, suite de la mobilité du diaphragme, de la vivacité de l'imagination, de la délicatesse des nerfs, qui incline à compatir, à frissonner, à admirer, à craindre, à se troubler, à pleurer, [...] à n'avoir aucune idée précise du vrai, du bon et

¹ Cahusac, article « Enthousiasme », p. 722.

du beau, à être injuste, à être fou²», Diderot adopte une approche quelque peu radicale qui, en prenant le parti d'une appréhension purement physiologique et quasiment médicale, déplace les termes du débat. Cette définition, qui ne prend en compte, dans sa pensée de la sensibilité, que la personne de l'acteur considérée en elle-même et dans son rapport solipsiste avec la fiction, indépendamment de tout prolongement esthétique, n'est nullement celle dont se revendiquent ses prétendus adversaires, Rémond de Sainte-Albine en tête. Il y a donc, de la part de Diderot, une certaine mauvaise foi à dramatiser un paradoxe qui, en réalité, n'est pas vraiment un³. Au-delà de l'opposition dualiste de l'acteur frénétique et du comédien calculateur, il n'est donc pas interdit de postuler l'existence d'une sensibilité de l'action qui échapperait à la fois à l'écueil de la réduction éthique et à celui de la pétrification techniciste, et ouvrirait ainsi la voie à une compréhension de la spécificité de la représentation dramatique.

Considérant, dans le *Paradoxe*, l'activité du comédien du seul point de vue de la technique et de la fabrication de l'illusion, Diderot célèbre le calcul de l'acteur et entreprend de démontrer que l'énergie sentimentale déployée par le spectacle relève d'une élaboration réfléchie et constitue bien moins le symptôme d'une sensibilité ressentie qu'un signe rhétorique intégré à un dispositif persuasif. Entreprise de démystification vouée à réconcilier le jeu et la raison⁴, le *Paradoxe* dévoile l'artifice sous l'apparence de réalité émotionnelle⁵ et rappelle une vérité de bon sens, à savoir qu'« il y aura toujours, entre celui qui contrefait la sensibilité et celui qui sent la différence de l'imitation à la chose⁶ ». Mais, s'il réaffirme et s'emploie à relégitimer un principe rhétorique séculaire, Diderot est pourtant bien loin de vouloir dénier à la sensibilité tout droit sur la représentation et sur le processus dramatique.

² Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, édition de Sabine Chaouche, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 84.

³ Il ne marque, par ailleurs, vis-à-vis des écrits et des positions antérieurs de Diderot, pas une rupture aussi nette qu'on a souvent voulu le penser. L'idée de danger associée à la confusion de l'être et du rôle, le risque que fait peser sur le bon déroulement de la représentation et l'achèvement esthétique du spectacle la confusion entre la fable et la réalité sont déjà brillamment thématiques dans le paratexte du *Fils naturel*, dès 1757. La fable génétique du texte s'oppose ainsi à certaines théories des *Entretiens*, Diderot prenant, en ce qui concerne les questions liées à la représentation, le pas sur Dorval.

⁴ Ainsi qu'à légitimer moralement une pratique mimétique et scénique vidée de sa substance corruptrice, dès lors qu'elle n'est plus le lieu d'une contagion passionnelle. Cette ambition n'est toutefois pas explicite, et Diderot, soucieux de conserver à son texte son caractère polémique, se plaît à multiplier les références au comédien comme imposteur sans scrupules.

⁵ « Mais quoi ? dira-t-on, ces accents si plaintifs, si douloureux que cette mère arrache du fond de ses entrailles et dont les miennes sont si violemment secouées, ce n'est pas le sentiment actuel qui les produit, ce n'est pas le désespoir qui les inspire ? Nullement, et la preuve, c'est qu'ils sont mesurés, qu'ils font partie d'un système de déclamation, que plus bas ou plus aigus de la vingtième partie d'un quart de ton, ils sont faux ; qu'ils sont soumis à une loi d'unité ; qu'ils sont, comme dans l'harmonie, préparés et sauvés » (*Paradoxe*, p. 54).

⁶ Diderot, *Paradoxe*, p. 113. Le corrélat est évident : « Les images des passions au théâtre n'en sont donc pas les vraies images, ce n'en sont donc que des portraits outrés, que de grandes caricatures assujetties à des règles de convention » (*ibid.*, p. 96-97).

Ce n'est d'ailleurs pas sans réserves qu'il exalte le talent du comédien purement imitateur, qui n'affiche que l'apparence de la sensibilité. Si Diderot se méfie de l'inégalité du « comédien de nature » qui est « souvent détestable », mais « quelquefois excellent », il reste cependant quelque peu circonspect à l'égard du « comédien imitateur » dont il se contente de relever qu'il « peut arriver au point de rendre tout passablement », ajoutant laconiquement qu'« il n'y a rien ni à louer ni à reprendre dans son jeu »⁷. On est bien loin d'une approbation inconditionnelle et le texte du *Paradoxe* nous montre Diderot réservant son enthousiasme à des acteurs de génie, comme Clairon ou Garrick, qui, non contents de contrefaire parfaitement la nature, se révèlent en outre traversés par l'énergie d'un sublime qui les transcende et vient animer la *mimesis*. Quittant la considération du seul point de vue de la fabrique de l'illusion, il envisage alors la représentation en tant que processus esthétique, déterminé par l'existence d'un récepteur et habité par une ambition de type fondamentalement rhétorique. Il rejoint ainsi les tenants d'une approche plus « sentimentale » de l'*actio*, que seule une lecture réductrice et quelque peu caricaturale pouvait faire apparaître comme les chantres d'une identification absolue des émotions représentées aux émotions réelles. Rémond de Sainte-Albine, qui, à la différence de Diderot, ne parle dans *Le Comédien*, de l'acteur que par rapport au public, manifeste une lucidité qui ne cède en rien à celle de son contradicteur. À mille lieues d'une revendication éthique, l'exigence émotionnelle qui se fait jour dans ses propos relève d'un impératif fondamentalement esthétique. La sensibilité du comédien participe de l'élaboration d'un *ethos* et n'est rien de plus qu'une posture ou qu'une projection rhétorique. Il n'en est pas moins vrai que, pour le spectateur, celle-ci fait figure de réalité ou de vérité psychologique, et que ce n'est qu'à cette condition que le spectacle peut être considéré comme efficace. Aussi pourrait-on définir la sensibilité de l'acteur, et, partant, la sensibilité de théâtre, non comme une réalité psychologique mais comme un effet de réception, un effet de sensibilité, au sens où il existe des effets de réel. C'est habité par cette pensée du déploiement scénique comme dispositif rhétorique que Rémond de Sainte-Albine convoque la sensibilité. Aussi, lorsqu'il écrit : « Les comédiens sont comptables à notre esprit de le tromper, et à notre cœur de l'émouvoir. Pour satisfaire à ces deux obligations, ils ont besoin que la nature les seconde d'une façon particulière⁸ », le vocabulaire est-il explicite et interdit-il toute réduction éthique de son propos : le jeu relève d'une manœuvre persuasive, d'une stratégie séductrice autant qu'illusionniste. Car la pensée de la captation ne se limite pas à une théorie du trompe-l'œil. L'action, telle qu'elle est conçue par Rémond de Sainte-Albine mais aussi par Diderot, engage bien davantage qu'une simple imitation de surface et la nature se voit appelée à venir soutenir les efforts de la technique. Il faut remarquer cependant qu'il ne s'agit pas de la nature débridée évoquée par Diderot dans sa définition de la sensibilité mais

⁷Diderot, *Paradoxe*, p. 47.

⁸ Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*, dans 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, p. 546.

d'une nature compatible avec une certaine forme de calcul intellectuel, d'une nature maîtrisée, pliée aux exigences rhétoriques. À mi-chemin de l'impassibilité absolue et de l'aliénation passionnelle, il faudrait donc envisager une troisième modalité de l'incarnation scénique, et l'existence d'une sensibilité proprement esthétique.

Diderot ne récuse nullement la possibilité de celle-ci : opposer, comme il le fait dans le *Paradoxe*, les larmes du comédien, qui « descendent de son cerveau », à celles de « l'homme sensible » qui montent de son cœur et viennent des entrailles, c'est déjà admettre qu'il est des larmes propres à l'acteur dont « la tête [...] porte quelquefois un trouble passager dans ses entrailles⁹ ». Ces larmes sont certes intégrées à un dispositif rhétorique - l'acteur pleure « comme un séducteur aux genoux d'une femme qu'il n'aime pas mais qu'il veut tromper¹⁰ » - mais elles signalent tout de même une spécificité de l'*actio*, dans la mesure où l'*ethos*, non content d'être une projection se doit de s'incarner, de s'ancrer dans la chair du comédien pour être véritablement convaincant. L'*ethos* et non l'émotion véritable : sur ce point, les théoriciens de l'action, Rémond de Sainte-Albine compris, sont formels. Aussi proposent-ils, dans leurs traités, une redéfinition proprement esthétique de certains termes qu'ils vident de leur substance éthique. Antoine Riccoboni écrit ainsi : « L'on appelle expression l'adresse par laquelle on fait sentir au spectateur tous les mouvements dont on veut paraître pénétré. Je dis que l'on veut paraître, et non pas que l'on est pénétré véritablement¹¹ ». Le renversement sémantique opéré par Rémond de Sainte-Albine est encore plus flagrant. Définissant la vérité de théâtre comme « le concours des apparences qui peuvent servir à tromper les spectateurs¹² », il adopte un point de vue exclusivement rhétorique, marquant une indifférence absolue vis-à-vis de la personne de l'acteur, considérée comme individualité psychologique. S'il exige ainsi de celle-ci qu'elle soit habitée par le feu, ce n'est aucunement au prix d'une définition éthique de ce dernier qui ne désigne, selon lui que « la célérité et la vivacité avec lesquelles toutes les parties qui constituent l'acteur concourent à donner un air de vérité à son action¹³ ». L'acteur en proie au feu n'est donc pas un acteur passionné, mais un acteur animé d'une énergie qui donne vie et force aux images qu'il projette. Le feu n'est pas le seul à faire les frais de cette redéfinition esthétique. Le sentiment lui-même, n'est pas, selon Rémond de Sainte-Albine, réductible à la tendresse de l'interprète ou au don

⁹ Diderot, *Paradoxe*, p. 55.

¹⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹¹ Antoine Riccoboni, *L'Art du théâtre*, dans 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, p. 732. Il précise, un peu plus loin, sa pensée : « Il faut connaître exactement quels sont les mouvements de la nature dans les autres et demeurer toujours assez le maître de son âme pour la faire à son gré ressembler à celle d'autrui. Voilà le grand art. Voilà d'où naît cette parfaite illusion à laquelle les spectateurs ne peuvent se refuser et qui les entraîne en dépit d'eux » (*ibid.*, p. 734).

¹² Rémond de Sainte-Albine, *Abrégé du comédien*, p. 72.

¹³ Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*, p. 48.

des larmes : « ces avantages, écrit-il, ne sont qu'une partie de ceux dont l'idée est renfermée dans le mot de "sentiment". La signification de ce mot a beaucoup plus d'étendue et il désigne dans les comédiens la facilité de faire succéder dans leur âme les diverses passions dont l'homme est susceptible ». Comparant l'acteur à une « cire molle qui sous les doigts d'un savant artiste devient alternativement une Médée ou une Sapho¹⁴ », opposant le masque figé du froid imitateur au visage mobile¹⁵ de l'interprète de génie, il désigne en la personne du comédien le lieu d'un jaillissement énergétique créateur¹⁶.

Le processus mimétique ne récuserait donc l'énergie destructrice de la passion véritable que pour mieux accueillir l'enthousiasme, dans l'acception qu'en donne l'*Encyclopédie*. Dans l'article qu'il consacre à cette notion, Cahusac développe en effet une conception qui, par bien des aspects, permet d'éclairer les modalités de la sensibilité à l'œuvre dans la représentation dramatique. Proclamant que l'enthousiasme résulte d'une « étude assidue et profonde de la nature, des passions, des chefs-d'œuvre des arts¹⁷ » qui seule permet de « développer, nourrir, réchauffer, étendre le génie¹⁸ », Cahusac refuse son assimilation à la fureur et affirme sa source rationnelle. Il envisage l'enthousiasme par rapport à la raison : « Il fut toujours de toutes ses opérations la plus prompte, la plus animée. Il suppose une multitude infinie de combinaisons précédentes qui n'ont pu se faire qu'avec elle et par elle. Il est, si on ose le dire, le chef-d'œuvre de la raison. Comment peut-on le définir comme on définirait un accès de folie ? »¹⁹. Ainsi l'encyclopédiste propose-t-il

¹⁴ Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*, p. 551.

¹⁵ « Au théâtre, lorsqu'on n'éprouve pas les mouvements qu'on a dessein de faire paraître, on ne nous en présente qu'une imparfaite image, et l'art ne tient jamais lieu du sentiment. Dès qu'un acteur manque de cette qualité, tous les autres présents de la nature et de l'étude sont perdus pour lui. Il est aussi éloigné de son personnage que le masque l'est du visage » (Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*, p. 552).

¹⁶ C'est dans cette perspective qu'il déclare : « Les acteurs tragiques veulent-ils nous faire illusion ? Ils doivent se la faire à eux-mêmes. Il faut qu'ils s'imaginent être, qu'ils soient effectivement [*ici, il y a, en effet, ambiguïté*] ce qu'ils représentent, et qu'un heureux délire leur persuade que ce sont eux qui sont trahis, persécutés. Il faut que cette erreur passe de leur esprit à leur cœur, et qu'en plusieurs occasions, un malheur feint leur arrache des larmes véritables. Alors nous n'apercevons plus en eux de froids comédiens qui par des tons et des gestes étudiés veulent nous intéresser pour des aventures imaginaires. Alors, si quelque obstacle insurmontable ne s'oppose à l'effet qu'ils doivent produire, ils sont sûrs d'opérer tous les prodiges qu'ils peuvent attendre de leur art. Ce sont des souverains qui commandent en maîtres absolus à nos âmes. Ce sont des enchanteurs qui savent prêter de la sensibilité aux êtres les plus insensibles » (Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*, p. 575).

¹⁷ Les termes annoncent ceux employés par Diderot et la plupart des théoriciens de l'*actio* pour décrire l'activité du comédien, envisagé comme nouveau moraliste.

¹⁸ Cahusac, *Encyclopédie*, article « Enthousiasme », p. 722.

¹⁹ *Ibid.*, p. 719-720. Il ajoute, un peu plus loin : « L'enthousiasme est donc ce mouvement impétueux dont l'essor donne la vie à tous les chefs-d'œuvre des arts, et ce mouvement est toujours produit par une opération de la raison, aussi prompte que sublime. En effet, que de connaissances précédentes ne suppose-t-il pas ? Que de combinaisons l'instruction ne doit-elle pas avoir occasionnées ? Que d'études antérieures n'est-il pas nécessaire d'avoir faites ? De combien de manières ne faut-il pas que la raison se soit exercée pour pouvoir créer tout à

de considérer l'enthousiasme comme « une émotion vive de l'âme à l'aspect d'un tableau NEUF et bien ordonné qui la frappe et que la raison lui présente²⁰ », plaçant celui-ci sous le signe du sublime et réactivant le sens étymologique du mot « émotion ». L'émotion dont il parle est en effet dénuée de toute caractérisation psychologique et consiste en un transport ou une énergie purs, foncièrement communicatifs et, à ce titre, persuasifs. L'enthousiasme est alors envisagé comme inhérent à un dispositif rhétorique. « Mettre en doute l'enthousiasme de l'orateur, écrit Cahusac, c'est vouloir faire douter de l'existence de l'éloquence même, dont l'objet unique est de l'inspirer. Ce discours qui vous émeut, qui vous intéresse ou qui vous révolte, ces détails, ces images successives qui vous attachent, qui ouvrent votre cœur d'une manière insensible à celui des sentiments que l'on veut vous inspirer, tout cela n'est et ne peut être que l'effet de l'émotion vive qui a précédé dans l'âme de l'orateur celle qui se glisse dans la vôtre²¹ ». Le pathétique est alors affaire de communication d'énergie et la sensibilité de l'acteur, producteur de signes au même titre que l'auteur, n'a de sens que dans le cadre du déploiement dramatique et par rapport au spectateur. Cahusac constate en effet qu'« Il y a deux sortes d'enthousiasme : l'un qui produit, l'autre qui admire ; celui-ci est toujours la suite et le salaire du premier et la preuve certaine qu'il a été un enthousiasme véritable²² ». La captation émotionnelle du spectateur authentifie donc le talent de l'acteur et l'existence d'un flux pathétique indispensable à l'achèvement du processus esthétique. Il est, nous dit Cahusac, « de la nature de l'enthousiasme de se communiquer et de se reproduire ; c'est une flamme vive qui gagne de proche en proche, qui se nourrit de son propre feu et qui loin de s'affaiblir en s'étendant, prend de nouvelles forces à mesure qu'elle se répand et se communique²³ ». La *mimesis* scénique se conçoit par conséquent comme fondamentalement énergétique. Telle est, indéniablement, la position adoptée par Cahusac : « Je suppose le public assemblé pour voir la représentation d'un excellent ouvrage ; la toile se lève, les acteurs paraissent, l'action marche, un transport général interrompt tout à coup le spectacle ; c'est l'enthousiasme qui se fait sentir, il augmente par degrés, il passe de l'âme des acteurs dans celle des spectateurs, et remarquez qu'à mesure que ceux-ci s'échauffent, le jeu des premiers devient plus animé ; leur feu mutuel est comme une balle de paume que l'adresse vive et rapide des joueurs se renvoie ; c'est là où nous devons toujours être sûrs d'avoir du plaisir en proportion de la sensibilité que nous montrons pour celui qu'on nous donne²⁴ ». Ainsi envisagé, l'art de l'acteur s'intègre à un dispositif global

coup un grand tableau auquel rien ne manque et qui paraît toujours à l'homme de génie, à qui il sert de modèle, bien supérieur à celui que son enthousiasme lui fait produire ? » (p. 720).

²⁰ Cahusac, article « Enthousiasme », p. 720. Selon Cahusac, « Les mots d'imagination, de génie, d'esprit, de talent, ne sont que des termes trouvés pour exprimer les différentes opérations de la raison » (p. 721).

²¹ Cahusac, article « Enthousiasme », p. 721.

²² Cahusac, article « Enthousiasme », p. 721.

²³ Cahusac, article « Enthousiasme », p. 722.

²⁴ *Ibid.*

et échappe au solipsisme. Il est discours adressé à un public et établissement d'un dialogue. Cahusac ajoute : « On ne verra jamais de représentation parfaite sans cette chaleur mutuelle qui entretient la vivacité de celui qui représente et le charme de ceux qui l'écoutent ; c'est un mécanisme constant établi par la nature. L'enthousiasme de ce genre le plus vif s'éteint s'il ne se communique²⁵ ». Rémond de Sainte-Albine, lui aussi, recourt au modèle dynamique et envisage l'action comme une véhémence contagieuse. Il écrit : « Lorsque vous avez dessein d'émouvoir fortement une nombreuse assemblée, en ce cas, vous avez besoin non seulement de feu mais même de véhémence. L'un et l'autre sont au sentiment ce que l'agitation de l'air est à la flamme. Tandis que celle-ci chauffe, qu'elle brûle même des objets voisins, elle ne produit aucun effet sur ceux qui sont éloignés, si un vent impétueux ne l'aide à porter au loin ses ravages²⁶ ».

La sensibilité de théâtre envisagée sous la forme de l'enthousiasme et détachée de tout contenu psychologique, apparaît donc comme une nécessité rhétorique, conformément au principe horacien, maintes fois convoqué par les théoriciens de l'*actio*²⁷. Si l'acteur se voit tenu de pleurer sur scène, c'est uniquement dans le but de faire pleurer en retour, et l'émotion n'a de sens qu'insérée dans un dispositif communicationnel. Le comédien apparaît dès lors comme une sorte d'entremetteur énergétique. C'est l'image qu'en donne Dorat dans son poème sur la déclamation théâtrale, où il écrit :

Ces pâles spectateurs, étonnés de frémir,
À votre émotion mesurent leur plaisir.
Tantôt, ensevelis en des terreurs muettes,
Ils n'ont que des sanglots, des pleurs pour interprètes :
Et tantôt mille cris, jusqu'au ciel élançés,
Soulagent tous les cœurs, trop longtemps oppressés,
Chacun de ces effets est votre heureux ouvrage,
Chaque larme versée est pour vous un hommage.
Vous tenez dans vos mains le fil des passions ;
Tout un peuple obéit à vos impressions.
Nous ressentons vos feux, nos transports sont les vôtres
Et le cri de vos cœurs retentit dans les nôtres.²⁸

Traversé par un souffle énergétique qui vient se nicher jusque dans le cœur des spectateurs, le comédien se fait l'agent de la magie propre au déploiement scénique et peut être considéré comme un élément indispensable à l'efficacité esthétique de l'œuvre théâtrale. C'est à ce titre qu'il est célébré au dix-huitième

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Abrégé du comédien*, p. 49.

²⁷ « *Si vis me flere, dolendum est primum tibi ; tum tu me infortunia laedent* » (*Art poétique*). Ce principe est repris notamment par Dorat (*La Déclamation théâtrale*, p. 48) : « Voulez-vous sur la scène exciter la tendresse ?/Il faut que votre abord, que votre air intéresse,/Et puisse faire éclore en nos cœurs agités/Toutes les passions que vous représentez. »

²⁸ Dorat, *La Déclamation théâtrale*, p. 61-62.

siècle, notamment par Nougaret : « On peut dire, écrit celui-ci, que l'acteur met la dernière main au drame ; il lui donne un vernis qui attire tous les yeux, mais qui, malheureusement, s'enlève trop tôt : il en fait vivement sentir les passions, la force des pensées ; les sentiments qui l'animent passent dans l'âme des spectateurs²⁹ ». Animation et communication de l'enthousiasme constituent le propre d'un comédien qui revitalise la *mimesis* à la source d'une rhétorique redéfinie par le sensualisme.

Tenu de se faire le vecteur d'une énergie programmée par le texte et vouée à animer le spectateur, l'acteur se trouve donc invité à repenser sa pratique et à adapter son jeu à une *actio* qui ne se veut plus seulement adjuvant du discours sur un mode illustratif ou ornemental, mais revendique sa puissance expressive. Émancipant le comédien de la tutelle du texte, l'exigence pathétique qui se fait sentir dans le devoir de verser des larmes sur la scène, engage l'action sur une voie nouvelle qui consiste bien moins en un abandon déréglé à la passion qu'en une recherche de l'énergie efficace, en une conciliation du naturel et de l'impératif rhétorique. *L'actio* suit ainsi, dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, l'évolution de l'*elocutio* dramatique, qui pour devenir véritablement pathétique, langue des passions et non plus discours sur la passion, s'est vue forcée de remettre en cause la préséance du verbe et de l'articulation et a entrepris, au moyen d'un certain nombre de procédés prémédités, de faire entendre, au cœur même de la parole, le frémissement du sentiment et le mouvement énergique de la passion³⁰. On assiste donc à un déplacement de la représentation des passions, qui cherche désormais moins à les atteindre et à les figer dans leur essence psychologique, selon une approche analytique, qu'à les saisir dans leur qualité dynamique et énergique. Le jeu pathétique, se développant dans les interstices du langage, jouant des ressources du geste et du silence, tend ainsi à gagner son autonomie. Dorat implorant, dans *La Déclamation théâtrale* : « De grâce, criez moins, et sentez davantage³¹ » invite moins les acteurs à une appropriation de la passion fictive du personnage, qu'à une pratique de l'*actio* placée sous le patronage non plus de l'ostentation artificielle mais de l'incarnation dynamique. La promotion des effets de sourdine dans le jeu dramatique s'articule en effet à une gestion mécanique de l'énergie. Grimarest, dès 1707, recommandait aux comédiens d'épouser, dans leur diction, le rythme de la

²⁹ Nougaret, *De l'art du théâtre*, Cailleau, Paris, 1769, IV, 11, t. 1, p. 350. Rémond de Sainte-Albine défend une position assez semblable : « Un poète qui possède la science de maîtriser les âmes et de les modifier à son gré emploie inutilement tous les ressorts dont cette science lui enseigne l'usage. Lorsque les acteurs ne concourent pas avec lui à produire les effets qu'il veut opérer, il est exposé souvent au risque de voir les spectateurs rire de ce qui devrait faire couler leurs pleurs ou exciter leur admiration » (*Le Comédien*, p. 548).

³⁰ Voir la prescription de Dorat aux apprentis comédiens : « N'allez pas lorsqu'il faut nous arracher des larmes/ Étaler froidement vos pompeuses alarmes/ [...] Et quittant le vrai ton pour une emphase vaine/ Faire tonner l'amour et mugir Melpomène./ Le sentiment se tait et sait bien s'exprimer./ L'actrice doit le peindre et non le déclamer » (*La Déclamation théâtrale*, p. 58).

³¹ Dorat, *La Déclamation théâtrale*, p. 99.

passion, et non pas celui du discours, écrivant : « Quand on veut trop faire valoir le vers, on diminue l'effet de la passion. Il me semble qu'une voix plaintive et faible, entrecoupée de silences et de soupirs, expose beaucoup mieux au spectateur les mouvements douloureux de cette scène³² ». Rétif de la Bretonne, à l'autre bout du siècle, prend, lui aussi, position en faveur d'une *actio* alliant vérité et énergie et recourant pour cela à une stratégie préférant l'incarnation (ou du moins son apparence) à la profération : « on percevra quelquefois, plutôt qu'on ne les entendra, les mots péniblement échappés à travers les sanglots³³ ». Marmontel partage cet avis : « Il est peu de situations au théâtre où l'on soit obligé d'éclater : dans les plus violentes même, qui ne sait l'avantage qu'a sur les cris et les éclats l'expression d'une voix entrecoupée par les sanglots ou étouffée par la passion ?³⁴ ». Chamfort témoigne de la réussite de ce type d'*actio*, tout en soulignant qu'il constitue une rupture avec la tradition : « On raconte d'une actrice célèbre, écrit-il, qu'un jour sa voix s'éteignit dans le rôle de Phèdre : elle eut l'art d'en profiter ; on n'entendit plus que les accents d'une âme épuisée de sentiment. On prit cet accident pour un effet de la passion, et jamais cette scène n'a fait sur les spectateurs une impression si vive³⁵ ». Cet art, profondément expressif, de la sourdine et de la contention émotionnelle, inversement proportionnel en intensité à l'effet qu'il produit sur le public, fit, selon Talma, le succès de Lekain lors de son retour sur scène : « Plus de cris, plus d'efforts de poumons, plus de ces douleurs communes, plus de ces pleurs vulgaires qui amoindrissent et dégradent le personnage. Sa voix, à la fois brisée et sonore, avait acquis je ne sais quels accents, quelles vibrations qui allaient retentir dans toutes les âmes ; les larmes dont il la trempait étaient héroïques et pénétrantes. Son jeu plein, profond, pathétique, terrible, purifié de tous ces souvenirs poursuivait jusque dans leur sommeil même ceux qui venaient de l'entendre³⁶ ». À mille lieues des représentations lexicales ou métonymiques (sous la forme d'un mouchoir par exemple) qui avaient cours auparavant, les larmes sont désormais rendues sensibles du seul fait du frémissement passionnel qui traverse le comédien et que trahit la voix, et elles relèvent dès lors, d'une appréhension musicale autant, sinon plus, que picturale, comme le prouve l'importance accordée par Talma aux accents ou aux vibrations de Lekain.

³² Grimarest, *Traité du récitatif*, Paris, Lefèvre et Ribon, 1707, p. 175.

³³ Rétif, *La Mimographe*, édition de Martine de Rougemont, Paris, Genève, Slatkine reprints, 1980, p. 199.

³⁴ *Éléments de littérature*, article « Déclamation », II, p. 322.

³⁵ Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, article « Déclamation », t. I, p. 343.

³⁶ Talma, *Réflexions sur Lekain*, édition de Pierre Frantz, Paris, Desjonquères, 2002, p. 64. Cette qualité de jeu était également le fait de Mlle Clairon : « Mlle Clairon indique que dans le rôle d'Électre où elle devait faire sentir des pleurs tout proches, mais incapables de couler, elle joignait « à des accents continuellement douloureux une contraction d'estomac qui faisait trembler nerfs, une espèce d'étranglement dans la gorge qui gênait [ses] paroles », marquant ainsi, par une respiration « retenue et coupée » l'agitation de son âme » (A. Blanc, « L'action à la Comédie Française au XVIII^e siècle », *XVIII^e siècle*, 132, 1981, p. 323).

Dans ce processus de représentation de la passion, l'acteur se voit impliqué charnellement, mais non pas émotionnellement. Il est certes invité à pleurer des larmes réelles plutôt que feintes - ces dernières n'étant efficaces que prises en charge par un acteur d'exception³⁷ - mais son effusion lacrymale semble être détachée de toute implication psychologique et se réduit à un pur processus physiologique. Il est, selon Engel, semblable aux pleureuses antiques : « Je connais des acteurs, écrit celui-ci, qui n'ont besoin que d'un instant pour remplir leurs yeux de larmes ; et les pleureuses qu'aux funérailles des anciens on payait pour pleurer tel mort qui ne les intéressait en aucune manière semblent confirmer mon idée. Heureux, l'acteur qui a acquis ce talent et qui sait l'employer à propos ; car, comme l'expérience le prouve, une larme qu'on voit couler produit souvent le plus grand effet³⁸ ». L'effusion lacrymale est donc calculée³⁹, mais elle n'implique pas pour autant l'impassibilité complète de l'interprète. Diderot reconnaît lui-même que si le jeu pathétique laisse à l'acteur « toute la liberté de son esprit », il lui ôte toutefois, « ainsi que les autres exercices, la force du corps⁴⁰ ». Antoine Riccoboni témoigne pour sa part : « Il m'a toujours paru démontré que si l'on a le malheur de ressentir véritablement ce que l'on doit exprimer, on est hors d'état de jouer [...] Je ne dis pas qu'en jouant les morceaux de grande passion, l'acteur ne ressente une émotion très vive, c'est même ce qu'il y a de plus fatigant au théâtre. Mais cette agitation vient des efforts qu'on est obligés de faire pour peindre une passion que l'on ne ressent pas, ce qui donne au sang un mouvement extraordinaire auquel le comédien peut être lui-même trompé, s'il n'a pas examiné avec attention la véritable cause d'où cela provient⁴¹ ». L'*actio* pathétique implique donc la mise en jeu d'une incarnation qui, si elle n'a aucune connotation psychologique pour l'acteur, se communique toutefois au public sous la forme d'un flux émotionnel.

Ce flux, et la représentation des affects prise en charge par le comédien, ont pour horizon unique la satisfaction du public, et le déploiement des effets pathétiques. Ils ne se déterminent pas en fonction d'une vérité psychologique qui n'a guère sa place dans la réflexion sur l'*actio*. La vérité de théâtre est émotionnelle et non objective, aussi la représentation des passions

³⁷ « Est-ce qu'on rit, est-ce qu'on pleure à discrétion ? On en fait la grimace plus ou moins fidèle, plus ou moins trompeuse, selon qu'on est ou qu'on n'est pas Garrick », écrit Diderot dans le *Paradoxe*, p. 70-71.

³⁸ Engel, *Idées sur le geste*, édition de Martine de Rougemont, Genève, Slatkine reprints, p. 90.

³⁹ C'est l'avis de Diderot : l'acteur « sait le moment précis où il tirera son mouchoir et où les larmes couleront ; attendez-les à ce mot, à cette syllabe, ni plus tôt ni plus tard. Ce tremblement de la voix, ces mots suspendus, ces sons étouffés ou traînés, ce frémissement des membres, ce vacillement des genoux, ces évanouissements, ces fureurs, pures imitations, leçons recordées d'avance, grimace pathétique, singeries sublime dont l'acteur garde le souvenir longtemps après l'avoir étudiée, dont il avait la conscience présente au moment où il l'exécutait, qui lui laisse, heureusement pour le poète, pour le spectateur et pour lui toute la liberté de son esprit, et qui ne lui ôte, ainsi que les autres exercices, que la force du corps » (*Paradoxe*, p. 55).

⁴⁰ Diderot, *Paradoxe*, p. 55.

⁴¹ Antoine Riccoboni, p. 733.

doit-elle être assujettie à un impératif rhétorique autant que pictural. Servandoni d'Hannetaire explique ainsi que, si « l'une des principales qualités du comédien [est], sans contredit, d'être imitateur », elle consiste en réalité à « ne l'être qu'à propos, et avec discernement⁴² ». Ce principe de prudence et de retenue est particulièrement valable pour la représentation des émotions violentes, susceptibles, si elles sont outrées, de mettre en péril l'effet pathétique. « Il est aisé, en cherchant à bien jouer les fureurs, de tomber dans le ridicule⁴³ », note Antoine Riccoboni, stigmatisant une dérive qui tient autant à une tentation de l'ostentation qu'à une fidélité, aussi excessive que fautive, aux images réelles de la fureur et de la douleur. La conception d'une *actio* réduite à la reproduction mimétique révèle ici ses limites. Représenter fidèlement les larmes apparaît comme un défaut aussi fatal à l'effet pathétique que l'identification de l'acteur au rôle. Les pleurs versés sur scène se doivent en effet de demeurer plaisants et de se garder d'une défiguration de nature à susciter le malaise plutôt que les charmes de l'empathie. L'exigence rhétorique vient se heurter au principe mimétique et impose au comédien de se faire l'agent d'une sorte de sublimation esthétique. Engel écrit ainsi : « La fureur qui s'arrache les cheveux d'une manière effroyable, qui fait grimacer tout le visage, qui hurle jusqu'à ce que les muscles se gonflent successivement et que le sang extravasé enflamme les yeux, une telle fureur peut être de la plus exacte vérité dans la nature, mais elle serait sans contredit dégoûtante dans l'imitation. [...] Faut-il donc être absolument insupportable aux organes pour parvenir à émouvoir le cœur⁴⁴ ? ». La condamnation marquée par Engel ne doit rien à des considérations touchant aux bienséances ou au décorum. Elle est motivée par des enjeux purement esthétiques et par la prise en compte de la spécificité de l'effet pathétique qui consiste, chez le spectateur, en une adhésion empathique foncièrement harmonieuse et lénifiante. Diderot est parfaitement conscient de la différence essentielle qui distingue les signes réels de la douleur de leur imitation scénique. « Une femme malheureuse et vraiment malheureuse, écrit-il, pleure et ne vous touche point : il y a pis, c'est qu'un trait léger qui la défigure vous fait rire, c'est qu'un accent qui lui est propre dissonne à votre oreille et vous blesse ; c'est qu'un mouvement qui lui est habituel vous montre sa douleur ignoble et maussade ; c'est que les passions

⁴² Servandoni d'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien*, p. 3.

⁴³ Antoine Riccoboni, p. 738.

⁴⁴ Engel, *Idées sur le geste*, I, p. 88-89. On trouve, dans le *Laocoon* de Lessing, une position semblable. « L'artiste, écrit Lessing, voulait représenter la beauté la plus grande compatible avec la douleur physique. Celle-ci, dans toute sa violence déformatrice, ne pouvait s'allier avec celle-là. L'artiste était donc obligé de l'amoindrir, de modérer le cri en gémissement, non pas parce que le cri indique une âme basse, mais parce qu'il donne au visage un aspect repoussant. Imaginez Laocoon la bouche béante et jugez. Faites-le crier et vous verrez. C'était une image qui inspirait la compassion parce qu'elle incarnait simultanément la beauté et la douleur ; maintenant c'est une image hideuse, monstrueuse, dont on voudrait détourner son regard parce que la vue de la douleur excite la répugnance sans que la beauté de l'objet souffrant puisse muer cette répugnance en un doux sentiment de compassion » (*Laocoon*, Paris, Hermann, « Savoir sur l'art », p. 51).

outrées sont presque toujours sujettes à grimaces que l'artiste sans goût copie servilement, mais que le grand artiste évite⁴⁵ ». Déclarant, pour sa part, que les acteurs qui « dans les moments d'affliction, baissent les deux coins de la bouche pour pleurer montrent un visage fort laid et fort ignoble⁴⁶ », Antoine Riccoboni, prenant ses distances vis-à-vis de la figuration picturale des passions et du modèle de concordance proposé par Lebrun dans sa *Conférence sur les passions de l'âme*⁴⁷, suggère la nécessité d'une sorte d'opération alchimique inhérente à l'incarnation scénique. Puisque, comme le constate Lessing, « plus l'acteur approche de la nature, plus nos yeux et nos oreilles doivent être péniblement affectés, car il est incontestable que dans la nature ils le sont lorsque nous percevons des signes de douleur si violents et si impétueux⁴⁸ » et puisque les larmes versées par les spectateurs sont, tous les témoignages en conviennent, des larmes délicieuses, il faut bien supposer l'existence, au cours de la représentation, et pourquoi pas au cœur même de l'*actio*, d'une sorte de *catharsis*, au sens où l'entend, au dix-huitième siècle, Batteux, qui déclare que « les passions imitées en tant qu'imitées ne donnent que le plaisir de l'émotion sans la douleur⁴⁹ ».

Définie comme « adoucissement produit par l'imitation⁵⁰ » et consistant dans la conscience du caractère fictif de ce qui est représenté, cette *catharsis* fondamentalement esthétique offre, nous semble-t-il, une résolution

⁴⁵ Diderot, *Paradoxe*, p. 60-61.

⁴⁶ Antoine Riccoboni, p. 747.

⁴⁷ Dès le dix-septième siècle, sous l'influence du traité *Des passions de l'âme* de Descartes, s'élabore un modèle de concordance sensible. Le Brun, dans sa *Conférence sur l'expression des passions*, entreprend, en 1698, de transposer dans le domaine pictural la démarche cartésienne. Faisant de la forme du sourcil ou de la bouche, de la coloration de la peau ou du blanc de l'œil et de la position des paupières les critères discriminants de sa taxinomie, il s'attache à mettre en évidence les traits physiques afférents à chaque passion de l'âme. Aussi propose-t-il un modèle descriptif des pathologies autant qu'un cadre normatif, orientant fermement la représentation picturale des affects. La tristesse, par exemple, « se figure [...] par des mouvements qui semblent marquer l'inquiétude du cerveau et l'abattement du cœur, car les côtés des sourcils sont plus élevés vers le milieu du front que du côté des joues, et celui qui est agité de cette passion a les prunelles troubles, le blanc de l'œil jaune, les paupières abattues et un peu enflées, le tour des yeux livide, les narines tirant en bas, la bouche entrouverte et les coins abaissés, la tête paraît nonchalamment penchée sur une des épaules, toute la couleur du visage est plombée et les lèvres pâles et sans couleur (p. 90) ». Quant à l'extrême désespoir, « Il se peut exprimer par un homme qui grince les dents, écume, et qui se mord les lèvres et qui aura le front ridé par des plis qui descendent du haut en bas ; les sourcils seront abaissés sur les yeux et fort pressés du côté du nez ; il aura l'œil en feu, plein de sang, la prunelle égarée, cachée sous le sourcil et dans le bas de l'œil elle paraîtra étincelante et sans arrêt ; ses paupière seront enflées et livides » (p. 100). Le point commun de toutes ces descriptions semble bien être la corrélation établie entre l'intensité des affects et la rupture d'harmonie induite dans les traits du visage. L'émotion excessive opère une sorte de défiguration qui, si elle est pathétique dans le sens où elle traduit la souffrance du personnage, risque fort de choquer ou d'effrayer le spectateur au lieu de l'attendrir.

⁴⁸ Lessing, *Laocoon*, p. 59.

⁴⁹ Batteux, *Les Quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida et de Despréaux*, Paris, Saillant et Nyon, Desaint, 1771, p. 77.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 82.

possible aux problèmes soulevés par la question de la sensibilité à l'œuvre dans l'*actio*. Elle fait du comédien l'agent en même temps que le premier sujet de l'alchimie pathétique. Le comédien n'échappe en effet au renversement éthique de la représentation des passions qu'en vertu d'une prise de distance foncièrement esthétique. Spectateur du texte, premier public de la fable, il pleure, en réalité, des larmes qui sont bien moins celles d'un individu en proie à la passion que celles d'un observateur extérieur mais compatissant, trouvant dans cette compassion des charmes tout autant qu'une stimulation sensible, origine de l'enthousiasme. Prennent sens, si l'on adopte ce point de vue, les innombrables citations où l'activité du comédien est présentée sous le signe d'une dissociation schizophrénique, l'acteur se faisant spectateur du monde mais aussi de lui-même pour mieux juger de son art. Cette image de l'acteur spectateur est une constante de la thèse diderotienne : le comédien doit être « imitateur attentif et disciple réfléchi de la nature, [...] copiste rigoureux de lui-même ou de ses études et observateur continu de nos sensations⁵¹ ». Plus loin, il affirme : « Les grands poètes dramatiques sont surtout spectateurs assidus de ce qui se passe autour d'eux dans le monde physique et dans le monde moral⁵² ». Il va jusqu'à théoriser ce renversement paradoxal, déclarant que « les hommes chauds, violents, sensibles, sont en scène ; ils donnent le spectacle mais n'en jouissent pas. C'est d'après eux que l'homme de génie fait sa copie⁵³ ». Le comédien ne se contente pas d'observer ses semblables : il va jusqu'à se faire spectateur de lui-même pour mieux évaluer l'effet à produire sur le public et mettre à l'épreuve son art. Diderot explique : « Avant de dire : *Zaïre vous pleurez* ou *Vous y serez ma fille*, l'acteur s'est longtemps écouté lui-même ; c'est qu'il s'écoute au moment où il vous trouble et que tout son talent consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment que vous vous y trompiez⁵⁴ ». Si pour Diderot, ce regard schizophrène correspond à une nécessité technique, d'autres théoriciens font du détour réceptif de l'acteur la condition d'une sublimation cathartique des émotions représentées et d'un déploiement pathétique efficace. C'est notamment le cas de Rémond de Sainte-Albine, qui déclare : « Ce n'est qu'en se donnant la comédie à soi-même qu'on peut parvenir à la bien jouer. [...] Lorsqu'on partage ce plaisir avec les spectateurs, on est presque toujours certain de leur plaire⁵⁵ ». Cette position était déjà présente chez Grimarest qui constatait : « Il y a même des acteurs si touchés de ce qu'ils récitent qu'ils vont jusques à répandre des larmes⁵⁶ », soulignant par le choix du verbe réciter que l'émotion du comédien est d'ordre fondamentalement esthétique. Peut-être peut-on également comprendre en ce sens la prescription de Rétif de la Bretonne qui commande,

⁵¹ *Paradoxe*, p. 50.

⁵² *Ibid.*, p. 53.

⁵³ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 60.

⁵⁶ *Traité du récitatif*, p. 186.

dans *La Mimographe* : « Les acteurs verseront de véritables larmes ; il suffit pour cela de se bien pénétrer de son rôle et d'avoir de la sensibilité [...] l'art embellira la nature sans la défigurer : les actrices rougiront quand on leur dira : "vous rougissez", et pour cela, leur visage en sera pas masqué par deux couches épaisses de blanc et de rouge⁵⁷ ».

La *catarsis*, telle qu'elle est redéfinie par Batteux permettrait donc de concilier les impératifs mimétiques et rhétoriques et d'éviter les deux écueils que constituent, pour le jeu dramatique, la réduction éthique d'une part, et la réduction techniciste d'autre part. Elle ouvre un espace qui est véritablement celui d'un jeu, assumé comme art autonome et proclamé comme nécessité esthétique, et contribue à la revalorisation sociale et idéologique du métier de comédien. Celui-ci se libère en effet du soupçon moral que faisait planer sur lui une accusation de contagion passionnelle désormais démentie par l'existence d'une sublimation esthétique, et se voit intégré à une cérémonie théâtrale unifiée autour de la notion d'enthousiasme. Maillon indispensable d'une stratégie pathétique qui dépasse de bien loin le strict cadre théâtral et s'avère riche d'enjeux idéologiques et moraux, il est en outre crédité d'une utilité sociale fondamentale, dans la mesure où, permettant le déploiement de la sensibilité, il active, entre la scène et la salle mais aussi à l'intérieur même du public, un processus de reconnaissance éthique qui apparaît comme le socle d'une sociabilité idéale. Aussi ne doit-on pas s'étonner de l'exaltation de Cahusac qui, à l'article « enthousiasme » de l'*Encyclopédie*, proclame : « Si l'enthousiasme, à qui seul nous sommes redevables des belles productions des arts, n'est dû qu'à la raison, comme cause première, si c'est à ce rayon de lumière plus ou moins brillant, à cette émanation plus ou moins grande d'un Être suprême qu'il faut rapporter constamment les prodiges qui sortent des mains de l'humanité, dès lors tous les préjugés nuisibles à la gloire des Beaux-Arts sont pour jamais détruits, et les artistes triomphent⁵⁸ ».

⁵⁷ p. 199.

⁵⁸ Cahusac, article « Enthousiasme », p. 721.

