Compte rendu

Laurence Marie, *Inventer l'acteur. Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*

Fabien Cavaillé

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/doublejeu/2783>

DOI : 10.4000/doublejeu.2783

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2020

Pagination : 159-164

ISBN : 978-2-84133-979-2

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Fabien Cavaillé, « Compte rendu », *Double jeu* [En ligne], 17 | 2020, mis en ligne le 12 mai 2021, consulté le 07 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2783> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2783>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

COMPTE RENDU

Laurence Marie, *Inventer l'acteur. Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne (Theatrum Mundi), 2018

Depuis les travaux précurseurs de Sabine Chaouche et Julia Gros de Gasquet¹, l'histoire du jeu théâtral, des actrices et des acteurs n'a cessé de s'enrichir dans la dernière décennie. Laurence Marie apporte à ce pan des études sur le théâtre une contribution importante, remarquable par l'ampleur géographique comme par la finesse des analyses et de la réflexion. En étudiant les textes français, anglais, italiens et allemands qui théorisent l'art de l'acteur, l'autrice nous offre une perception dynamique et nuancée des différents modèles qui s'élaborent en Europe pour caractériser l'action de jouer. L'intérêt de cet ouvrage n'est pas seulement de replacer le *Paradoxe sur le comédien* au sein des courants de pensée qui se confrontent au milieu du XVIII^e siècle; c'est d'abord de porter à la connaissance un riche corpus européen qui accroît le champ des références sur l'art théâtral; c'est en outre de montrer comment à côté des hommes de lettres, les comédiennes et les comédiens eux-mêmes participent de ce grand mouvement de réflexion, parfois en prenant directement la plume, parfois en se faisant les interlocuteurs privilégiés des théoriciens, souvent en offrant par leur propre performance une certaine conception du jeu. Les nombreuses citations qui émaillent la démonstration de Laurence Marie nous font ainsi percevoir quelle a pu être l'aura des actrices et des acteurs qui enthousiasmèrent les publics européens: M^{lle} Clairon et M^{lle} Dumesnil, Lekain et Talma bien sûr, mais aussi Charles Macklin, August Wilhelm Iffland, John Kemble et Sarah Siddons, Garrick enfin, véritable «acteur transnational» (p. 186) dont la gloire domine toute la période ou presque.

1. Sabine Chaouche, *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique à l'âge classique*, Paris, Champion, 2001; Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin. L'acteur tragique et son art, XVII^e-XX^e siècle*, Paris, Champion, 2006.

L'étude de Laurence Marie dégage différentes phases de cette histoire : une sorte de hors-champ, antérieur au XVIII^e siècle, marqué par la prégnance du modèle rhétorique dont l'autrice montre dans sa première partie (« De l'orateur à l'acteur ») la déstabilisation progressive ; les années 1740-1770 que l'on pourrait appeler les années Garrick, où la question du naturel et le jeu des émotions occupent tous les esprits (voir la deuxième partie de l'ouvrage, « Le corps en scène ») ; les années 1780-1815 où Laurence Marie repère « Une révolution esthétique » (c'est le titre de cette troisième partie), marquée par le retour en force de la déclamation, par une artificialité assumée et l'idéalisation de la nature. Cette histoire européenne des théories du jeu fait apparaître la centralité de l'idée de représentation pour penser l'actrice ou l'acteur. Tout le monde cherche à déterminer le rapport établi dans et par le jeu entre le réel et l'art, la vérité et la fiction. À travers l'homme ou la femme en scène, c'est à la *mimésis* théâtrale elle-même que l'on ne cesse de réfléchir : telle est la thèse qui anime *Inventer l'acteur*.

La première partie du livre est consacrée à l'émergence du jeu théâtral comme objet théorique. Pour cela, Laurence Marie montre comment les premières années du XVIII^e siècle voient le reflux du modèle oratoire à mesure que l'on conteste le primat de la déclamation et du grand jeu des comédiens français (chapitre I : « La déclamation contestée »). La réflexion se cherche de nouveaux modèles qu'elle emprunte, pour une part, aux pratiques scéniques anglaises et italiennes et, pour une autre, au paradigme pictural au nom duquel dramaturges, hommes de théâtre, directeurs de salle transforment en profondeur l'action théâtrale (chapitre II : « Naissance du jeu naturel »). « L'esthétique du tableau » (Pierre Franz) marque en effet un tournant dans l'interrogation sur l'acte de jouer : en éloignant l'acteur des spectateurs, en l'intégrant au tableau scénique, il devient le centre de tous les regards et non plus un des pôles de la « séance théâtrale » (Christian Biet)². Ces transformations du spectacle sont concomitantes d'un effort nouveau pour théoriser le jeu, appelant ainsi une production nombreuse de traités, de dialogues ou d'observations (chapitre III : « Fonder un nouvel art »). Laurence Marie montre bien le rôle que l'écriture théorique entend jouer dans la légitimation de l'acteur et l'émancipation de celui-ci au sein du système théâtral, face à la figure du poète avec lequel le comédien entend dialoguer d'égal à égal.

2. Voir les pages que Laurence Marie consacre aux différentes réformes du spectacle scénique en Angleterre et en France et à leurs conséquences sur la pensée de l'acteur : Laurence Marie, *Inventer l'acteur. Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2018, p. 72 et suiv.

La partie suivante («Le corps en scène») aborde ce que l'on retient souvent comme la marque des théories théâtrales des Lumières: la dialectique entre le naturel et l'artifice, la sensibilité et la distance dont le *Paradoxe* de Diderot offre la formulation la plus connue. L'originalité de l'approche de Laurence Marie tient à la mise en évidence d'un intérêt nouveau pour le corps dans cette réflexion. C'est en effet à partir du jeu muet – auquel le chapitre IV est consacré – et de son efficacité sur la réception des spectateurs que l'on commence à penser la spécificité de la représentation de l'acteur. En se détachant du discours conçu par le poète, en rivalisant avec la peinture, le corps de l'acteur-mime «fait vaciller, puis basculer, la définition classique du théâtre»³ comme illusion. Pour le spectateur apparaît un plaisir nouveau, non plus celui d'avoir ses sens trompés mais de décrypter les signes élaborés par l'acteur, de juger et interroger le travail de celui-ci en tant qu'imitation. La valorisation de l'imitation délestée du trouble moral que l'illusion faisait planer sur elle permet aux théoriciens de penser à nouveaux frais les rapports entre le comédien et son rôle, entre son intériorité et son expression physique (chapitre V: «Corps et âme»). Laurence Marie fait apparaître les grandes lignes théoriques du courant majoritaire qui invite les acteurs à ressentir les émotions qu'ils incarnent – mouvement initié par Sainte-Albine dont l'autrice montre les échos européens. Mais elle dégage aussi des approches divergentes, «plus souterraine[s]»⁴, qui imaginent des circuits alternatifs entre le corps et l'âme ou qui subvertissent la hiérarchie traditionnelle de la nature et de la feinte. Au terme de cette partie qui constitue le cœur de l'ouvrage se dessinent les voies qui permettront de critiquer l'approche classique du jeu théâtral: d'un côté, la quête d'un sublime naturel que Talma entend incarner à la fin du XVIII^e siècle; de l'autre, la revendication d'un art rationnel, supérieur à la nature, seul capable de réaliser l'illusion absolue; mais aussi, une troisième voie qui place la reconnaissance esthétique au cœur de la réception théâtrale et que Laurence Marie analyse comme une première forme d'autonomie de l'œuvre d'art.

La troisième et dernière partie consacrée à la période 1780-1815 explore cette «révolution esthétique», caractéristique du néo-classicisme théâtral. La période est fascinante par la rencontre entre certaines résurgences anciennes (le retour en grâce de la déclamation) et des réflexions nouvelles sur l'imagination, issues notamment de la psychologie et de la médecine; les débats s'enrichissent aussi de l'intervention des penseurs allemands ou encore du recours à de nouveaux modèles artistiques. Comme le résume avec force Laurence Marie, «au sein de l'équivalence persistante entre le beau et le vrai, le beau tient la première place en vue d'un effet délibérément esthétique»⁵. Le chapitre VI

3. *Ibid.*, p. 156.

4. *Ibid.*, p. 212.

5. *Ibid.*, p. 301.

(«Le vrai et l'imagination») fait apparaître les différents rôles que les penseurs, principalement allemands (Iffland) et français (Mercier), attribuent à l'imagination de l'acteur. Surtout, Laurence Marie montre la persistance des options prises depuis le milieu du siècle: la belle nature, le sublime et l'imitation de sang-froid. La véritable nouveauté est abordée dans le chapitre suivant («Le beau idéal»): s'y trouvent étudiées différentes démarches qui se détournent de l'imitation de la nature comme de la stimulation des affects intérieurs et ne s'intéressent qu'à «[l']apparence extérieure» de l'actrice ou de l'acteur, «à la forme esthétique de son corps sur scène»⁶. C'est en Allemagne que se développe un véritable idéalisme du jeu, théorisé par Goethe notamment, puis par Schlegel et Schiller. En Angleterre, la recherche d'un beau idéal est portée par le peintre Joshua Reynolds et par les membres de la fratrie Kemble, notamment par Sarah Siddons. Laurence Marie consacre des analyses passionnantes sur le dialogue de l'actrice avec Reynolds et ses recherches autour de la statuaire antique⁷. Ce faisant, Sarah Siddons se détourne du parallèle désormais traditionnel entre le théâtre et la peinture et promeut avec la sculpture un nouveau paradigme plus adapté à l'acteur et à son art. Ailleurs en Europe, de nouveaux parallèles concurrencent le couple théâtre / peinture. Avec la musique, des penseurs allemands comme Johann Jakob Engel (*Idées sur la mimique*, 1787) trouvent une nouvelle façon de penser l'expression de l'acteur, indépendamment de la représentation. Le comédien ne doit pas «imiter la nature, autrement dit imiter un objet, mais exprimer le sentiment produit par l'objet»⁸. Le renversement du modèle mimétique est accompli peu de temps après par Einsiedel (*Linéaments pour une théorie du jeu*, 1797) pour qui la représentation théâtrale devient une œuvre d'art autonome de la nature, qui ne se juge pas dans son rapport avec le réel. Einsiedel peut alors théoriser ce qui est à ses yeux la caractéristique du comédien: sa présence et sa participation à une œuvre qui ne se confond pas avec le poème⁹.

En ce sens, Laurence Marie a raison de souligner dans la conclusion de son livre combien ces théories de l'acteur sont «un laboratoire pour penser le théâtre moderne», jetant les bases pour une évolution de l'esthétique théâtrale à partir de la fin du XIX^e siècle. *Inventer l'acteur* s'achève par la mise en écho de quelques passages fameux de Stanislavski avec des formulations théoriques élaborées un siècle et demi plus tôt. Non pas pour créer une généalogie ou suggérer que tout avait déjà été dit, mais pour faire valoir la modernité des propositions émanant de ces réflexions sur l'acteur.

6. Laurence Marie, *Inventer l'acteur...*, p. 335.

7. *Ibid.*, p. 380-391.

8. *Ibid.*, p. 393.

9. *Ibid.*, p. 396-398.

S'il fallait souligner les nombreux apports du livre de Laurence Marie à l'histoire du jeu théâtral, ce serait tout d'abord d'avoir montré la dimension européenne de cette réflexion. La démarche comparatiste de l'autrice nous rend sensible à la circulation des écrits entre les pays, à la rapidité de cette diffusion en langue originale, par la traduction ou par la citation plus ou moins avouée. Le jeu d'acteur comme objet théorique s'invente à l'échelle de l'Europe et accompagne les nombreuses circulations des acteurs et des spectateurs entre les pays. Si l'on pense d'emblée au rôle joué par les tournées (par exemple des acteurs français en Allemagne sous l'Empire), les exemples de Laurence Marie mettent souvent en avant les voyages des comédiens qui visitent l'Europe pour se cultiver et aller à la rencontre d'autres artistes ou d'autres poètes, faisant en quelque sorte leur Grand Tour théâtral. Entre les lignes d'*Inventer l'acteur*, on devine les mouvements des comédiennes et des comédiens entre la France et l'Angleterre, entre l'Angleterre et l'Allemagne, entre tous les pays et l'Italie. Ces circulations expliquent tant les phénomènes d'homogénéisation qui peuvent se produire autour du jeu naturel de Garrick, modèle pour toute l'Europe du milieu du XVIII^e siècle, que les phénomènes de singularisation et la promotion d'un style de jeu national comme c'est le cas en Allemagne à la fin du siècle. En reconstituant le dialogue que ces pensées françaises, anglaises, italiennes et allemandes entretiennent entre elles, le livre de Laurence Marie appelle un autre volume, une anthologie où l'on pourrait trouver en traduction certains des grands textes étudiés (par exemple, le petit traité de Garrick, ceux d'Engel ou Einsiedel, etc.).

Inventer l'acteur ouvre d'autres pistes de réflexion, en particulier sur la question du travail de l'acteur, sur son atelier intérieur ou « les coulisses du jeu »¹⁰. Si la répétition apparaît comme le cœur du métier théâtral, elle ne suffit plus et se trouve préparée par d'autres formes de travail : l'observation du réel, l'imagination ou la méditation du rôle, la confrontation aux grandes œuvres de la peinture ou de la sculpture. Dans ces trois cas, le comédien met ses pas dans ceux du scientifique, du poète ou de l'artiste, et fabrique son rôle selon des méthodes, voire des recettes que les écrits sur l'acteur traquent. Ce qui est frappant, c'est que ce travail concerne d'abord et avant tout le regard, l'œil du corps et celui de l'esprit. Il s'agit de savoir comment faire image, comment être une image, à l'instar du tableau ou de la statue. Étrangement, la voix, le timbre, les accents semblent moins investis par la réflexion, comme si la part sonore du jeu, tout aussi consubstantielle à l'acteur que son corps, ne parvenait pas à exister entre, d'une part, l'héritage rhétorique (qui codifiait les accents de la voix), d'autre part, les théories du chant d'opéra, et, enfin, cet empire de l'image, qu'elle soit imitation du réel

10. *Ibid.*, p. 267.

ou incarnation d'une forme idéale. Cette marginalisation de la voix pourrait-elle se lire comme le signe d'une domination écrasante du paradigme iconique ? Comme le montre Laurence Marie, à la toute fin du XVIII^e siècle, le modèle musical apparaît pour penser autre chose du spectacle que son rapport au réel. Ce n'est pas la dimension sonore de l'acteur qu'elle semble théoriser mais sa présence, quelque chose qui justement ne fait pas image, qui n'est pas de l'ordre du visible mais du vivant et de l'immatériel, qui ne peut s'éprouver que dans l'ici et maintenant du spectacle.

On pourrait comprendre ce combat avec le paradigme pictural comme une réponse à l'insatisfaction causée par la « réforme des banquettes » qui libère certes le plateau et développe la mise en scène mais éloigne comédiens et spectateurs. Au nom de l'image, on place les uns face aux autres, et non plus à côté ou autour d'eux ; chacun perd alors une proximité physique, une interaction muette, intuitive, qui, auparavant, devait participer au plaisir théâtral. Le champ laissé au regard est aussi distance des corps. Le parallèle du théâtre et de la peinture ne compense peut-être pas cette coupure nouvelle entre acteurs et spectateurs. La réflexion sur la sensibilité, naturelle ou sublime, ou la recherche d'autres modèles artistiques pour penser la présence ont sans doute été des voies pour dire ce qu'il y a de vivant et de réel dans la performance théâtrale et que le paradigme iconique ne nomme pas.

Enfin, les analyses de Laurence Marie invitent à se demander pourquoi on a voulu théoriser l'acteur. On connaît d'autres exemples, avant le XVIII^e siècle et ailleurs qu'en Europe, où l'on a réfléchi à l'art des acteurs sans passer par le raisonnement. Alors, pourquoi la théorie ? Peut-être parce que l'homme ou la femme en scène apparaissent au XVIII^e siècle comme un problème à résoudre, un cas appelant le débat et la démonstration. *Inventer l'acteur* montre que ce problème est perçu comme celui de la représentation elle-même, du rapport entre le théâtre et le réel. À travers l'acteur, c'est le pouvoir du théâtre qui est en jeu, non seulement dans son efficacité sur les émotions des spectateurs mais aussi dans sa capacité à figurer le monde, atteindre la vérité et éveiller les consciences. En recourant à la théorie, les hommes des Lumières affirment le théâtre comme un lieu critique et reconnaissent aux comédiennes et aux comédiens une force interrogatrice sur nos imaginations et nos représentations du monde. À l'heure de la pandémie de COVID-19, quand toutes les salles de spectacle d'Europe sont fermées, il est bon de se souvenir qu'il fut un temps où on les voyait comme des espaces essentiels pour la pensée collective.