



CLASSIQUES
GARNIER

Review

Reviewed Work(s): *Inventer l'acteur. Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières. « Theatrum mundi »* by Laurence Marie

Review by: Renaud Bret-Vitoz

Source: *Revue d'Histoire littéraire de la France*, OCTOBRE-DÉCEMBRE 2020, 120e Année, No. 4 (OCTOBRE-DÉCEMBRE 2020), pp. 982-985

Published by: Classiques Garnier

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26944655>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



Classiques Garnier is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revue d'Histoire littéraire de la France*

JSTOR

à une esthétique de la suggestion imagée, et narrative, à l'école du conte, lieu de surgissement du ton du narrateur, ce qui est l'occasion de rappeler pour la première le rôle de l'image allégorique, d'Alciat au Père Ménéstrier, et la concomitance avec l'écriture des *Contes* pour la seconde. Les trois derniers chapitres articulent l'élocution à la portée morale des fables. Le chapitre 8 montre de façon virtuose «le fabuliste au travail» sur l'exemple de la fable située au centre exact du recueil, «Le Chat et un vieux Rat» (III, 18), dont il suit les étapes de l'invention à partir de la contamination d'apologues ésopique et phédrien repris chez J. Baudouin et P. Millot, de la disposition par interversion des deux trames de ses modèles et enfin de l'élocution, traits et tour héroï-comique, qui permet de délivrer une morale annonçant, avec le personnage du vieux Rat, l'avènement de l'âge de la raison et de la prudence, préoccupation à la racine du recueil mettant en garde contre la vanité et l'imprévoyance. «Le carnaval des animaux» (chapitre 9) étudie le bestiaire comme métaphore mobile et variable des passions humaines où la signification allégorique de tel personnage se recompose au fil des fables (p. 202). Enfin «la morale de l'histoire» (chapitre 10), présentée comme partagée entre constat descriptif et injonction prescriptive, rapproche les *Fables* de la morale par provision de Descartes et de l'art de l'adaptation de Molière, pour conclure sur l'invention d'une *persona* d'auteur qui, comme Montaigne, est fait par son livre.

Si l'on retrouve dans ces *Dix leçons* un dialogue avec *La Fabrique des Fables* et les catégories alors mises en évidence – la poétique de l'apologue et ses sources humanistes, la gaieté, le bestiaire, le «tour» qui donne une manière personnelle à cette matière – ainsi que ses accointances avec les autres savoirs de Patrick Dandrey, historien de la médecine (la physiognomonie) et spécialiste de Molière (la comédie des ridicules), l'ouvrage est centré sur une herméneutique qui procède d'un va-et-vient entre vastes perspectives synthétiques – élargies au besoin à l'ensemble des *Fables*, aux œuvres galantes et aux *Contes* – et des analyses précises de textes. Ainsi, outre «Le Chat et un vieux Rat», celles de «La Cigale et la Fourmi» dont toute ambiguïté se lève dès lors que l'on s'avise que «prêteuse» n'est pas un adjectif mais un nom de métier (p. 107), ou encore de «L'Homme et son image» qui forme miroir au centre du livre I. De la sorte ces «leçons», qui relèvent du genre de la «classe de maître» pratiquée dans les conservatoires, réussissent le tour de force d'offrir une introduction synthétique à la lecture des *Fables* à jour des plus récents développements de la critique auxquels Patrick Dandrey a lui-même largement contribué et un essai stimulant qui pose des questions centrales pour une réévaluation du premier recueil dont l'apparente simplicité n'est pas ce qu'elle semble être.

ALAIN GÉNÉTIOT

LAURENCE MARIE, *Inventer l'acteur. Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*. Paris, Sorbonne Université Presses, «Theatrum mundi», 2019. Un vol. de 477 p.

Avec cet ouvrage, Laurence Marie rend accessible une thèse qui a fait date en se proposant d'étudier de façon brillante, précise et ordonnée les théories de l'art de l'acteur ayant émergé et circulé en Europe au long du xviii^e siècle. L'entreprise supposait de mener une enquête doublement comparatiste, c'est-à-dire européenne

pour ne pas être cantonnée à une perspective nationale «fixiste» (p. 13), et interdisciplinaire par l'exploration de champs qui excèdent le théâtre (peinture, sculpture, musique, philosophie, physiologie). Laurence Marie a relevé ce défi grâce à des connaissances linguistiques sûres et impressionnantes. Elle nous donne aujourd'hui accès dans une traduction personnelle (et en version originale dans les notes) à des écrits anglais, allemands et italiens qui se répondent entre eux par des glissements sémantiques. Au terme de ce Grand Tour théâtral à la si riche provende sur le plan esthétique, scénique et dramaturgique, l'auteure conclut elle-même que «les théoriciens s'affrontent à des corps vivants et en mouvement qui, par leur matérialité et leur imprévisibilité, résistent à la classification rationnelle et rendent partiellement obsolètes les codes rhétoriques» (p. 417), tandis que les textes du corpus élaborent «tout un éventail de possibilités très nuancées, foncièrement hybrides, qui ne se réduisent aucunement à l'appartenance à tel ou tel camp [...]. La signification [...] apparaît dès lors foncièrement fluctuante, repensée et infléchi par chaque auteur, en particulier sous l'influence des multiples traductions, adaptations et emprunts d'un pays à l'autre.» (p. 418). Conclusion d'une grande justesse qui n'empêche nullement de proposer au fil des pages des réponses précises sur «le mystérieux processus à l'œuvre dans ce corps en mouvement», guidant constamment le lecteur dans un maquis de textes théoriques aux formes génériques les plus diverses (courts traités, mémoires profus, lettres éparses, articles polémiques, anecdotes, pièces, paratextes, traductions et appropriations dans une autre langue).

Il faut vraiment entrer dans les plus fins replis du texte pour relever de très rares erreurs ou scories, tels la date de suppression des places de spectateurs sur la scène de l'Opéra (p. 73) qui remonte à 1699 et non après la première moitié du XVIII^e siècle, le renvoi aux *Essais sur la peinture* pour la définition du tableau par Diderot (p. 78) qui se trouve en réalité dans les *Entretiens*, ou encore le flottement sur la date de publication du *Paradoxe* (1826 dans la note 144 p. 330, et 1831 p. 338). Certaines affirmations mériteraient des précisions, sur les collaborations entre auteur et acteurs, comme celle entre Maffei, Luigi Riccoboni et Elena Balletti pour *Mélope* (p. 133), ou sur les «écrits français, anglais et allemands» qui amorceraient bien avant le XX^e siècle une revalorisation du jeu bas-comique absent des préceptes théoriques et qui témoigneraient «d'une certaine relativisation de l'importance accordée à la bienséance» (p. 148). Pour autant, l'étude de très grande ampleur apporte une vision cohérente pleinement convaincante des traités du jeu dramatique à cette époque en les replaçant dans leur contexte intellectuel et artistique. Elle ouvre aussi à des réévaluations importantes, comme celle du *Comédien* (1747) de Sainte-Albine (p. 213 *sq.*), premier traité entièrement consacré au jeu théâtral dont la fortune éditoriale et les polémiques qu'il a suscitées constituent une étape marquante, et à des confirmations bienvenues et bien étayées comme celle de l'influence de David Garrick sur le jeu européen et notamment sur le jeu français, du théâtre sérieux à la danse.

Laurence Marie justifie d'abord la spécificité de sa période d'étude : «le théâtre du texte, qui était évalué à l'aune des règles de la poétique dramatique, par un lecteur considéré comme un spectateur [...] est concurrencé par un théâtre de l'image concrète, de la représentation scénique, ancré dans l'ici et maintenant de la séance théâtrale» (p. 10). La séance théâtrale est devenue un espace spécifique d'expérimentation et entraîne la création d'un espace éditorial pour parler des acteurs, pour interroger le fonctionnement physiologique du corps, ses valeurs

morales et sociales. Et plutôt que de chercher à prouver une concordance entre les prescriptions des ouvrages et le jeu réellement pratiqué, l'auteure préfère s'inscrire dans une histoire des idées afin d'« examiner pas à pas comment idées et concepts se transforment, se régénèrent d'un pays à l'autre et d'une décennie à une autre ». Le plan chronologique de l'ouvrage en rend parfaitement compte.

La première partie passe nécessairement par la description du jeu tragique qui au XVII^e siècle faisait allégeance au modèle de l'action rhétorique, une « certaine conception du naturel à la française » (p. 60) étendant le quasi-monopole de la Comédie-Française sur le jeu européen jusqu'au moment où les premiers ouvrages consacrés aux acteurs convoquent de « nouveaux modèles », parfois anciens (l'action anglaise, l'improvisation italienne, des acteurs précurseurs d'exception), et offrent un nouveau critère d'évaluation : l'image visible, l'éloquence du corps ou encore l'effet suscité sur le spectateur. L'iconographie s'avère ici précieuse : vingt-cinq images commentées, certaines connues, d'autres rares ou difficiles d'accès, explicitent tels détails inédits ou changeants dans l'interprétation d'un rôle, telles postures et expressions corporelles d'un acteur ou d'une actrice. Cette partie fait encore la part belle à Garrick, acteur, auteur et adaptateur, véritable « catalyseur d'une tendance qui lui préexiste » (p. 60) sur la scène officielle londonienne et sur la théorie française après ses séjours à Paris. Mais Garrick emprunte aussi à la France ses éclairages innovants grâce aux projecteurs de Lavoisier qui éliminent les ombres sur les visages et qui délimitent davantage la séparation de la salle et de la scène en rendant les spectateurs invisibles aux acteurs (p. 76). S'il reste fidèle à la conception française du juste milieu et attaché aux bienséances, c'est par une « modération énergique » inspirée de la simplicité classique que l'acteur compare à « la puissance de contraction d'un escargot » (p. 189).

La deuxième partie montre comment la scène européenne après 1740 accorde une place nouvelle au corps de l'acteur tandis que le corps du public lui-même est en voie de constitution. Le chapitre 5 relate le cheminement européen du livre de Sainte-Albine (p. 216 sq.) et des théories sur l'enthousiasme créatif et « contrôlé », de John Hill à Diderot mais aussi de Dumesnil à Talma à travers la voie du jeu sublime. Puis l'ouvrage replace avec profit le *Paradoxe* de Diderot dans son contexte européen à l'appui d'hypothèses stimulantes : la conception de l'acteur comme « un imitateur conscient de ses effets » serait une étape dans l'émancipation de son art, et la théorie du langage chez Diderot laisserait un espace de liberté au comédien, « son caractère arbitraire instaur[ant] un décalage entre la pensée [...] et sa formulation » (p. 129). Laurence Marie montre ce que ces idées sur l'impossible catégorisation des passions doivent à l'approche pragmatique des émotions chez les Anglais (p. 171-179) et elle retrace la généalogie de l'expression « de sang-froid » (p. 261 sq.) avant le *Paradoxe*.

La dernière partie est consacrée à une autre voie marquant la période 1780-1815, celle de « l'enthousiasme sublime » ou du « beau idéal » qui s'appuie sur la puissance de l'imagination et sur la beauté de l'image produite par le corps sur scène pour engager une reconnaissance esthétique du spectacle. Répondant à la polémique engagée par Rousseau, Larive, qui est marqué par l'éloquence révolutionnaire, perçoit les acteurs comme des « vecteurs de cohésion ». Une même énergie circule « en circuit fermé » entre scène et salle et inversement – le public étant « un générateur dynamique indispensable au jeu » (p. 321-329) ; elle canalise aussi l'interaction des acteurs. Tout autant inspirés par la matière

révolutionnaire, les grands effets visuels et les émotions guidées par le spectacle de son rival Talma deviennent le nouveau modèle européen d'un jeu expressif non imitatif. La réaction idéaliste anglaise (Reynolds) et allemande (Goethe, Tieck, Schiller) oppose alors à cette démesure un « beau idéal » incarné dans les modèles antinaturalistes de la sculpture et de la musique. Laurence Marie voit dans cette « réaction conservatrice à la France post-révolutionnaire » (p. 371), portée par la fratrie Kemble, « une recomposition largement fantasmée du jeu d'Ancien Régime » dont on pourrait trouver la trace sur les scènes actuelles avec les reconstitutions informées du jeu baroque. Dans un point d'orgue final particulièrement stimulant, l'auteure montre que le modèle musical des idéalistes a pour mérite de rappeler « la double nature, auditive et visuelle, du signe théâtral » (p. 389) et surtout de lever « l'ambiguïté inhérente à l'utilisation de la métaphore picturale, qui évoque tout autant l'imitation que l'expression » (p. 393). Ce modèle musical apparaît en définitive comme un aboutissement décisif de la contestation du modèle imitatif dans la conception classique.

RENAUD BRET-VITTOZ

MARIE-JEANNE-CONSTANCE VOYER D'ARGENSON ET MARC-RENÉ VOYER D'ARGENSON, *Correspondance conjugale, 1760-1782 : une intimité aristocratique à la veille de la Révolution*. Édition de SOPHIE DELHAUME, préface d'ARLETTE FARGE. Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque des correspondances, Mémoires et journaux », 2019. Deux vol. de 623 p. et 555 p.

Précédée d'une introduction de 83 pages, cette édition de la correspondance conjugale de la marquise et du marquis de Voyer d'Argenson regroupe 609 lettres, suivies d'annexes copieuses : portraits, copies d'autographes, généalogies, pièces légales, pièces comptables, lettres à des tiers, inventaires, testaments. L'ensemble est assorti d'une bibliographie, et de deux index des noms de personnes citées respectivement dans la correspondance et dans les annexes.

Ce travail repose sur un parti pris éditorial qui en constitue la thèse : « c'est la construction de ce lien conjugal en épistolaire qui fait l'originalité de cet ensemble et le distingue des correspondances éditées du XVIII^e siècle » (p. 12). Il s'agit d'inscrire cette correspondance comme pièce à porter à l'histoire socio-culturelle, à l'histoire des mœurs et à l'histoire des idées. Alors que se développent les études sur la conjugalité, sur les réseaux et les relations interpersonnelles, sur la famille et sur le sentiment familial, cet ouvrage apporte une contribution importante aux champs aussi bien historiques que littéraires.

L'introduction situe les époux d'Argenson, issus de familles bien représentées à la cour. Le marquis, faisant carrière dans les armes jusqu'à devenir lieutenant général des armées du roi, et la marquise, appartenant à une maison – les Mailly-Nesle – proche du pouvoir et au sein de laquelle Louis XV eut plusieurs favorites, se marient en 1747. Elle a alors 13 ans, il en a 25. Les absences du marquis, souvent à la guerre, motivent la correspondance dont la première pièce présentée au lecteur date de 1760. On peut s'interroger sur l'absence de lettres antérieures puisque les lettres éditées sont presque exclusivement issues du fonds d'Argenson de la bibliothèque universitaire de Poitiers. On ignore quelles investigations ont été menées ou