

La légende de Garrick

PIERRE FRANTZ

Sorbonne-Université Paris
frantzp@club-internet.fr

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.33.499>

Mots clef

Garrick
Voltaire
Diderot
Théorie du jeu théâtral
Vedettariat

Keywords

Garrick
Voltaire
Diderot
Theory of Acting
Stardom

Abstract

La popularité en France et en Europe du célèbre acteur Garrick est étonnante au XVIII^e siècle. Il occupe une place capitale dans toutes les théories de l'art du comédien et dans la révolution de la théorie du théâtre qui s'est produite, en France et en Allemagne, dans la seconde moitié du siècle. Pourtant, paradoxalement, très peu de spectateurs ont eu la chance de le voir jouer sur le continent. On s'interroge ici sur le sens et la fonction de cette légende : elle dessine les contours d'un nouveau statut du comédien-vedette dans les sociétés européennes ; elle met en valeur l'originalité du jeu, l'expression contre le conformisme des bienséances et le respect des règles de l'art. Une autre image de Garrick, minoritaire dans son expression, mais capitale pour la pensée esthétique, concurrence la première à partir des années 1770, celle de la maîtrise de soi dans l'art du comédien. Cet article s'appuie sur quelques documents (correspondance) et quelques textes essentiels pour ces nouvelles conceptions.

In the 18th century, actor Garrick gained remarkable popularity in France and Europe, contributing significantly to acting theories and theater revolutions in France and Germany. Paradoxically, despite his influence, few spectators on the continent saw him perform. This article explores the meaning and function of Garrick's legend, outlining the new status of the star actor in European society. It highlights the originality of his acting, his defiance against propriety, and his respect for artistic rules. From the 1770s, a contrasting image of Garrick, crucial to aesthetic thought, competed with the prevailing one of self-control in acting. This analysis is based on key documents and texts essential to these evolving conceptions.

La pensée du théâtre au XVIII^e siècle, et en particulier ce qui concerne l'art de l'acteur, se révèle à travers un exemple très célèbre, celui de la popularité de l'acteur Garrick et de l'influence qu'on lui prête sur une "révolution" de l'art de l'acteur, prônée par Diderot et les théoriciens du drame aussi bien que par Voltaire et par ceux qu'on considère comme les gardiens du "classicisme". Cette révolution, ou cette évolution, si l'on préfère, selon qu'on mette en avant la rupture qui s'est produite ou la lenteur du processus qui l'a réalisée, concerne aussi bien l'art de l'acteur que la pensée de cet art. Elle n'est dissociable ni de la naissance d'un type nouveau de théorie du théâtre, ni de la mutation qui affecte l'écriture dramatique. Rappelons rapidement ses traits caractéristiques.

Tout d'abord elle concerne l'Europe tout entière, même si ses modalités sont différentes selon les traditions théâtrales et littéraires des différents pays. On observe en effet des "échanges" européens plutôt que des influences ou des transferts à sens unique. Diderot, Lessing, Goldoni, Mercier, Lillo, Moore, Garrick, Voltaire, autant d'auteurs qui témoignent de la déstabilisation des traditions littéraires, de la complexité de ces échanges et de l'impossibilité de les cartographier de manière simpliste. Deuxièmement, ces théories ne sont plus des poétiques. La référence aux poétiques antiques, principalement à celle d'Aristote, s'enferme désormais dans l'histoire et la philologie: elle se détache des discussions sur le théâtre, auxquelles elle ne fournit plus que des arguments purement formels concernant la poésie dramatique. La théorie change d'objet et porte désormais sur les relations entre le théâtre et le spectateur conçu comme un individu sensible, un corps ou comme un membre du corps social, entre le théâtre et les spectateurs dans leur diversité concrète, entre le théâtre et le public, formé de citoyens constituant le peuple ou la nation. Elle porte d'abord sur les émotions et le vécu du spectateur. C'est-à-dire que les poétiques s'effacent devant des esthétiques du théâtre. Troisièmement, elles font place à une pensée du théâtre comme art spécifique, incluant la scène, le décor, la musique, les acteurs, l'architecture et la décoration des salles, comme poésie, comme image, comme performance, là où Aristote – en tous cas c'est ainsi qu'était comprise sa *Poétique* – reléguait plus ou moins ces aspects dans le domaine de ce qu'il dési-

gnait comme *choregia*.

Les enjeux de cette pensée du théâtre sont nouveaux eux aussi. Ils sont intellectuels, politiques et sociaux. Ces théories proposent en effet des analyses du théâtre existant et de la crise paradoxale qui l'atteint, dans un moment où le théâtre n'a jamais eu en France, et peut-être en Europe, un succès aussi général et un rôle aussi important, au moment où le modèle hégémonique curial s'efface et où on recherche un modèle nouveau, citoyen, éducatif, entrepreneurial. Elles proposent toutes des voies alternatives, réformatrices ou radicalement critiques (Rousseau), fondées sur ces analyses. Le problème du jeu des acteurs est à la fois décisif et critique, principalement en France, car sans eux, point de réforme possible. Or les poétiques ne les concernaient guère. Le jeu de l'acteur relevait en effet de jugements critiques ou du contrôle policier et ecclésiastique. Tout juste l'auteur intervenait-il à leur demande, pour leur donner quelques conseils et quelques éléments d'interprétation des œuvres. Mais Voltaire, Diderot, Mercier, Lessing ou Goethe n'entendent pas s'arrêter là. Si l'acteur entre dans la théorie, celle-ci avait le projet d'étendre sur lui une domination, qu'il est difficile de cerner, mais qui l'entraîne dans un débat intellectuel plus ou moins formalisé. Un dialogue s'établit entre les intellectuels des Lumières et un certain nombre d'acteurs, célèbres, comme Lekain, Mlle Clairon, Molé, Talma, ou plus obscurs, comme Antoine Riccoboni, Mme Riccoboni ou Mlle Jodin. Dans les années 1760, Lekain et Mlle Clairon, leurs amis et alliés – non sans tensions de toutes sortes – entraînent la Comédie-Française dans le combat des Lumières, incarnées principalement par Diderot et par Voltaire, qui devient l'auteur dramatique le plus joué jusqu'au début de la Révolution. Plus tard, c'est François-Joseph Talma et les acteurs "rouges" qui, au prix d'une scission, entraîneront la troupe dans une aventure politique et esthétique tout à la fois et fonderont le théâtre de la République. C'est ici qu'intervient, à partir de 1750, la figure de l'acteur Garrick, qu'on va leur opposer ou leur proposer comme modèle.

David Garrick (1717-1779), dont la carrière va de 1741 à 1776, et qui avait pris la direction du théâtre de Drury Lane en 1747, était déjà célèbre en Angleterre quand il fit son premier voyage en France, en 1751. Il y fut pourtant assez peu remarqué à cette occasion. Il ne

rencontra pas Diderot, par exemple. Mais lorsqu'il entreprit son grand tour, entre 1763 et 1765, et qu'il effectua deux séjours en France et un en Italie, il était devenu une vedette européenne et il fut accueilli partout avec honneur. Car, si son image de grand acteur anglais est semblable à d'autres, son image et sa réputation, sa carrière fulgurante lui donnent une aura que n'avait eue aucun autre grand acteur en Europe. Aux yeux de ses contemporains, il est celui qui a "révolutionné" le genre dramatique et l'a libéré des conventions. "Garrick devient le modèle du jeu naturel dans toute l'Europe", écrit Laurence Marie (Marie 2019: 67). On ne s'étonne donc pas de la référence à Garrick chez les théoriciens du théâtre, qui, de Diderot à Eckhof et Engel, de Marmontel à Mercier, le donnent en exemple. Il est le Roscius anglais, comme Lekain est aux yeux de Voltaire le Roscius français. Il y a pourtant là un étonnant paradoxe car personne ne l'avait vraiment vu sur scène. Précisons. Voltaire l'avait invité à lui rendre visite, indirectement d'abord, puis directement en 1763. Cela n'était pas inutile car Garrick ne pouvait accepter les diatribes du grand homme contre Shakespeare, lui qui en était, aux yeux de l'Europe, le chanteur officiel. Dès 1755, pourtant, Voltaire s'était employé à faire connaître son admiration à Garrick. Par l'intermédiaire de Claude Patu par exemple, qui raconte à Garrick une visite à Voltaire au cours de laquelle le poète s'était fait lire *Roméo et Juliette*:

Je lui parlai de mon cher Garrick. "Oh! Vraiment", m'a-t-il dit, "c'est un acteur inimitable que ce M. Garrick, à ce que disent ceux qui l'ont vu". Ma nièce en parlant à Mme Denis, qui demeure depuis longtemps avec son oncle, "si j'étais moins vieux et que je digérasse, il faudrait l'aller voir jouer [...]" (Patu 1755).

Malgré les instances pressantes de Voltaire, Garrick ne fit pourtant point le détour de Ferney. Il invoqua – et sans doute à juste titre – des raisons de santé, qui l'avaient bloqué pendant cinq semaines à Munich:

I should have paid my respects at Ferney long before this time, but a violent bilious fever, most unluckily seized me upon the road and confined me to my bed five weeks at Munich and now my affairs are so circumstanced that I am obliged to go to Paris expeditiously as my present weak state of health will permit me (Garrick 1963: 428).

Pendant son séjour parisien, Garrick a joué quelques extraits de scènes, lu quelques tirades, performé quelques pantomimes dans un certain nombre de salons français, notamment chez d'Holbach et chez Helvétius, qui lui avait offert le logement pour quelques mois. Marmontel et Diderot ont assisté à ces performances. Peut-être Ducis. Mais aucun de ceux qui le considèrent comme le parangon du jeu nouveau n'a réellement vu Garrick en scène. Tout donc est ici *légende*. À la différence de Talma, *Il primo Divo* – comme le dit justement Mara Fazio dans le titre de son livre (Fazio 1999) – qui a été loué, encensé, mais aussi vu et admiré lors de tournées, à Marseille, Lyon, Bayonne, Erfurt, Maastricht ou Liège et qui a mené une carrière internationale. De quoi donc Garrick est-il le nom en Europe continentale?

Si sa carrière est restée largement anglaise, sa légende dépasse largement le royaume. En témoignent par exemple les nombreux portraits qu'on a de lui: 250 portraits peints ou gravés. Dans un chapitre magnifique de son livre, *La Naissance de l'acteur moderne*, Marie Ines Aliverti (Aliverti 1998) analyse la diffusion de ses portraits comme une stratégie publicitaire en vue de l'exploitation délibérée des images à son profit, au cours de la seconde période de sa carrière qui va de 1745 à 1761, c'est-à-dire celle où s'affirme sa réputation internationale. C'est aussi la période de sa consécration sociale. Il se fait construire une magnifique maison au bord de la Tamise, fait dessiner un beau jardin, réunit des collections de livres, de tableaux et de gravures. William Hogarth le peint en 1745 dans le rôle de Richard III. Francis Hayman et Benjamin Wilson, dans leurs tableaux, élaborent une iconographie théâtrale. Il est membre du *literary club*, fondé en février 1764 par Samuel Johnson et Joshua Reynolds et, sa correspondance et ses contacts sociaux le démontrent, il a un statut d'homme de lettres.

À une époque où les comédiens sont regardés en France comme des serviteurs du roi et de la cour mais restent déconsidérés – conformément à la tradition chrétienne – sur le plan moral et social, Garrick est donc, aux yeux des théoriciens du théâtre du XVIIIe siècle, autant un modèle social qu'une référence esthétique. Fabio Sticotti invoque l'exemple des Anglais, qui, à l'inverse de ce qui se passe en France, ne perdent pas leur statut social, noble ou bourgeois, en embrassant la carrière d'acteur (Sticotti 1769: VI-VII).

Mercier radicalise même cette figure en lui donnant une signification politique. Il examine la flétrissure juridique qui frappe en France les comédiens, privés d'état civil, et évoque le contre-exemple de Garrick, "d'autant plus célèbre qu'il parle devant un peuple libre et non avili, et devant lequel, conséquemment, il n'y a point de honte à s'abaisser" (Mercier 1999: 1466).

Une sorte de rééquilibrage s'est opéré en Angleterre, entre l'homme de lettres et le comédien, et l'on voit Garrick offrir une statue de Shakespeare à la ville de Stratford et devenir un prêtre du culte de Shakespeare, culte national, désormais. L'acteur et le poète s'unissent dans cette figure du théâtre national anglais. Pour les Français, Garrick représente l'espoir de voir naître une figure symétrique et, en même temps, il donne aux passionnés français de Shakespeare leur totem. Il est frappant de constater que ce sont les mêmes termes que les shakespeareomanes français utilisent pour faire l'éloge de Garrick et celui de Shakespeare. Dans "l'Épître au roi" qui figure en tête de la traduction de Shakespeare par Letourneur, en 1776, on peut lire cet éloge d'un Shakespeare *homo novus*:

Jamais, en effets, homme de génie ne pénétra plus avant dans l'abîme du cœur humain et ne fit mieux parler aux passions le langage de la nature. Fécond comme elle-même, il prodigua à tous ses personnages cette étonnante variété de caractères qu'elle dispense aux individus qu'elle crée. Né dans un état obscur et dans un siècle encore barbare, il n'avait devant lui que la nature. Il devina que c'était le modèle qu'il devait peindre; et que le secret de l'art du théâtre consistait surtout à créer des hommes entièrement ressemblants à ceux qui sortent de ses mains. [...] descendant dans la cabane du pauvre, il y a vu l'humanité et n'a point dédaigné de la peindre dans les classes vulgaires; [...] il est barbare de penser qu'une moitié de l'espèce humaine soit un vil rebut, indigne des pinceaux du génie et dévoué à ses mépris (Letourneur 1990: II).

C'est au point que, comme le constate Laurence Marie, on peut parler d'une sorte de gémellité entre Garrick et Shakespeare dans le discours européen (Marie 2019: 120).

On peut encore prendre la mesure de la figure de Garrick si on observe son importance dans l'œuvre esthétique de Diderot. Avant les années 1760s, il n'en est guère question. Au moment où il écrit ses deux

grands textes sur le théâtre, les plus lus, les plus diffusés au XVIIIe siècle dans toute l'Europe, on ne rencontre guère de mention de Garrick. Ni dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, ni dans le *De la poésie dramatique*. Garrick n'est mentionné que dans la lettre à Mme Riccoboni en 1758. Le philosophe raconte une anecdote, rapportée par ouï dire, une scénette de salon dont le duc de Duras aurait été témoin. Garrick exécute la pantomime d'un père, qui berce un bébé, un enfant bien aimé matérialisé par un coussin qu'il porte dans ses bras et qu'il laisse échapper: l'enfant tombe par la fenêtre. "Garrick se mit à pantomimer le désespoir du père" (Diderot 1997: 81). Les spectateurs sont si impressionnés qu'ils se récrient ou s'en vont. L'anecdote vient à l'appui d'une idée: celle de la supériorité d'un jeu d'acteur qui ne se soucie pas des codes de jeu français ou des bienséances, mais qui prend appui sur une expression, ou une observation (on ne sait) anthropologique directe. Pour illustrer la même idée, Grimm reprend la même anecdote dans la *Correspondance littéraire* du 15 juillet 1765 et Diderot la répète un mois plus tard dans le *Salon de 1765* (Diderot 1996). En 1767, la relation est directe. Dans une lettre à Mlle Jodin, du 7 janvier 1767, il écrit:

Garrick me disait un jour qu'il lui serait impossible de jouer un rôle de Racine; que ses vers ressemblaient à de grands serpents qui enlaçaient un acteur et le rendaient immobile (Diderot 1997: 722).

Un peu plus tard, la même année, dans le *Salon de 1767*, Diderot raconte, ou imagine, un dialogue de Garrick avec le chevalier de Chastellux. La thèse s'esquisse brièvement, celle du "modèle idéal" imité par le créateur. C'est celle du *Salon de 1767* pour la peinture, et aussi celle du *Paradoxe sur le comédien*. La publication en 1769 et 1770 des deux éditions de la brochure de Sticotti (Antoine Fabio selon les *Data* de la Bibliothèque Nationale de France, Michel, selon Claudio Meldolesi 1969), intitulée *Garrick ou les Acteurs anglais*, fait l'objet d'un compte-rendu de Diderot dans les livraisons du 15 octobre et du 1^{er} novembre de *La Correspondance littéraire*, les *Observations sur une brochure intitulée Garrick ou les acteurs anglais*. Diderot donne à la thèse du *Salon de 1767*, un premier développement, centré cette fois entièrement sur l'art de l'acteur, avant une deuxième extension, celle du *Paradoxe sur le comédien*. C'est ce court texte de

la *Correspondance littéraire* qui, avant 1830 – date de la découverte du manuscrit du *Paradoxe sur le comédien* à Saint Pétersbourg –, a fait connaître en Europe la thèse célèbre de Diderot. La publication en 1812 et 1813 de la *Correspondance littéraire* lui donne une diffusion un peu plus large. Et c'est cette version du texte – et non le *Paradoxe* encore inconnu – que Talma réfute dans ses *Réflexions sur le Lekain*. Dans le manuscrit conservé à la bibliothèque de la Comédie-Française, Talma précise en effet: "une opinion de Diderot consignée dans les Mémoires du baron Grimm" (Talma 1825: 18r).

La référence à Garrick et les anecdotes qui l'accompagnent viennent illustrer un thème général obsédant dans la pensée de Diderot, celui de la nature et de l'art. Dans l'Europe tout entière, comme l'a montré Laurence Marie, Garrick est en effet crédité d'un jeu véritablement naturel. Mais si l'on réfléchit à la signification de cette expression si galvaudée de "jeu naturel", on perd pied presque aussitôt. L'idée de naturel s'évapore. On la rencontre chez les théoriciens de la rhétorique et d'un jeu identifié à l'*actio* rhétorique, comme Rémond de Sainte Albine, aussi bien que chez leurs adversaires, comme Antoine Riccoboni. C'était déjà au nom du naturel que Racine corrigeait le jeu de la Champmeslé, à qui il reprochait de "chanter" les alexandrins tragiques. Et, comme le note Laurence Marie, les qualités de naturel reconnues à Garrick sont exactement celles qu'on reconnaissait, cinquante ans plus tôt déjà, aux acteurs de la Comédie italienne: en 1700, Gherardi, après bien d'autres, notait le naturel touchant des acteurs italiens (Marie 2019: 51-52). Il suffirait du reste de comparer les enregistrements que nous avons aujourd'hui de grands acteurs du passé, dont on vantait le naturel, pour prendre la mesure du caractère volatil de cette notion. Sans même remonter jusqu'à Sarah Bernhardt, on ne peut plus entendre aujourd'hui les enregistrements de Marie Bell, de Gérard Philippe ou de Maria Casarès sans percevoir leur éloignement radical et sans prendre conscience que notre idée ou notre perception de la nature et du naturel a changé. La nature est histoire, dirions-nous. Elle est née de l'histoire.

Alors de quoi parlent Diderot et ses contemporains quand ils se réfèrent à la nature et au jeu naturel? En 1758, dans le passage de la lettre à Mme Riccoboni,

Garrick est donné comme l'exemple d'un acteur-pan-tomime. Diderot s'y emploie, comme dans toute sa théorie dramatique, à défendre ce qu'il appelle tantôt "le jeu muet" tantôt "la pantomime". Dans *De la Poésie dramatique*, la même année, il affirme ainsi que "c'est la peinture des mouvements qui charme", "je vois le personnage; soit qu'il parle, soit qu'il se taise, je le vois et son action m'affecte plus que ses paroles" (Diderot 1996: 1338), c'est à ses yeux justement le talent de Garrick: c'est un acteur qui sait être muet et faire parler le silence.

Vous connaissez de réputation un acteur anglais appelé Garrick. On parlait un jour en sa présence de la pantomime et il soutenait que même séparée du discours, il n'y avait aucun effet qu'on n'en pût attendre (Diderot 1997: 81).

Le naturel est ainsi du côté du geste et de l'expression du visage, dont Garrick offre l'exemple. Plus encore, il s'agit d'une effraction des codes, car en France le jeu dramatique est conçu dans une entière subordination à la déclamation, sur le modèle de l'*actio* rhétorique. Il faut donc transgresser les conventions:

Ô le maudit, le maussade jeu que celui qui défend d'élever les mains à une certaine hauteur, qui fixe la distance à laquelle un bras peut s'écarter du corps, et qui détermine comme au quart de cercle de combien il est convenable de s'incliner (Diderot 1997: 81).

Les critiques adressées aux codes du jeu dramatique, en particulier à ceux qui découlent d'un respect des "bienséances", sont nombreuses et les grands comédiens ne parvenaient au sublime qu'en s'en dégageant. Ainsi Mlle Dumesnil, qui avait traversé la scène en courant, violant ainsi les codes de bienséances: geste qui parut sublime aux uns, scandaleux aux autres. S'adressant à Mme Riccoboni, qui fut aussi une actrice, et l'invitant à rejeter le conformisme, Diderot écrit: "Vos règles vous ont fait de bois, et à mesure qu'on les multiplie, on vous automatise" (Diderot 1997: 81). La nature c'est ce qui rompt avec la règle, c'est ce qui est vivant. Diderot et tant d'autres évoquent l'irruption de la vie dans le jeu, contre les conventions.

Mais ces conseils et ces idées ont été mal compris. On a pensé que ce jeu "naturel" et expressif impliquait que le comédien jouât en *s'exprimant* lui-

même. Que cette nature était la sienne. On a opposé aux poétiques de l'imitation des Anciens, celle de l'expression directe de la nature dans l'art. On a lu Diderot comme s'il prônait un jeu d'âme ou de nature. N'écrit-il pas, dans le second *Entretien sur le Fils naturel*, son texte le plus largement diffusé :

Les poètes, les acteurs, les musiciens, les peintres, les chanteurs du premier ordre, les grands danseurs, les amants tendres, les vrais dévots, toute cette troupe enthousiaste et passionnée sent vivement et réfléchit peu (Diderot 1996: 1146).

Garrick aurait été la grande figure d'un acteur selon cette conception. Cette thèse coïncidait évidemment avec l'affirmation grandissante de la créativité des comédiens. Tout se passerait alors comme si Diderot se fût contredit dans le *Paradoxe sur le comédien*, en adoptant une thèse exactement inverse de la première et en allant contre cette lecture.

Or c'est encore Garrick que Diderot invoque pour illustrer cette thèse apparemment inverse, qui a tant heurté les comédiens, la thèse de l'insensibilité de l'acteur, de la supériorité de la maîtrise et du calcul sur la sincérité dans le jeu dramatique. Je dis "apparemment" car avait-on pris garde au fait que dès la première période de la réflexion esthétique de Diderot, la nature invoquée est elle-même mise à distance par l'art: "La peinture, la bonne peinture, les grands tableaux, voilà vos modèles; l'intérêt et la passion, vos maîtres et vos guides". Telle est la phrase qui, dans la Lettre à Mme Riccoboni, précède immédiatement le récit de la pantomime de Garrick. Cette conception était bien en effet celle que Garrick opposait à l'art de Macklin (voir Marie 2010: 64). L'acteur doit imiter la nature à travers la peinture. C'est dire que Diderot n'a jamais été naïf. Le *Salon de 1767* marque un temps décisif dans la réflexion de l'auteur du *Paradoxe*:

Le célèbre Garrick disait au chevalier de Chastellux: "Quelque sensible que nature ait pu vous former, si vous ne jouez que d'après vous-même ou la nature subsistante la plus parfaite que vous connaissiez, vous ne serez que médiocre. – Médiocre! et pourquoi cela, c'est qu'il y a pour vous, pour moi, pour le spectateur, tel homme idéal possible qui dans la position donnée, serait bien autrement affecté que vous. Voilà l'être imaginaire que vous devez prendre pour modèle. Plus fortement vous l'aurez conçu, plus vous serez grand, rare,

merveilleux et sublime. – vous n'êtes donc jamais vous? – je m'en garde bien. Ni moi, monsieur le chevalier, ni rien que je connaisse précisément autour de moi. Lorsque je m'arrache les entrailles, lorsque je pousse des cris inhumains; ce ne sont pas mes entrailles, ce ne sont pas mes cris, ce sont les entrailles, ce sont les cris d'un autre que j'ai conçu et qui n'existe pas". Or il n'y a, mon ami, aucune espèce de poète à qui la leçon de Garrick ne convienne (Diderot 1996: 528).

Dans le *Paradoxe*, la "leçon de Garrick" sert alors de modèle régulateur de toute la pensée esthétique. Le modèle idéal s'interpose entre le moi du comédien et le personnage, mais aussi entre le moi du poète et celui du personnage, et entre le moi du spectateur et celui qui lui est donné par son individualité.

Je te prends à témoin, Roscius anglais, célèbre Garrick, toi qui du consentement unanime de toutes les nations subsistantes, passes pour le premier comédien qu'elles aient connu, rends hommage à la vérité: ne m'as-tu pas dit que quoique tu sentisses fortement, ton action serait faible, si quelle que fût la passion ou le caractère que tu avais à rendre, tu ne savais t'élever par la pensée à la grandeur d'un fantôme homérique auquel tu cherchais à t'identifier. Lorsque je t'objectais que ce n'était donc pas d'après toi que tu jouais, confesse ta réponse: ne m'avouas-tu pas que tu t'en gardais bien, et que tu ne paraissais si étonnant sur la scène, que parce que tu montrais sans cesse au spectateur un être d'imagination qui n'était pas toi (Diderot 1996: 1405).

En 1770 la question de l'art du comédien revient au centre de la réflexion. La brochure de Sticotti prenait appui sur l'image de Garrick et des acteurs anglais, alors même que son auteur s'était inspiré du texte de Rémond de Sainte Albine (1747-1749) qui ne devait rien à Garrick et beaucoup à Luigi Riccoboni et à ses *Pensées sur la déclamation*. Diderot se range aux côtés de celui qui avait contesté Rémond de Sainte Albine, Antoine François Riccoboni, le fils de Luigi, dans son *Art du théâtre* en 1750. Il brandit alors l'étendard de Garrick pour une thèse qui dialogue avec le "Roscius anglais", familièrement interpellé. Si, explique Diderot, des acteurs anglais comme Garrick, interprètes de Shakespeare, et des acteurs français, interprètes de Racine, peuvent tomber d'accord et louer les idées de Sticotti ou de Rémond de Sainte Albine, c'est qu'en vérité ces thèses sont assez vagues pour donner lieu à des interprétations contradictoires. Et c'est la qua-

lité principale de Garrick à ses yeux, sa plasticité dans ses pantomimes qui, désormais, témoigne de son insensibilité:

Garrick passe la tête entre les deux battants d'une porte, et dans l'intervalle de quatre ou cinq secondes son visage passe successivement de la joie folle à la joie modérée; de cette joie à la tranquillité, de la tranquillité à la surprise; de la surprise à l'étonnement; de l'étonnement à la tristesse; de la tristesse à l'abattement; de l'abattement à l'effroi; de l'effroi à l'horreur; de l'horreur au désespoir, et remonte de ce dernier degré à celui d'où il était descendu. Est-ce que son âme a pu éprouver toutes ces sensations et exécuter de concert avec son visage, cette espèce de gamme? Je n'en crois rien ni vous non plus. Si vous lui demandiez, dis-je la scène du petit pâtissier, il vous la jouait; si vous lui demandiez tout de suite la scène d'Hamlet, il vous la jouait, également prêt à pleurer la chute de ses petits pâtés, et à suivre dans l'air le chemin d'un poignard (Diderot 1996: 1394).

Résumons: la pantomime de Garrick était d'abord l'icône du jeu expressif, de l'irruption de la nature brute, de la singularité individuelle. Elle est ensuite dans le *Paradoxe* l'image de la maîtrise technique, de la domination de l'art sur la nature. Cette idée, réduite à une formulation plus simple, en dehors du matérialisme de Diderot et sans influence du philosophe, s'est répandue dans toute l'Europe: Lessing et Engel, par exemple en Allemagne critiquent eux aussi le livre de Rémond de Sainte-Albine. Comment Garrick lui-même endossait-il cette image? Sa correspondance avec les philosophes français révèle un homme conscient de sa gloire et de son talent, mais qui se soucie peu des enjeux théoriques qu'on a évoqués ci-dessus. Il fait certes profession d'admirer Lekain et Mlle Clairon, autre figure d'une actrice qui maîtrise le jeu dramatique, mais en privé il se montre discrètement critique sur son jeu. Garrick est, en somme, le nom d'une nouvelle figure sociale du comédien, d'une conception européenne de l'art du comédien. *A minima*, pour la plupart des auteurs, de Voltaire à Mercier, c'est la figure du comédien qui fracture les conventions du *gestus* social, mais aussi, de manière plus profonde, d'un art qui n'est plus subalterne mais qui s'égele désormais à celui du poète ou du peintre.

Bibliographie

- ALIVERTI M. I. (1998), *La naissance de l'acteur moderne: l'acteur et son portrait au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard.
- DIDEROT D. (1996), *Œuvres complètes*, éd. VERSINI L., Paris, Laffont, t. IV.
- ID. 1997, *Œuvres complètes*, éd. VERSINI L., Paris, Laffont, t. V.
- FAZIO M. (1999), *François-Joseph Talma, primo divo: Teatro e storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Milano, Leonardo arte [tr. fr. 2011, Paris, CNRS éditions].
- GARRICK D. (1963), *The letters of David Garrick*, éd. Little DAVID M., KAHRL George M., K. WILSON Phoebe de, Cambridge, The belknap Press of Harvard University Press, t: II, letter 340.
- GRIMM, DIDEROT, RAYNAL, MEISTER (1877-1882), *Correspondance littéraire, philosophique et critique. Revue sur les textes originaux comprenant, outre ce qui a été publié à diverses époques, les fragments supprimés en 1813 par la censure, les parties inédites conservées à la bibliothèque ducale de Gotha et à l'Arсенal à Paris*. éd.
- TOURNEUX M., Paris, Garnier Frères, vol. IX.
- LETOURNEUR P. (1990), *Préface du Shakespeare traduit de l'anglais*, éd. Gury J., Genève, Droz.
- MARIE L. (2019), *Inventer l'acteur. Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*, Paris, Sorbonne Université Presses.
- MELDOLESI C. (1969), *Gli Sticotti: comici italiani nei teatri d'Europa*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- MERCIER L. S. (1999), *Du Théâtre*, éd. FRANTZ P., in MERCIER L. S., *Mon Bonnet de nuit – Du Théâtre*, éd. BONNET J.C., Paris, Mercure de France.
- PATU C. P. (1755): *Lettre à David Garrick, ce 1er novembre 1755*, in Voltaire, *Correspondence and Related Documents*, éd. BESTERMAN T., Oxford, Voltaire Foundation, 1969-1977, D6562.
- STICOTTI A. F. (1769), *Garrick ou les acteurs anglais, ouvrage contenant des observations sur l'art dramatique, sur l'art de la représentation, et le jeu des acteurs; avec des notes historiques et critiques, et des anecdotes sur les différents théâtres de Londres et de Paris*, Paris, Lacombe.
- TALMA (1825), *Réflexions sur Lekain*, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, ms 25042.