

La “Valise de l’acteur”.

Circulations des théories et des pratiques théâtrales dans l’Europe des XVIIIe et XIXe siècles

VIRGINIE YVERNAULT

Sorbonne Université Paris
virginie.yvernault@sorbonne-universite.fr

VINCENZO DE SANTIS

Università di Salerno
vdesantis@unisa.it

STEFANO AMENDOLA

Università di Salerno
stamendola@unisa.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.33.531>

Mots-clès

Comédiens en Europe
Transmission des savoirs dramatiques
Théâtre français en Europe
Théories dramatiques
Art du comédien

Keywords

European Actors
Transmission of Theatrical Knowledge
French Theatre across Europe
Dramatic Theory
Art of Acting

Abstract

Les études récentes sur le jeu des comédiens aux XVIIIe et XIXe siècles ont permis de reconstituer efficacement les traditions nationales et leurs évolutions à travers l'Europe, de retracer les carrières des acteurs populaires et leur engagement avec des cultures étrangères, et d'examiner le jeu d'acteur dans des contextes sociaux, historiques et médiatiques. Le siècle des Lumières a marqué un tournant essentiel dans l'évolution du jeu du comédien. La multiplication des traités sur le jeu a hissé la pratique du comédien au rang d'art véritable et, à divers degrés, comparable à la création littéraire. Cette nouvelle dignité se manifeste dans les portraits et autres représentations iconographiques, comme celui de Garrick par Pompeo Batoni, et se poursuit au XIXe siècle avec l'industrialisation des spectacles et l'émergence du vedettariat au sens moderne. Les études ici réunies explorent les formes de transmission et de circulation des savoirs sur les acteurs entre la France, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie, la Russie et l'Espagne aux XVIIIe et XIXe siècles, en explorant des sujets tels que les traductions et adaptations de traités sur le jeu d'acteur, la formation internationale des acteurs et actrices, et l'interaction entre les savoirs dramatiques et les autres sciences.

Recent studies on 18th and 19th-century acting have effectively reconstructed national traditions and their evolutions across Europe, traced the careers of popular actors and their engagement with foreign cultures, and examined acting within social, historical, and media contexts. The Enlightenment era marked a pivotal shift in acting evolution, driven by increased attention to the visual and material aspects of theatre across Europe and exchanges with other knowledge fields. The proliferation of theoretical texts elevated the actor's craft to an art form on par with literary creation, recognizing actors as creators of unique artistic works. This newfound dignity is evident in portraits and iconographic representations, like Garrick's portrait by Pompeo Batoni, and continued into the 19th century with the industrialization of theatre and the rise of stardom. The studies presented here investigate the transmission and circulation of actors knowledge between France, Germany, England, Italy, Russia, and Spain during the 18th and 19th centuries, exploring themes such as translations and adaptations of acting treatises, international actor training, and the interplay between dramatic and other scientific knowledge.

Que peut-il bien y avoir dans la valise d'un comédien ou d'une comédienne? Il y a un peu plus d'un siècle et demi, l'historien et critique dramatique Édouard Fournier répondait à cette question en proposant aux Comédiens-Français, pour les deux cent quarante-six ans de la naissance de Jean-Baptiste Poquelin, un plaisant à-propos en un acte intitulé *La Valise de Molière* (1868). Le terme "valise" existait déjà aux XVII^e et XVIII^e siècles pour désigner un "long sac de cuir, qui s'ouvre dans sa longueur; qui est propre à être porté sur la croupe d'un cheval, et dans lequel on met les hardes nécessaires ou utiles dans un voyage" (*Dictionnaire critique de la langue française*, 1787). Lorsqu'ils s'en allaient par les routes, acteurs et actrices emportaient leurs hardes et leurs costumes de théâtre, qu'ils avaient le plus souvent payés sur leurs propres deniers ou qu'ils s'étaient fait offrir par de riches protecteurs. Aux innombrables toilettes, pots à maquillage et autres effets personnels s'ajoutaient sans doute des livres de théâtre, des carnets, une plume et du papier, parfois même des confiseries, des biscuits ou de l'eau de vie, comme dans les malles de la gourmande Mlle George, que nous ouvre Florence Filippi dans sa contribution à ce numéro. Dans sa valise, qu'un voleur lui aurait dérobée au cours de ses pérégrinations, Molière, lui, avait mis en sûreté un trésor: le manuscrit du *Tartuffe*. C'est du moins ce que se plaît à imaginer Édouard Fournier.

Aux XVIII^e et XIX^e siècles, les acteurs et les actrices voyagent beaucoup: les registres tenus par les Comédiens-Français portent la trace de leurs fréquents trajets de la ville à la Cour ou de leurs tournées à l'étranger; les déambulations des troupes itinérantes sont elles aussi bien connues, du retour des Italiens à Paris, sous la Régence, aux déplacements des compagnies de comédiens français qui se produisent dans la plupart des cours européennes.¹ Certains territoires, comme l'aire germanique, où les théâtres demeurent peu nombreux, sont propices à de telles circulations, mais le débauchage de comédiens et de comédiennes est un phénomène aussi répandu que fréquent: désireuse de rejoindre le concert des grandes nations européennes, la Russie de Catherine II et d'Alexandre I^{er} se montre ainsi très offensive en la matière. Alors qu'au XVIII^e siècle, la célébrité d'un Garrick ou d'une Mlle Clairon franchit déjà les frontières, les carrières tendent à s'in-

ternationaliser davantage au siècle suivant, de Talma jouant à Erfurt "devant un parterre de rois" à Sarah Bernhardt, applaudie jusqu'en Amérique. Les artistes dont la notoriété est grande rechignent cependant à s'expatrier durablement: il leur suffit de se produire à l'étranger pour une ou deux saisons théâtrales. L'exil est plutôt l'affaire des acteurs et actrices de second plan, qu'il appartient aux historiens du théâtre de tirer de l'oubli.

Ces voyages d'acteurs et d'actrices favorisent la circulation des matières théâtrales parmi les publics européens qui, loin du mythe d'une Europe française des Lumières, s'approprient les pièces étrangères, traduites et adaptées en fonction des attentes nationales.² De Mannheim à Newcastle, de Florence à Stockholm, de Dublin à Saint-Petersbourg, l'on ne joue pas *du* Racine, *du* Voltaire ou *du* Beaumarchais, l'on joue *des* Racine, *des* Voltaire et *des* Beaumarchais. Mais, dans leur valise, les comédiens et les comédiennes emportent aussi leur savoir-faire et leurs pratiques théâtrales, de sorte qu'au gré de ces circulations européennes, le jeu d'acteur évolue sensiblement. Les récents travaux de Laurence Marie, qui étudient dans une perspective comparatiste la manière dont "s'élaborent les premières théories du spectacle en France et plus largement dans l'Europe des Lumières" (Marie 2019: 9), ou de Claudio Vicentini, qui analysent l'art du comédien et ses théorisations comme un phénomène européen de l'Antiquité à nos jours (2012, 2023), ont renouvelé la perspective à l'échelle transnationale: ils soulignent notamment les influences et les résistances au jeu théâtral français qui se font jour dès le début du XVIII^e siècle. Les scènes étrangères ne connaissent pas la rigidité des emplois de la Comédie-Française, qui contraind les acteurs à jouer ou bien la tragédie ou bien la comédie (des exceptions sont fréquentes néanmoins, lorsqu'il s'agit de comédies sérieuses, la hiérarchie des genres étant encore très marquée), non plus que la gestuelle très codifiée et si peu naturelle, à laquelle les comédiens et les comédiennes se soumettent. En dépit de l'influence que continuent à exercer le répertoire français et ses représentants, les scènes étrangères font preuve de davantage de souplesse: les Italiens et les Anglais en particulier promeuvent un modèle de jeu qui se veut plus *naturel* et dont s'inspirent largement les théoriciens du drame ou "genre dramatique sérieux".

Ce renouveau de l'art actorial est sensible partout en Europe dès le XVIII^e siècle. À mesure que se démocratisent les publics, dramaturges, comédiens et entrepreneurs de spectacle cherchent à leur fournir de plus en plus d'émotions: le naturel et l'expressivité sont les maîtres mots de l'évolution du jeu d'acteur, même si, comme le rappelle Pierre Frantz dans ce numéro, l'emploi de ces notions varie suivant les époques et les traditions nationales. Il est vrai que les réformes de la scène³ ont préparé et accompagné cette révolution dans le jeu théâtral, qui s'épanouit dans l'espace européen. Le siècle des Lumières représente un tournant essentiel dans ces changements qui affectent les rapports entre la scène, la salle et la coulisse, ne serait-ce qu'en raison de l'attention particulière qui est désormais portée aux aspects visuels et matériels du théâtre, en France mais aussi plus largement en Europe, sous l'influence de la philosophie sensualiste. Bientôt, les traités rhétoriques sur l'*actio* font place aux traités sur le jeu d'acteur écrits par des théoriciens du jeu soucieux de renverser la hiérarchie traditionnelle: désormais, la nature prend le pas sur l'art, "l'objectif [étant] d'atteindre un jeu qui soit à la fois vrai et bienséant, expressif et maîtrisé, selon une conception empiriste et sensualiste de la belle nature" (Marie 2019: 185, Chaouche 2013).

Cette multiplication des traités sur le jeu dramatique n'est pas sans effet sur le statut du comédien et de la comédienne: le célèbre acteur et dramaturge anglais Garrick, qui est aussi directeur de Drury Lane, incarne un véritable "modèle social" (Pierre Frantz), en plus d'être une référence de premier plan en matière de jeu dramatique. L'on se souvient de ce passage fameux du *Paradoxe sur le comédien*, rédigé au début des années 1770, dans lequel Diderot décrit avec force enthousiasme l'habileté de Garrick, capable de passer en quelques instants et par des nuances bien perceptibles de la joie la plus folle à l'effroi et au désespoir.⁴ Le comédien ne peut évidemment pas éprouver, "dans l'intervalle de quatre à cinq secondes" (Diderot 1994-1997: 1394), toutes les nuances de ces passions diverses ou contradictoires, mais *il sait* les traduire avec art. Le jeu, chez lui, résulte d'un *savoir* et d'une *technique* parfaitement maîtrisés et susceptibles d'être enseignés et transmis, même si les effets seront plus ou moins heureux selon le talent du comédien. C'est du moins ce que se plaît à penser Diderot, qui salue en Garrick l'un des re-

présentants les plus emblématiques de son paradoxe sur le comédien, alors même que l'acteur anglais "était d'abord l'icône du jeu expressif, de l'irruption de la nature brute", comme le rappelle Pierre Frantz.

Peu à peu, la pratique du comédien se trouve hissée au rang d'art véritable et, en quelque sorte, comparable à la création littéraire. Doté d'un vaste bagage théorique et pratique, l'acteur n'est plus perçu comme le simple *exécuteur* d'un texte, mais comme le *créateur* d'un produit artistique unique et singulier. La dignité nouvelle à laquelle l'acteur ou l'actrice accède s'observe notamment dans les portraits et autres représentations iconographiques qui lui sont consacrés (ceux de Mlle Clairon, de Garrick ou de Talma par exemple). Garants d'un savoir et d'une technique, pour lesquels le public les admire, les comédiens et les comédiennes sont de plus en plus considérés socialement, même si des résistances s'observent dans certaines aires géographiques. Dans le paratexte de *Zaïre*, Voltaire déplore ainsi le regard que la société française porte sur les comédiens et les comédiennes, qu'il oppose à l'attitude des Anglais, lesquels savent au contraire célébrer leurs gloires nationales. Comme le montre également Lydia Vázquez Jiménez dans ce numéro, l'Espagne, de même que la France, discrimine longtemps acteurs et actrices pour des raisons aussi bien morales que politiques.

Cet "avilissement des comédiens modernes" serait un "malheureux héritage" de l'Antiquité (Diderot 1994-1997: 1408-1409), d'après le second interlocuteur du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, qui choisit pourtant souvent l'art dramatique antique comme point de comparaison. Le second interlocuteur du *Paradoxe* ne masque d'ailleurs pas son admiration pour le théâtre des anciens, qu'il identifie volontiers aux Athéniens ("ces anciens-là, c'étaient les Grecs, c'étaient les Athéniens", Diderot 1994-1997: 1402), et plus particulièrement pour le caractère paideutique et politique de l'expérience théâtrale, qui prend vie dans l'Athènes démocratique du IV^e siècle, berceau du théâtre antique. Mais, le premier interlocuteur acquiesçant immédiatement au propos du second sur l'origine supposée de l'"avilissement des comédiens modernes", le lecteur de Diderot ne saura pas en quoi consiste cet héritage malheureux laissé par les "comédiens anciens", bien que celui-ci puisse certainement être compté parmi les causes de la crise du théâtre contemporain. Dans cet exemple précis, le

terme “anciens” est employé de façon générique. Le contexte dans lequel s’inscrit cette affirmation lapidaire du second interlocuteur, permet néanmoins de considérer que celle-ci renvoie au manque de reconnaissance sociale des acteurs, dont la profession paraît toujours aussi peu respectable.

L’entrée “acteur” de l’*Encyclopédie*, rédigée par E.F. Mallet offre peut-être une clé d’interprétation de ce passage du *Paradoxe*, dans la mesure où elle approfondit la comparaison entre la considération sociale dont jouissent les acteurs dans l’Antiquité et celle qui leur fait défaut dans le monde moderne. Encore faut-il distinguer Rome de la Grèce: “Autant les Acteurs étaient en honneur à Athènes, où on les chargeait quelquefois d’Ambassades et de Négociations, autant étaient-ils méprisés à Rome”. Le “malheureux héritage” des “anciens comédiens” dénoncé par le second interlocuteur dans le *Paradoxe sur le comédien* pourrait venir de la Rome antique et de la patristique, dont la France suit l’exemple pernicieux, au contraire de l’Angleterre, qui semble avoir adopté les coutumes athéniennes en rendant hommage à ses comédiens et à ses comédiennes. Le tournant des XVIII^e et XIX^e siècles connaît du reste des évolutions semblables, tout proportion gardée, à celles qui affectent l’Athènes du Ve siècle, la notoriété de ceux qui jouent dépassant désormais largement celle de ceux qui composent le drame, comme l’atteste Aristote dans sa *Rhétorique* (1403b). De même, le changement de statut du comédien et de la comédienne, grâce à sa médiatisation progressive, se renforce dès la fin du XVIII^e siècle et tout au long du XIX^e, si bien que l’acteur ou l’actrice finit par occuper les premiers rangs, devant l’auteur et son texte (Filippi, Harvey, Marchand 2017).

Les nouvelles théories et les pratiques du jeu de l’acteur, qui se répandent en Europe, participent à la lente et progressive reconnaissance et légitimation du jeu théâtral comme art à part entière. Consacré aux circulations des théories et des pratiques dramatiques dans l’Europe des XVIII^e et XIX^e siècles, ce numéro se propose d’interroger les diverses modalités de transmission et de circulation des savoirs des et sur les acteurs entre la France, la Belgique, l’Allemagne, l’Angleterre, l’Italie, la Russie et l’Espagne, en explorant des corpus hétérogènes: les traductions ou adaptations de traités portant sur le jeu d’acteur et provenant d’aires linguistiques différentes; les cor-

respondances, les mémoires et les périodiques qui ont favorisé la circulation des théories et pratiques dramatiques d’un pays à l’autre et qui fournissent des renseignements sur les habitudes des comédiens et comédiennes; la presse spécialisée qui rend compte des carrières européennes des acteurs et actrices et de leur réception; ou encore les recueils d’anecdotes sur les usages ou les aptitudes de ces derniers et dernières. Les contributions réunies dans ce numéro ne se cantonnent pas à des approches strictement biographiques, même si quelques grandes figures de vedettes se dégagent de ce paysage théâtral européen. Dans le sillage de l’histoire globale et de l’histoire des circulations internationales, elles mettent l’accent sur les individus et sur leurs réseaux (agents, intermédiaires, troupes de comédiens, publics, institutions...), en s’attachant à concilier l’étude des circulations des savoirs dramatiques (l’histoire du jeu d’acteur du point de vue des traités) et l’histoire matérielle des spectacles et des pratiques théâtrales envisagées à l’échelle européenne.

C’est dans cette perspective qu’Alexeï Evstratov étudie les lettres inédites adressées à Charles-Simon Favart et à Justine Duronceray, son épouse, par Lespine de Morembert, un ami d’enfance du dramaturge, entre 1761 et 1764. Ces lettres offrent un aperçu sociologique de la carrière complexe de Morembert en Russie et explorent les diverses et parfois surprenantes compétences des acteurs et actrices expatriés, qui vont de l’écriture dramatique à l’espionnage. La traduction et la réécriture d’œuvres théoriques françaises sont, en outre, au fondement de la réflexion critique sur le jeu de l’acteur en Russie au début du XIX^e siècle. En portant une attention particulière aux acteurs et actrices, Giuseppina Giuliano étudie ce phénomène de réécriture et d’assimilation dans la revue *Dramatičeskij vestnik* (1808) qui conduit, par des ajouts hétérogènes, à la création des *Règles du théâtre* de Voltaire, publiées par Aleksandr Pisarev en 1809.

À cette période, le dialogue de l’art dramatique avec d’autres formes de savoirs européens devient également manifeste, comme le montrent les points de rencontre lexicaux ou thématiques des traités théâtraux et des textes de médecine (De Santis 2014), ou de sciences humaines au sens large (Roach 1993) – un aspect que s’attache à explorer David Matteini dans son article sur Johann Jakob Engel,

qui perçoit le travail de l'acteur comme un outil de réflexion sur "l'être humain et ses polarités dialectiques essentielles".

Dans l'aire germanique, qu'étudie aussi Sonia Belavia, se détache encore la figure d'August Wilhelm Iffland: son séjour au Théâtre National de Mannheim a joué un rôle déterminant dans la création de la "Mannheimer Schule" et dans la redéfinition des protocoles esthétiques contemporains.

Le tournant des deux siècles se trouve en effet marqué par une "crise" esthétique, à l'origine de la renaissance et de la transformation de l'art dramatique, qui s'observe notamment à travers le développement des écoles. Celle-ci se caractérise aussi par un débat critique et intellectuel fortement polarisé autour du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, publié dans son intégralité en 1830 (Vicentini 2023: 335-390). Le texte du philosophe relance les débats sur l'émotionnalisme, qui n'ont d'ailleurs jamais cessé, comme en témoignent les *Réflexions* de Talma (1825, voir le commentaire de Frantz dans Talma 2002), et dont Ilaria Lepore examine l'un des aspects dans son article sur la controverse qui implique Coquelin, Irving et Salvini.

Les "excursions" et tournées européennes des comédiens et comédiennes sont étudiées par Pierre Frantz pour le XVIII^e siècle, à propos du grand tour de Garrick et de ses séjours en France et en Italie, ainsi que par Florence Filippi pour le XIX^e siècle, à propos de Mlle George, Talma ou encore Sarah Bernhardt. Lucratives pour les théâtres, coûteuses pour les voyageurs solitaires, ces tournées servent le plus souvent, directement ou indirectement le mythe d'une supériorité de la langue et du théâtre français en Europe – c'est le sens du séjour de Talma à Erfurt, puis à Weimar, dont Mara Fazio nous révèle les savants enjeux politiques et esthétiques. Mais elles entrent aussi dans la construction du mythe personnel de la vedette, tout en offrant à cette dernière l'occasion de renouveler ses pratiques théâtrales, voire d'en tester certaines sur des publics moins enclins à la sévérité, encore que l'expérience italienne de Mlle Raucourt, en 1806-1813, dont Lucia Lapenna nous révèle les ressorts, démontre l'exigence des spectateurs milanais. L'article de Florence Naugrette permet quant à lui de prendre la mesure du caractère européen de la formation des comédiens et des comédiennes, formation "sur le tas", dans le cas de Juliette Drouet, qui

se produit à Bruxelles quelques années avant sa rencontre avec Victor Hugo.

Notes

¹ Pour le XVIII^e siècle, voir notamment Markovits 2014; et Evstratov 2016.

² À ce propos, voir en particulier Beaurepaire, Bourdin et Wolff 2018.

³ Voir en particulier Frantz et Sajous d'Oria 1999; et Frantz et Wynn 2011.

⁴ Voir aussi la toile de Carmontelle qui représente l'extraordinaire talent de l'acteur anglais, capable d'exprimer plusieurs émotions contradictoires en un laps de temps très bref (Marie 2019: 181).

Bibliographie

- BEAUREPAIRE P.-Y., BOURDIN Ph., WOLFF C. (2018, dir.), *Moving scenes: the circulation of music and theatre in Europe, 1700-1815*, Oxford, Voltaire Foundation.
- DE SANTIS V. (2014), "Maladies d'acteur. Théorie du jeu théâtral et littérature médicale au XVIII^e siècle", *Revue italienne d'études françaises*, 4, <http://journals.openedition.org/rief/638>
- DIDEROT D., *Paradoxe sur le comédien*, Œuvres, t. IV, Esthétique, Théâtre, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1994-1997.
- EVSTRATOV A., *Les Spectacles francophones à la cour de Russie (1743-1796): l'invention d'une société*, Oxford, Voltaire Foundation, 2016.
- FAZIO M. ([1999] 2011), *François-Joseph Talma. Le Théâtre et l'Histoire de la Révolution à la Restauration*, Paris, CNRS éditions.
- FILIPPI F., HARVEY S., MARCHAND S. (2017) (dir.), *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, Armand Colin.
- FRANTZ P. et SAJOUS D'ORIA M. (1999) (dir.), *Le Siècle des théâtres: salles et scènes en France (1748-1807)*, [exposition, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 21 mai-13 juillet 1999] Paris, Paris bibliothèques.
- FRANTZ P. et WYNN T. (2022) (dir.), *La Scène, la salle et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e siècle en France*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne.
- MARIE L. (2019), *Inventer l'acteur: émotions et spectacles dans l'Europe des Lumières*, Paris, Sorbonne Université Presses.
- MARKOVITS R. (2014), *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard.
- ROACH J. R. (1993), *The Player's Passions. Studies in the Science of Acting*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- TALMA (2002), *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, éd. P. Frantz, Paris, édition Desjonquères.
- VICENTINI C. (2012), *Theory of Acting. From Antiquity to the Eighteenth Century*, Marsilio and Acting Archives, <https://www.actin-garchives.it/essays/contenuti/95-theory-of-acting-from-antiquity-to-the-eighteenth-century.html>
- ID. (2023), *Storia della recitazione teatrale. Dal mondo antico alla scena digitale*, Venezia, Marsilio.