

FRANTZ, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1999 (Coll. « Perspectives littéraires »)

ALIVERTI, Maria Ines, *La naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1998 (Coll. « Le temps des images »)

Yves Jubinville

Number 28, Fall 2000

Théâtres antillais et guyanais : perspectives actuelles

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041447ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041447ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Jubinville, Y. (2000). Review of [FRANTZ, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1999 (Coll. « Perspectives littéraires ») / ALIVERTI, Maria Ines, *La naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1998 (Coll. « Le temps des images »)]. *L'Annuaire théâtral*, (28), 168–172.
<https://doi.org/10.7202/041447ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

FRANTZ, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1999. (Coll. « Perspectives littéraires ».)

ALIVERTI, Maria Ines, *La naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1998. (Coll. « Le temps des images ».)

La sortie du classicisme en France a été une aventure longue, complexe et contradictoire. L'aventure fut aussi longue peut-être qu'il fallut de temps pour l'instaurer. Rappelons que jusqu'à l'aube du xx^e siècle, la doctrine classique faisait encore la pluie et le beau temps, chez les auteurs comme chez les commentateurs. Et ces derniers en usent encore dans leur examen de la dramaturgie contemporaine. Même ruiné par la pratique, voilà un système qui survit dans la mémoire des discours. L'aventure fut complexe, si l'on considère les ramifications multiples d'un tel système. Sa puissance et sa durée ne s'expliquent pas, si l'on ignore les logiques

politique, esthétique et idéologique qui ont présidé à sa mise en œuvre. C'est d'ailleurs par ce biais qu'il faut aborder son déclin ou, mieux, sa transformation. Quand les pierres de l'édifice n'entrent plus l'une dans l'autre, quand le projet politique jure avec ses ambitions artistiques et culturelles, le système entre en mutation. La mutation du classicisme a une histoire, des histoires, devrait-on dire, à laquelle contribuent avec brio deux ouvrages récents.

Le premier aborde la question sous l'angle esthétique. Sa contribution la plus marquante est de renouveler les études historiques sur le théâtre des Lumières, une période longtemps oubliée parce que vivant dans l'ombre de la précédente et semblant manquer de repères significatifs. À cet égard, l'ouvrage de Pierre Frantz fait faire un bond important à la compréhension de ce qui s'est vraiment passé entre la fin du Grand Siècle (1715) et l'avènement du romantisme (1830). Sorti des ornières de l'analyse des genres et dépassant l'étude strictement sociologique du phénomène théâtral, l'auteur enregistre le mouvement souterrain qui animait la pratique et surtout la pensée théâtrale de cette époque, et qui constitua le germe d'une rupture fondamentale.

Dans *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, le lecteur suit pas à pas l'histoire d'une innovation à la fois lexicale et esthétique, qui consacre le passage du modèle rhétorique de l'art théâtral au modèle pictural. La notion de tableau, que Boileau associait déjà dans sa *Poétique* au fait de raconter sur scène un événement dans le temps présent (hypotypose), n'est

plus tout à fait la même quand Diderot s'en empare. Ce dernier, comme ses contemporains encyclopédistes, comprend que l'intérêt du théâtre ne réside pas que dans le discours, et que sa théorie doit dépasser l'horizon de la science (art) oratoire ; empruntant à la peinture, chemin qu'avait ouvert l'abbé Dubos avec ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), il en fait la pierre angulaire de son système théâtral, un système qui prend en compte pour la première fois tous les moyens de la représentation¹.

Définir le tableau dramatique suppose donc une observation générale du phénomène théâtral qui se décline sur plusieurs modes : le jeu, les techniques de scène, le costume, l'espace, le temps, la relation entre la salle et la scène, l'architecture. Diderot développe ce concept pour exprimer son ambition de faire de la scène le lieu d'une fiction absolue. Sur le plan pragmatique, le tableau agit sur le spectateur tout comme le quatrième mur qu'il évoque dans son *Discours sur la poésie dramatique*² (1758). Il est un *instant-cadre*, une fenêtre dramaturgique qui a la propriété de clore la scène sur elle-même, en même temps qu'elle trace entre elle et l'extérieur une ligne de séparation très nette. Ce modèle rompt avec celui qui dominait largement à son époque où les jeux de complicité entre la salle et la scène faisaient recette à la Comédie-Française aussi bien qu'à l'Opéra-Comique. En posant dès la première scène de ses drames un personnage absorbé dans ses pensées, qui gesticule au lieu de discourir³, l'auteur du *Père de famille* (1758) tourne le dos à un théâtre

protocolaire qui, par ses multiples adresses au public (prologue, aparté, compliment, vaudeville), s'épuisait à vouloir lui plaire.

Soustraire la scène aux miroitements du public – voilà l'argument central du tableau – signifie l'offrir à la perception sensible du spectateur. Le tableau fabrique une scène intime, privée, qui feint d'ignorer le spectateur pour mieux le toucher au cœur, alors que la dramaturgie classique visait son entendement, sa raison. Diderot emprunte cette vision au sensualisme de Condillac, et définit ainsi l'illusion dramatique comme un phénomène sensoriel dont le tableau parvient justement à capter l'essence émotionnelle et à diffuser l'énergie. Moderne, ce théâtre l'est déjà par son souci de réalisme au sens où l'entendront Zola et Antoine cent ans plus tard. L'émotion du spectateur résulte du fait qu'il voit apparaître un morceau du réel et non plus une image idéelle. Frantz résume cette distinction en opposant la scène métaphorique du xviii^e siècle à la scène synecdotique ou métonymique (la partie pour le tout) du drame diderotien. Dans ce basculement se trouverait la clé d'une réformation dramaturgique majeure.

Ces changements pourront sembler bien timides à ceux qui ont vu le réalisme instaurer sa suprématie grâce à la télévision et au cinéma. Il ne faut pas négliger toutefois d'apprécier les difficultés qui se sont dressées sur la voie empruntée par Diderot et, plus tard, par Sedaine et Beaumarchais, deux auteurs qui concrétisent l'ambition du premier avant qu'elle ne soit détournée par l'entreprise mélodramatique de Pixérécourt. Il s'agit bien de deux auteurs, car en effet cette révolution, s'il en est une, fut une

révolution dramaturgique. Faire du tableau un espace-temps de vision passera d'abord et avant tout par sa mise en écriture, mais à condition de renouveler le protocole textuel par lequel l'auteur concrétise sa conception de la scène. Diderot y arrive notamment en multipliant les notations didascaliques que négligeaient les classiques ; celles-ci prennent, dans *Le fils naturel* et *Le père de famille*, les dimensions d'une véritable narration qui forme la trame secrète de l'action et inscrit la marque de l'auteur jusque dans la représentation, à l'instar de celle qui caractérise le récit romanesque.

À qui s'adressaient ces didascalies ? D'abord aux acteurs qui exerçaient une véritable dictature sur les auteurs. On comprend mieux dans ce cas pourquoi Diderot parachèvera son œuvre de théorie théâtrale par un traité sur l'acteur. La notion de tableau appelait à moyen terme une révolution dans le jeu, sans quoi la fiction suprême qu'elle devait engendrer était condamnée à périr sous le poids de la cérémonie théâtrale. Mais cette révolution était irréalisable à brève échéance. Diderot le savait bien. *Le paradoxe sur le comédien* (1830), qui ne paraît pas de son vivant, sera l'expression la plus forte de cette impossibilité. L'ancien rédacteur et responsable de *L'Encyclopédie* l'écrivait alors qu'il ne va plus au théâtre depuis longtemps (environ quinze ans), que ses propres pièces sont oubliées et qu'il dit ne vouloir prendre la plume que pour s'adresser à la postérité.

Seuls lui restaient alors peut-être quelques souvenirs qui sauveront son entreprise de la dérive utopique à laquelle succomberont les visions de Rousseau (*Lettre à*

d'Alembert, 1758) et de Rétif de La Bretonne (*Le mimographe*, 1770). Ces souvenirs seraient ceux de Garrick surtout, cet acteur anglais venu à Paris plusieurs fois durant les années 1750 et 1760, et qui fit sur lui une très grande impression. Cette hypothèse est corroborée par le très beau livre de Maria Ines Aliverti qui raconte comment Garrick (1717-1779) fut l'un des acteurs qui cultiva le mieux son propre mythe, qui se préoccupa de son image, dirait-on de nos jours, en distribuant ici et là des reproductions de ses portraits, dessinés ou peints par les plus grands artistes de son époque dont Reynolds, Gainsborough et Zoffany. Gageons qu'à sa table de travail Diderot en possédait quelques-uns, sur lesquels sa réflexion venait tour à tour prendre appui. Que voyait-il ? Outre des portraits de genre où Garrick campait le rôle du bon bourgeois, on retiendra les représentations picturales de ses meilleurs rôles (Richard III, le roi Lear) où l'on ne se contentait pas d'exhiber l'acteur dans ses plus beaux costumes de scène, mais où l'on s'appliquait à mettre en valeur son génie et son art.

Pour Aliverti ces portraits forment l'acte de naissance de l'acteur moderne, au sens où l'entendait justement Diderot, qui souhaitait en faire non plus un simple exécutant mais un véritable artiste qui confectonnerait ses rôles à la manière d'un dramaturge. Mais pour devenir artiste ne faut-il pas d'abord posséder une identité sociale ? La mode des portraits d'acteur révèle en fait la stratégie par laquelle celui-ci tente d'échapper à l'opprobre où le confinait la société d'Ancien Régime. L'auteure

rappelle avec justesse la situation ayant mené, en France, à l'excommunication d'Adrienne Lecouvreur qui, à son décès en 1730, sera jetée dans une fosse commune. Les protestations de Voltaire furent sans effet, sinon qu'elles aiguisèrent chez les intéressés le sentiment de l'injustice subie. En Angleterre, terre libérale, l'acteur était par contre mieux intégré à la société, grâce à Garrick encore une fois qui, de condition bourgeoise, fit beaucoup pour donner à son métier les avantages de la respectabilité, au point d'accéder lui-même à une notoriété qui fit le tour du continent.

L'image publique était la clé de tout commerce social à cette époque. Garrick, qui joue sur plusieurs fronts, façonnera la sienne en endossant plusieurs rôles à la fois. Des tableaux célèbres le montrent avantageusement sous les traits de l'entrepreneur de spectacles et directeur du théâtre de Drury Lane ; sur d'autres il figure en tant qu'homme de lettres. Mais ce sont les tableaux jouant de la filiation shakespearienne qui restent sans doute les plus connus et qui eurent à l'époque le plus d'impact. Ceux-ci témoignaient à la fois du travail de mémoire accompli par l'acteur et de son intelligence à percer les mystères d'une grande œuvre. L'ouvrage d'Aliverti montre bien que cette entreprise publicitaire s'élaborait en même temps que l'art pictural subissait des transformations majeures. Pour les peintres comme Reynolds, qui cherchent eux aussi leur profit, l'acteur ne sera pas un sujet comme les autres. À la différence d'un Watteau, par exemple, pour qui le théâtre était essentiellement un réservoir d'images allégoriques (*L'embarque-*

ment pour Cythère), les peintres anglais y verront l'occasion d'explorer la psychologie humaine. Shakespeare, là encore, constituait une médiation stratégique puisqu'il commandait, par l'alliage des passions contradictoires (tragiques et comiques) dont sont faits ses personnages, une représentation défiant les conventions picturales des genres établis (peinture d'histoire et de genre). « Les peintures auxquelles le travail des humeurs et des passions aboutit ne sont pas des images d'un répertoire figuratif préétabli, mais des moments prégnants dans lesquels l'acteur détache l'image de soi et rend visible la production d'une valeur idéale » (p. 194).

*
* * *

Les ouvrages de Frantz et d'Aliverti aident chacun à leur manière à saisir un changement de paradigme. Pour le peintre comme pour l'acteur la représentation engage désormais un travail formel sur une matière vivante (la Nature). Les descriptions de Diderot dans ses *Observations sur Garrick* (1770), ouvrage préparatoire au *Paradoxe sur le comédien*, attestent de cette préoccupation, là où le texte évoque les hésitations de l'acteur, ses revirements soudains, sa recherche sans fin d'une forme que les circonstances changeantes de l'action mettent constamment en péril. Fascination de l'informe qui inspire l'esthétique du tableau. À l'inverse, le classicisme se fonde sur la reproduction de modèles figuratifs et psychologiques qui fige le processus de représentation. Ce que la peinture libère chez les artisans de la scène équivaut tout

compte fait à l'ouverture que produisent dans l'art pictural les innovations de l'acteur. Dans les limites qui lui sont imposées à l'époque, chacun prend un détour afin « de fonder son art sur une création autonome » (Aliverti, p. 194). La modernité aura, comme on sait, souvent recours à cette astuce.

Yves Jubinville

Université du Québec à Montréal

-
1. Malgré son titre, *La pratique du théâtre* (1657) de d'Aubignac était une poétique avant d'être une véritable théorie de la production scénique.
 2. Diderot y écrit : « Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre. Jouez comme si la toile ne se levait pas » (cité par Frantz, p. 61).
 3. La scène première du *Fils naturel* (1757) constitue le modèle du genre. Dans *Le père de famille* (1758), une longue didascalie précède le dialogue où les personnages amorcent ce qu'il faudrait appeler un « récit corporel » qui va se développer en marge des paroles.