

Du « je » au jeu de l'acteur au XVIII^e siècle ou L'art du comédien par lui-même

Nathalie Rizzoni

Number 42, Fall 2007

Valère Novarina : paroles de théâtre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041692ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041692ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et
Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rizzoni, N. (2007). Du « je » au jeu de l'acteur au XVIII^e siècle ou L'art du comédien par lui-même. *L'Annuaire théâtral*, (42), 91–105.
<https://doi.org/10.7202/041692ar>

Article abstract

The recurring on stage presence of characters of actors, the portrait that they paint of themselves as much as the discourse they hold on their art (regarding declamation, gesture, voice) and on their profession (working for the Fairground theatre instead of the Comédie-Française; filling a character type; unveiling the ins and outs of the trade) lead us to believe that a genuine reflection in action on the art of acting is building throughout the first half of the XVIIIth century. We will study how this aesthetic discourse takes shape from script to script (in Lesage, Fuzelier, d'Orneval, Pannard, Favart, etc.), how it condemns the overdone and fixed acting of the "Roman" (the Comédien Français) and how it praises by contrast a natural and spontaneous style of acting which is ideally embodied by the Fairground player who is capable of associating pantomime, dance and song in his performance.

Nathalie Rizzoni
Université Paris-Sorbonne et CNRS

Du « je » au jeu de l'acteur au xviii^e siècle ou L'art du comédien par lui-même

Cent ans après les deux *Comédie des comédiens*, l'une de Gougenot (1633) et l'autre de Georges de Scudéry (1634), la tradition de mettre en scène le théâtre sur le théâtre¹, et donc de représenter des comédiens interprétant leur propre profession – sous leur nom réel ou en jouant un personnage d'acteur – est plus vivace que jamais en France au xviii^e siècle.

Les comédies de comédiens, que l'on appellerait sans doute aujourd'hui « théâtre-réalité » ou « théâtre *people* », font pénétrer le spectateur au cœur de la zone cachée du théâtre (les coulisses et la fabrique de l'illusion dramatique), l'amènent à fourrager dans l'intimité (prétendue) des comédiens et le placent virtuellement de plain-pied avec ces « vedettes » excommuniées que les sociétés choisies se disputent. À une époque où le théâtre est LE « média » par excellence, les comédies de comédiens exercent sur le spectateur un puissant pouvoir de fascination. Aussi drainent-elles un public nombreux et sont-elles particulièrement lucratives : Dancourt ne s'y est pas trompé qui, en 1710, « dans un temps où les spectacles de la Foire avaient tellement pris le dessus et rendu le Théâtre si désert » (Léris, 1763 : 116), donne à son tour sa *Comédie des comédiens*, dans laquelle Paul Poisson

et Pierre La Thorillière interprètent leur propre rôle, espérant ainsi ramener le public à une Comédie-Française exsangue.

Il ne faudrait pas croire pour autant que cette catégorie de pièces ne relève que du divertissement. Outre les indications pleines d'intérêt qu'elles apportent sur les aspects matériels du théâtre (et notamment de précieux renseignements sur la composition des troupes foraines que l'on connaît mal), elles invitent à une véritable réflexion sur l'illusion dramatique. Certaines proposent même des bribes d'une théorie en action de l'art du comédien qui méritent une place au côté des discours développés dans les traités canoniques du temps.

Rappelons que l'art du théâtre et, dans son sillage, l'art du comédien, occupent une place prépondérante dans la pensée esthétique de la première moitié du XVIII^e siècle. Érudits et praticiens de la scène s'attachent à définir les règles qui distinguent l'art dramatique de l'art oratoire et mettent l'accent sur *ce que fait* l'acteur pendant la représentation : Jean-Léonor Grimarest (1707), Jean Poisson (1717), Jean-Baptiste Dubos (1719), Luigi Riccoboni (1728 et 1738), Pierre Rémond de Sainte-Albine (1747) ou encore Antoine-François Riccoboni (1750) apportent, et ce, bien avant Diderot, leur contribution à la recherche d'une doctrine touchant tant la déclamation que la gestuelle, la mimique et même la pantomime au théâtre.

Dans quelle mesure ces écrits² exerçaient-ils une influence sur la pratique des dramaturges et des comédiens contemporains ? Leur servaient-ils de référence ? On ne sait. Mais on observe, à travers les pièces que nous avons étudiées, une forte convergence entre les préoccupations des théoriciens et le miroir de la scène – convergence qui tient pour une part au fait qu'un certain nombre de ces théoriciens ont eux-mêmes été des acteurs.

Des trois répertoires parisiens, celui de la Comédie-Française est le moins fourni en pièces qui mettent en scène le théâtre sur le théâtre. La formule n'apparaît que de manière circonscrite et plutôt anecdotique, le plus souvent dans des prologues : le prologue des *Folies amoureuses* (1704) de Jean-François Regnard³, celui du *Triomphe du temps* (1716) et celui de *La chasse du cerf* (1726) de Marc-Antoine Legrand, les prologues de *L'impatient* (1724) de Louis de Boissy⁴ et du *Rival de lui-même* (1742) de Pierre-Claude Nivelles de La Chaussée.

La pièce *Les acteurs déplacés ou L'amant comédien* (1735) de Thomas L'Affichard et de Charles-François Pannard qui se déroule en partie « sur le Théâtre de la Comédie-Française » (Pannard, 1763b, t. I : 177-246) représente un cas à part. Dans cette comédie subversive qui met toutes les règles d'une organisation hiérarchique légendaire « sens dessus

dessous, sens devant derrière » (pour reprendre un refrain populaire de l'époque) apparaît une jolie brochette de sociétaires sous leur propre nom – MM. Poisson, Montmény, La Thorillière, Fierville, Fleury ainsi que M^{me} Dangeville, M^{lle} Grandval, M^{lle} du Bocage – qui, sous la contrainte des pressions économiques, doivent accepter de jouer à contre-emploi et dans différents rôles successivement : M^{me} Dangeville incarne, à cinquante-neuf ans, une jeune première amoureuse tandis que le rôle tragique du roi Ménélas revient à François-Arnoult Poisson, brillant interprète du rôle de Crispin et « des rôles de caractères outrés » ou plaisants ; Fleury (François Liard dit « Fleury ») habitué aux premiers rôles apparaît sous les traits de Doris, confidente d'Hélène de Troie, et Montmény (un des fils de Lesage), dont l'emploi allait des rôles sérieux à ceux de paysans, apparaît sous les traits de Lédas, mère d'Hélène ; deux enfants, M^{lle} Geynand et le jeune Armand, y jouent des rôles de mère et de père... Il s'agit donc d'un vrai séisme dans la Maison de Molière, qui permet à la fois une satire piquante de l'institution et une démonstration convaincante de toutes les possibilités de l'art du comédien : incarner un personnage allégorique (ici la Ville de Paris et la Folie), jouer avec vraisemblance un personnage de sexe et d'âge opposés au sien, passer en un instant du registre comique au registre tragique, tout en interprétant sa propre parodie⁵. Une exception donc. et des plus surprenantes.

Au Théâtre Italien, en revanche, les dramaturges Boissy⁶, Saint-Foix⁷, Dominique⁸, Romagnesi⁹ et Riccoboni fils¹⁰, pour ne citer que ceux-là, donnent régulièrement à voir la réalité du métier de comédien dans leurs pièces. Et l'ensemble de la troupe, de la célèbre Silvia (Zanetta-Rosa Benozzi) à Thérèse (Biancolelli), en passant par Rochard (Debouillac), de Hesse (Deshayes), Riccoboni le fils, Vincent (Vincent-Jean Visentini), Coraline (Anna Véronèse) et Mario (Joseph Baletti), joue au naturel dans *L'impromptu des acteurs* (1745) de Pannard, une comédie qui peut être regardée comme le pendant des *Acteurs déplacés* et un hommage appuyé au jeu des Italiens (Pannard, 1763a, t. I : 49-86)¹¹.

Mais ce sont surtout les scènes de la Foire, avec leurs répertoires d'opéras-comiques, qui constituent jusqu'aux environs des années 1750 un vivier d'une grande richesse pour notre étude : Lesage, Fuzelier, d'Orneval puis dans leur lignée Pannard et Favart exploitent en virtuoses la (re)théâtralisation du théâtre, plaçant une confiance indéfectible dans le savoir-faire des acteurs forains, que nos auteurs soulignent volontiers dans leur production. Ainsi, dans *Les comédiens corsaires*¹², le personnage du Comédien Français Desbrouillles doit bien admettre qu'il ne suffit pas de piller les « morceaux polissons » et les « burlesques ballets » de l'Opéra-Comique pour obtenir un succès comparable au sien auprès du public : « il faut [...] obliger nos captifs à représenter [quelques pièces] devant nous, afin que nous puissions attraper leur goût ; car diable ! la sauce vaut encore mieux que le poisson » (nous soulignons) (Lesage, Fuzelier et d'Orneval, 1728, t. VI : 253). À quoi Pierrot, le chef des acteurs forains qui a été fait prisonnier, riposte avec indignation : « Comment

jarnonbille ! Ce n'est donc point assez de nous voler *nos marchandises*, vous voulez que *nous vous apprenions à les débiter* » (nous soulignons) (Lesage, Fuzelier et d'Orneval, 1728, t. VI : 253).

On retiendra de cette savoureuse métaphore culinaire, chère aux dramaturges forains lorsqu'ils évoquent leur métier, que « la sauce » (entendez l'art du comédien) est capitale pour la réussite du spectacle et que « la marchandise » (entendez le texte) ne vaut pas grand-chose en soi si l'acteur ne sait pas la « débiter », c'est-à-dire l'interpréter.

À partir de cet échange, on comprend aisément que le Comédien Français est loin d'incarner sur ces scènes marginales, pour ne pas dire hétérodoxes, le jeu dramatique idéal : à la Foire comme à la Comédie-Italienne, il fait l'objet de caricatures aussi fréquentes que féroces.

En premier lieu, sont stigmatisées sa façon de dire les vers, sa déclamation boursoufflée des alexandrins, mises en évidence dans des parodies des tragédies du répertoire. Au lieu de conférer noblesse et autorité à l'acteur, cette emphase le rend ridicule et comique ; tel Desbrouillès, déjà cité, qui déclame des vers parodiés de *Mithridate*¹³ pour dévoiler le complot qu'il fomenté ; tel le Comédien Français du prologue *Les désespérés* de Lesage et d'Orneval qui exprime sa détresse à grand renfort de soupirs en pastichant l'incipit de *Phèdre* :

Le dessein en est pris, je pars, cher Thérémène,
Et quitte pour jamais les rives de la Seine.
[...]
Souvent sur le Pont-Neuf, la nuit dans la rivière,
J'ai voulu me jeter, la tête la première (Lesage et d'Orneval, 1737, t. IX : 136).

Phèdre est également la référence dramatique obligée quand il s'agit pour l'Acteur Français de *La Muse Pantomime* de Pannard de vanter ses qualités oratoires :

Dans les récits encore, je réussis sans peine
Et je dis en pleurant, du ton de Thérémène
J'ai vu, Seigneur, j'ai vu, votre malheureux fils
Traîné par les chevaux que sa main a nourris.
Hé bien qu'en dites-vous, me trouvez-vous de l'âme ?
(Pannard, 1737b : f° 395)

Plus radicalement, supprimez le sens même des mots, et c'est le système déclamatoire tout entier qui bascule dans une parfaite bouffonnerie. Le procédé est exploité à partir de 1709 par les Forains interdits de parole :

les Forains contrefaisaient les meilleurs acteurs de la Comédie Française [...] en copiant leurs gestes et les sons de leurs voix, [...] en prononçant d'un ton tragique des mots sans aucun sens, mais qui se mesuraient comme des vers alexandrins (Parfaict, 1743, t. I : 101).

En 1720, dans *L'Ombre de la Foire* de Lesage et d'Orneval, alors que toute la troupe foraine a été métamorphosée en poissons – pour signifier qu'elle est désormais muette comme une carpe – Arlequin entreprend de repêcher ses collègues un à un. Lorsqu'un Acteur tragique mord par mégarde à son hameçon, il tire hors de l'eau l'acteur déclamant : « Tarantan tan Tarantan tan taran tan tan » (Lesage et d'Orneval, 1720 : f° 44 v°).

Douze ans plus tard dans *Les désespérés*, de Lesage et d'Orneval toujours, le Comédien Français « gesticulant et levant les yeux au ciel » apparaît en déclamant : « Ton teron ton teron ton ! Grands dieux ! Justes dieux ! » (Lesage et d'Orneval, 1737, t. IX : 135)

Et pas moins de quarante ans après (en 1760), Favart renouvelle ce clin d'œil aux temps héroïques de la Foire dans *La ressource des théâtres* où Ampulas, acteur tragique, qui « compose des vers pompeux en mettant de grands mots en rime », fait son entrée en « déclamant avec emphase » (précision donnée par une didascalie) : « Taratanta, vertu, taratantara, crime, / Taratanta, poignard, taratanta, victime » (Favart, 1763a, t. VIII : 18).

Allant de pair avec la déclamation, la qualité de la voix du comédien est régulièrement épinglée dans nos textes. Sa hauteur, sa puissance, sa coloration font l'objet d'allusions moqueuses. Parce qu'ils « n'ont pas encore la voix assez forte pour le pathétique », *Les petits comédiens* de Pannard se borneront à donner une petite comédie plutôt que la tragédie *Iphigénie* qui était programmée à l'origine (Pannard, 1763c, t. II : 138). À l'inverse, l'acteur Rousselet, dans le prologue de *La servante justifiée*, fait valoir qu'il possède toutes les qualités requises pour le rôle de roi : « J'ai l'organe assez fort pour vous parler en maître / Sous l'habit d'un héros j'en sais prendre le ton, / Et j'ai le noble orgueil du fier Agamemnon » (Pannard, 1742 : f° 348).

Dans *Les débuts* de Dominique et de Romagnesi (1729), un aspirant comédien qui n'a jamais étudié que des rôles tragiques « imite les divers tons de la déclamation des Comédiens Français » (Dominique et Romagnesi, 1753, t. VII : 67) et un pot-pourri d'une dizaine de tragédies et de comédies du répertoire lui permet de « développer en vingt vers tous les talents d'un grand Acteur Français » (p. 68). « Montrez-lui la manière de jouer le tragique, et donnez-lui les tons », demande le chef de troupe de la comédie *La nouvelle troupe* (1760) de Voisenon au Maître à déclamer (Voisenon, 1781, t. II : 419). « Allons, parlez à votre fils d'un ton de père », enjoint le répétiteur de *La répétition interrompue* de Pannard (1735) à l'acteur Desjardins qui interprète le vieil Oronte (Pannard, 1763d, t. II : 417). Si le comédien Dreuillon refuse de « faire l'amoureux » dans le prologue de *La pièce*

à deux acteurs (1738), c'est parce qu'il « faut une voix douce, moelleuse et touchante » et que « la nature ne [l']a pas doué de cet avantage » (Pannard, 1763e, t. III : 152).

Luigi Riccoboni, dans son poème *Dell'Arte rappresentativa*, insiste, comme tous les auteurs de traités d'éloquence, sur l'importance primordiale du regard dans le jeu du comédien : « Sans les yeux ta parole est morte, sans les yeux ton silence est nul : sans les yeux l'Aveugle va de travers¹⁴ ». Le regard détermine l'expression du visage et caractérise certains types de personnages. « Ayez l'air languissant que ce récit demande », recommande Dreuillon à ses comparses dans le prologue *La fée bienfaisante* de Pannard (Pannard, 1736a : f° 309 v°). « Croisez les bras d'un petit air mutin, en me regardant d'un petit air dédaigneux... pas mal... pas mal... », observe l'acteur Rebours à propos d'une nouvelle recrue qu'il auditionne dans *Le départ de l'Opéra-Comique* du même auteur (Pannard, 1733a : f° 136 v°).

La gestuelle et les déplacements du Comédien Français sont limités en nombre et codifiés. Son jeu statique est un gage de grandeur dans un système de valeurs qui réproue la gesticulation, apanage des bateleurs... Les acteurs de la Comédie-Italienne et les acteurs de la Foire en revanche, héritiers les uns comme les autres de la *commedia dell'arte*, sollicitent constamment leur corps. À une époque où la parole était interdite aux forains, le recours à la pantomime était même indispensable pour continuer de représenter leurs spectacles. « Vous ferez bien l'amour par gestes », s'enquiert Arlequin auprès de Léandre (dans *L'Ombre de la Foire*) : « Il ne faut que rouler les yeux, soupirer, prendre la main, etc. » (Lesage et d'Orneval, 1720 : f° 44 v°) S'adressant à l'actrice auditionnée, Rebours lui demande d'animer son jeu : « Allons ma chère Nérine... trottez un peu ; ce n'est point là du tout l'allure dont Nérine lève la tête » (Pannard, 1733a : f° 136 v°). Ici, Frosine donne une véritable leçon de théâtre à Floridor qui se destine au Théâtre Français :

FLORIDOR :

Bonjour ma chère Isabelle.

FROSINE :

Ciel quel début est-ce là ?

FLORIDOR :

Soulagez un cœur fidèle.

FROSINE :

Le beau geste que voilà.

Est-ce ainsi qu'on prend les Belles ?

Vous avez une lenteur qui me glace, il faut du feu, de la vivacité [...] Regardez-moi donc. [...] Je voudrais bien savoir ce que fait là votre main (Pannard, 1732 : f° 90-91).

Là, Crispin et Clairval font une démonstration caustique de la gestuelle amoureuse pratiquée à la Comédie-Française :

CRISPIN :

Je commence par étaler mes grâces ; prêtez attention à mon jeu : remarquez, cette démarche, cet air de côté, cette attitude. Que dites-vous de cette pirouette ?

CLAIRVAL :

Moi, je me redresse, j'arrange mes cheveux d'une main, de l'autre je tiens ma lorgnette, et je vous examine d'un air gravement intéressant¹⁵ (Favart, 1763b, t. VIII : 33).

Ailleurs, l'acteur Dreuillon procède à une mise en scène élaborée :

Pour rendre plus pompeux le récit qu'il vient nous faire disposons-nous suivant le cérémonial tragique. Holà quelqu'un des fauteuils. Bon, mettez-vous tous les deux de ce côté-là, nous nous placerons de celui-ci.

Air : De la serrure.

Dans une posture forcée
Tandis qu'on nous récitera
Chacun de nous, tête baissée
Sur son fauteuil s'accoudera. [...]

Air : Non je ne ferai pas.

N'oubliez pas surtout, et je vous recommande
D'employer le mouchoir nécessaire en ce cas
Pour essuyer des pleurs qui ne couleront pas
(Pannard, 1736a : f^{rs} 309 v^o-310).

Dans *Le je ne sais quoi*, *Les débuts* et *La Muse Pantomime*, le jeu du Comédien Français recèle un abrégé comique de tous les défauts effectivement reprochés aux Romains :

ARLEQUIN :

Dites-moi, Roi des fous, pourquoi tout ce tapage ?
Pourquoi vous tourmenter avec tant de fureur ?

L'ACTEUR :

Pour exciter en vous une noble terreur. [...]
À me battre les flancs, je perds toute ma peine.
J'ai beau rouler mes yeux, j'ai beau lancer ce bras,
Et forcer mon gosier, vous n'applaudissez pas :
Aux efforts que je fais vous êtes insensible,
Et montrez la rigueur d'un parterre inflexible (Boissy, 1768, t. III : 171-172).

[Pour être un acteur consommé, on n'a qu'à] donner des entrailles aux endroits qui n'en demandent point, outrer son geste, parler bas en entrant, sortir en criant : voilà ce qui fait aujourd'hui le mérite de la plupart des grands Acteurs (Dominique et Romagnesi, 1753, t. VII : 65-66).

Enfin c'est un plaisir de voir comme je meurs. [...]

Voyez-moi tomber dans ce fauteuil.

J'y suis nonchalamment mais toujours avec grâce ;
On m'entoure, on gémit, alors d'une voix basse,
Je fais une harangue, observez en passant
Que mon dernier soupir ne vient pas sur le champ
Et que la mort me laisse, ainsi que je désire
La douceur de parler et le temps de tout dire.
[...]

C'en est fait, je me meurs, approchez-vous mon fils
Dans cet embrassement dont la douceur me flatte
Venez, recevez l'âme de Mithridate.

Fais-je bien ? (Pannard, 1737b : f^o 395 vo-396)

Nous pourrions multiplier les exemples. Mais il importe surtout de faire ressortir que si les pièces de notre corpus donnent aux Italiens et aux Forains l'occasion de faire une satire incisive des travers des Comédiens Français, elles leur permettent aussi d'affirmer les valeurs positives en œuvre dans leur propre jeu. Et d'abord leur capacité de jouer à l'impromptu, relevant le défi lancé soit par un directeur du théâtre¹⁶, soit par un auteur¹⁷, soit par un collègue¹⁸. Comme l'explique le Comédien Italien de *La foire de Guibray* : « Nous jouons de génie. / Il nous suffit qu'un plan soit bon, [...] Chaque acteur l'a bientôt rempli » (Lesage, 1721, t. I : 100).

S'il voulait réussir à la Comédie-Italienne, le Comédien Français devrait « retrancher [a]u moins les trois quarts de [ses] perfections » : « nous ne demandons pas chez nous des talents extraordinaires ; le simple naturel nous suffit », affirme Trivelin à un jeune postulant auquel on conseille de jouer le rôle d'amoureux dans *La surprise de l'amour*. « Ne vous y trompez pas ; il est plus difficile que vous ne pensez d'imiter la nature, et souvent pour vouloir trop la marquer, on la rend ridicule » (Dominique et Romagnesi, 1753, t. VII : 69).

Alors que chaque acteur de la Comédie-Française est agrippé à son emploi, les Italiens et les Forains se plaisent à faire la démonstration de leur savoir-faire en sortant de leur rôle. Le prétexte d'une audition est idéal, sur l'une et l'autre scène, pour donner au public un « échantillon » de leurs talents. Écoutons cette postulante à la Comédie-Italienne :

L'ACTRICE :

Je suis universelle ; tous les caractères me conviennent ; la prude, la coquette, l'extravagante, l'ingénue, la spirituelle, la sincère, la dissimulée, la femme, la fille, la veuve, je suis propre à tout.

ARLEQUIN :

Hé mais c'est une trouvaille que cette actrice-là ! elle ferait dans un besoin le rôle d'Arlequin !

L'ACTRICE :

Pourquoi non ? si je l'avais entrepris je m'en tirerais avec succès ; et je ferais la cabriole aussi bien que vous. (*Elle la fait.*) Qu'en dites-vous ? (Dominique et Romagnesi, 1753, t. VII : 86-87)

Silvia, l'égérie de Marivaux, donne avec brio dans une longue scène de *L'improptu des acteurs* un panorama de « tous les rôles divers qu'en France on [lui] a vu jouer avec succès », sautant du registre comique au registre tragique, de la soubrette, à l'amoureux et à l'amoureuse (dont elle restitue seule la scène de déclaration d'amour), de la reine tragique à la vieille femme, en passant par l'Agnès.

Un spectateur assidu de l'Opéra-Comique, dans un prologue de la Foire Saint-Germain (1721), procède ainsi à l'éloge de l'Actrice « qui fait [...] la Colombine [sur ce théâtre] » : « vous voyez dans cette fille-là un grand sujet. [...] Elle a de la grâce et du naturel. [...] Et de la vivacité dans l'action » (Lesage et d'Orneval, 1724, t. IV : 226). Toujours à propos de Colombine, Frosine dans *Les deux élèves* relève :

[...] de tous les rôles, c'est le plus brillant et le plus difficile.

Air : *Tes beaux yeux ma Nicole.*

Il faut qu'une soubrette
Sache rire et pleurer
Jouer à la muette
S'attendrir, soupiner
Sémillante et follette
Qu'elle ait un ton badin
Et que son jeu se prête
Aux lazzi d'Arlequin (Pannard, 1732 : f° 92-92 v°).

Dans *L'assemblée des acteurs*, le comédien Dreuillon décrit avec la précision d'un théoricien sa propre interprétation d'Arlequin à la Foire :

[...] sous le masque d'Arlequin, j'en attrape un peu la voix, le ton, le geste et les attitudes, le rire et les pleurs, l'allure et la course. J'embrasse comiquement Monsieur Oronte, je fais des lazzi auprès de Colombine et quand un amoureux transi se trouve en mon chemin, je fais sur son dos l'exercice de la batte (Pannard, 1737a : f° 369 v°-370).

Les métamorphoses à vue, caractéristiques d'un théâtre qui s'exhibe, sont également légion sur cette scène : quittant son « habit à la romaine » (il avait chaussé le cothurne) et le ton tragique, dans *Le départ de l'Opéra-Comique*, un acteur paraît ensuite sous le nom et la casaque de Frontin, qu'il ôte encore pour apparaître en Arlequin et c'est enfin en maître de ballet qu'il exécute différentes danses de caractère. Même jeu de scène dans *L'essai des talents* où Arlequin, dans un premier temps « en habit à la Romaine » et interprète de César, se déshabille : « Vous m'avez dégoûté de la grandeur, je quitte les marques de royauté. » Après avoir enchaîné une série de lazzis (les pleurs, la mouche, les coups de batte), il envoie « au diable l'arlequinisme », se déshabille encore et paraît en sauteur voltigeur (Pannard, 1739 : f^os 495, 496 v^o et 498).

À la Foire, les qualités requises chez les comédiens forains ressemblent en tous points à celles qui ont établi la réputation des Italiens : mobilité et agilité du corps, naturel du jeu, talent pour la danse ; l'acteur Lombard, dans son propre rôle, fait d'ailleurs remarquer : « Vous exigez de nous plus que des spectacles réglés » (Pannard, 1736b : f^o 240 v^o). Mais, il ne faudrait pas l'oublier, les forains doivent de surcroît se distinguer par des qualités exceptionnelles pour le chant : l'opéra-comique étant, par essence, un spectacle mêlé, les airs de vaudevilles répondent aux paroles. Dans *L'Impromptu*, M^{lle} Julie, actrice de l'Opéra-Comique, le rappelle :

En musique on n'est pas sorte,
Bientôt on vous convaincra
Que chez nous on sait la note
Aussi bien qu'à l'Opéra (Pannard, 1733b : f^o 171 v^o).

Ici, Frosine le martèle encore :

Oui, vous me paraissez une petite figure assez drôle, mais cela ne suffit pas ; entre les talents nécessaires pour tous les théâtres, [l'Opéra-Comique] demande un goût particulier pour le vaudeville. Il faut le débiter facilement, avec âme, de façon que rien n'échappe des paroles (Pannard, 1732 : f^o 87).

De fait, lorsque le comédien Hamoche décide de revenir sur la scène foraine en 1733 après l'avoir quittée pour la Comédie-Italienne, il est mis à l'épreuve : on lui impose de chanter un pot-pourri requérant la plus grande virtuosité. De même, lorsque M^{lle} D'Arimath débute à la Foire en 1741, après avoir été à la Comédie-Française, son « intronisation » se fait dans un prologue où elle doit chanter un vaudeville particulièrement élaboré pour convaincre de ses talents.

La Foire – bien plus que la nouvelle troupe Italienne en quête d'honorabilité au cours du XVIII^e siècle – se plaît à renverser en toute occasion les usages et les normes. Et la

représentation qu'elle propose de son esthétique du jeu du comédien participe de ce chamboulement : en douceur et avec humour dans les scènes évoquées jusqu'à présent ; radicalement lorsqu'elle se veut inconvenante, prenant le parti de la discordance et valorisant l'indécence pour faire spectacle. On pense à ces scènes d'ivrognes dans lesquelles les plus brillants comédiens exposent toutes les ficelles de leur métier, cumulant à la fois les défauts de la voix, des gestes et des postures. Dans *Le départ de l'Opéra-Comique*, l'acteur triomphe : « c'était un plat de ma façon. [...] je n'ai fait cela que pour vous prouver que je suis comédien » (Pannard, 1733a : f° 129).

Même procédé dans *Le gage touché* avec la longue scène des fumeurs, action basse entre toutes d'après Dubos, où le dialogue entre les comédiens Rebours et Desjardins, ponctué de didascalies précisant : « il fume », s'achève sur le vaudeville... des *Fumeurs* (Pannard, 1736c).

Évoquons enfin le troublant opéra-comique de Pannard, *Les acteurs éclopés*, dans lequel les difformités d'une troupe monstrueuse sont mises en avant : dans ce *Freaks*¹⁹ avant l'heure, un aveugle, deux boiteux, un manchot, un muet, un bossu, un tragédien bègue et une actrice affligée d'un cheveu sur la langue y font successivement parade de leurs talents. Il est vrai qu'on est à la Foire, lieu éminemment propice à cette exhibition tératologique... Mais la pièce propose en même temps une réflexion essentielle sur l'art du comédien que nous résumerions ainsi : faut-il être aveugle pour interpréter l'aveuglement ? bossu, pour jouer Ésope ? boiteux, pour jouer Vulcain ? Dans ce cas, tous les cocus doivent-ils boiter ? L'enjeu est d'importance, et l'actualité dramatique parisienne l'a rappelé encore en 2007 à travers la polémique brûlante déclenchée par la mise en scène de la pièce *Le retour au désert* de Bernard-Marie Koltès, au motif que l'acteur choisi pour jouer le rôle d'un Algérien n'était pas un Arabe²⁰...

La question de la sensibilité « naturelle » de l'acteur dans son jeu est ainsi placée au premier plan, sensibilité à laquelle s'opposerait un jeu fondé sur un savoir-faire et la conscience de sa mise en œuvre. D'autres pièces, au XVIII^e siècle, relaient sur le mode comique cette préoccupation qui est au cœur de la problématique de l'art théâtral :

Je vous trouve encore bien plaisant, Monsieur le Poète, de me donner un rôle sérieux, à moi qui suis la vivacité même, tandis que vous donnez le rôle de suivante à Mademoiselle, qui est sérieuse comme une élogie (Carolet, 1737, t. X : 402),

s'insurge une Actrice dans *Les audiences de Thalie* (1734). L'année suivante sa consœur de *La répétition interrompue* de Pannard fait remarquer au Répétiteur :

Votre maîtresse et votre amant
Sont en querelle à tout moment.
Ils s'en veulent mortellement. [...]
Pourront-ils jouer tendrement
Des rôles de la sorte ? (Pannard, 1763d, t. II, 385)

Tandis que, dans *Le retour de l'Opéra-Comique* de Favart (1759), on objecte à une comédienne jugée « trop jeune » pour interpréter un rôle d'amoureuse : « Ce n'est pas assez de savoir inspirer [de l'amour], il faut être en état de le ressentir » (Favart, 1763b, t. VIII : 21).

Dans *Le paradoxe sur le comédien*, dont il commence la rédaction dans les années 1770, Diderot opposera, lui, « les acteurs qui jouent d'âme » et ceux qui jouent « de réflexion ». Il exaltera l'art de Garrick dans ses écrits théoriques. Diderot ignorait-il que, quelques décennies auparavant, ce débat avait largement été ouvert sur le Théâtre Italien et les scènes de la Foire ? Pourtant, nul ne fera le panégyrique des devanciers de Garrick...

Notes

1. Voir la belle étude de Georges Forestier pour le XVIII^e siècle.
2. Réunis pour la plupart par Sabine Chaouche dans sa précieuse anthologie *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)* (Chaouche, 2001).
3. Voir également chez Regnard *La critique du légataire universel*.
4. Voir également *Le badinage* (1733) et *Le je ne sais quoi* (1731).
5. Pour une analyse détaillée de cette comédie originale, nous renvoyons le lecteur à notre article « *Les acteurs déplacés à la Comédie-Française ou Paroles de réfractaires en 1735* » (Rizzoni, 1999).
6. Dans *L'apologie du siècle*, le prologue de *La ****, *Le retour de la paix* et *La frivolité*.
7. Dans *La Cabale*.
8. Dans *Les comédiens esclaves*.
9. Dans *Le temple de la Vérité* et, avec Dominique, dans le prologue de *La foire des poètes*.
10. Dans la *Suite des comédiens esclaves* avec les deux précédents.
11. Analysée dans notre ouvrage *Charles-François Pannard et l'esthétique du « petit »* (Rizzoni, 2000).
12. D'Alain-René Lesage, Louis Fuzelier et d'Orneval, opéra-comique créé à la Foire Saint-Laurent le 20 septembre 1726 pour faire suite aux *Comédiens esclaves* donnés à partir du 10 août 1726 chez les Italiens.
13. « Approchez mes Amis. Enfin, l'heure est venue / Qu'il faut que mon secret éclate à votre vue » (Lesage, Fuzelier et d'Orneval, 1728, t. VI : 243).

14. Ici dans la traduction de Martine de Rougemont et de Maria-Teresa Bulciolu (Borie, de Rougemont et Scherer, 1982 : 91).
15. Notons que David-Augustin de Brueys, dont les pièces furent pourtant jouées à la Comédie-Française, ne se prive pas lui-même d'épingler ce trait dans sa comédie *Les embarras du derrière du théâtre* (non représentée, il est vrai...) où deux comédiens, M. Floridor et M. de l'Étoile, échangent sur leur métier. M. Floridor : « [...] par quelle action avez-vous marqué votre tristesse ? » M. de l'Étoile : « J'ai mis brusquement mes gants, comme ceci. » M. Floridor : « Cela parle assurément » (Brueys et Palaprat, 1756, t. IV : 169).
16. Comme dans *Le gage touché* de Pannard.
17. Comme dans *L'acte pantomime* de Pannard.
18. Comme dans *L'impromptu des acteurs* (Pannard), *Les débuts* (Dominique et Romagnesi), *Le départ de l'Opéra-Comique* (Pannard) ou bien dans les prologues des *Amusements à la mode* (Riccoboni fils et Romagnesi) et de *La fausse Égyptienne* (Pannard), dans *L'assemblée des acteurs* (Pannard).
19. Le célèbre film de Tod Browning, *Freaks* (1932).
20. Cette polémique, engagée par François Koltès, le frère et l'ayant droit de l'auteur, marque l'entrée de la pièce au répertoire de la Comédie-Française... Il est reproché à Murielle Mayette, qui en a assuré la mise en scène, d'avoir fait jouer « le rôle d'Aziz, le domestique algérien de la famille Serpenoise, par Michel Favory et non par un acteur arabe » (*Le Monde*, 24 mars 2007, p. 29).

Bibliographie

- BIANCOLELLI, Pierre-François [Dominique], et Antoine ROMAGNESI (1753), *Les débuts*, dans *Le nouveau Théâtre Italien*, Paris, Briasson, t. VII.
- BOISSY, Louis de (1768), *Le je ne sais quoi*, dans *Œuvres de Monsieur de Boissy*, Amsterdam et Berlin, Jean Neaulme, t. III.
- BOISSY, Louis de (1768), *Le badinage*, dans *Œuvres de Monsieur de Boissy*, Amsterdam et Berlin, Jean Neaulme, t. II.
- BOISSY, Louis de (1768), *L'Impatient*, dans *Œuvres de M. de Boissy*, Amsterdam, Berlin, Jean Neaulme, 1768, t. I.
- BORIE, Monique, Martine DE ROUGEMONT et Jacques SCHERER (éd.) (1982), *Esthétique théâtrale : Textes de Platon à Brecht*, Paris, Sedes, Centre de documentation universitaire.
- BRUEYS, David-Augustin de, et Jean de PALAPRAT (1756), *Œuvres de théâtre de Messieurs de Brueys et de Palaprat*, nouv. éd., Paris, Briasson, t. IV.
- CAROLET, Denis (1737), *Les audiences de Thalie*, dans *Le Théâtre de la Foire ou L'Opéra-Comique*, Paris, Pierre Gandouin, t. X.
- CHAOUCHE, Sabine (éd.) (2001), *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, Paris, Honoré Champion.

- DUBOS, Jean-Baptiste (1719), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, J. Mariette.
- FAVART, Charles-Simon (1763a), *La ressource des théâtres*, dans *Théâtre de M. Favart*, Paris, Duchesne, t. VIII.
- FAVART, Charles-Simon (1763b), *Le retour de l'Opéra-Comique*, dans *Théâtre de M. Favart*, Paris, Duchesne, t. VIII.
- FORESTIER, Georges ([1981] 1996), *Le théâtre dans le théâtre*, 2^e éd., Genève, Droz.
- LA CHAUSSÉE, Pierre-Claude Nivelles de (1742), *La fête interrompue ou Le rival de lui-même*, Paris, Prault.
- LE GALLOIS DE GRIMAREST, Jean-Léonor ([1707] 1740), *Traité du récitatif, dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant...*, nouv. éd., Rotterdam, Johnson et fils.
- LÉRIS, Antoine de (1763), *Dictionnaire portatif, historique et littéraire des théâtres*, Paris, C. A. Jombert.
- LESAGE, Alain-René (1721), *La foire de Guibray*, dans *Le Théâtre de la Foire*, Paris, Étienne Ganeau, t. I.
- LESAGE, Alain-René, et d'ORNEVAL (1720), *L'Ombre de la Foire*, dans *Théâtre inédit de Lesage*, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits français, 9314.
- LESAGE, Alain-René, et d'ORNEVAL (1724), *Prologue*, dans *Le Théâtre de la Foire ou L'Opéra-Comique*, Paris, Étienne Ganeau, t. IV.
- LESAGE, Alain-René, et d'ORNEVAL (1737), *Les désespérés*, dans *Le Théâtre de la Foire ou L'Opéra-Comique*, Paris, Pierre Gandouin, t. IX.
- LESAGE, Alain-René, Louis FUZELIER et d'ORNEVAL (1728), *Les comédiens corsaires*, dans *Le Théâtre de la Foire ou L'Opéra-Comique*, Paris, Chez la veuve Pissot, t. VI.
- PANNARD, Charles-François (1732), *Les deux élèves*, dans *Théâtre inédit de Pannard*, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits français, 9323.
- PANNARD, Charles-François (1733a), *Le départ de l'Opéra-Comique*, dans *Théâtre inédit de Pannard*, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits français, 9323.
- PANNARD, Charles-François (1733b), *L'Impromptu*, dans *Théâtre inédit de Pannard*, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits français, 9323.
- PANNARD, Charles-François (1736a), *La fête bienfaisante*, dans *Théâtre inédit de Pannard*, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits français, 9323.
- PANNARD, Charles-François (1736b), *Prologue des Époux réunis et du Magasin des Modernes*, dans *Théâtre inédit de Pannard*, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits français, 9323.
- PANNARD, Charles-François (1736c), *Le gage touché*, dans *Théâtre inédit de L'Affichard*, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits français, 9319.
- PANNARD, Charles-François (1737a), *L'assemblée des acteurs*, dans *Théâtre inédit de Pannard*, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits français, 9323.

- PANNARD, Charles-François (1737b), *La Muse Pantomime*, dans *Théâtre inédit de Pannard*, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits français, 9323.
- PANNARD, Charles-François (1739), *L'essai des talents ou Les talents comiques*, dans *Théâtre inédit de Pannard*, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits français, 9323.
- PANNARD, Charles-François (1742), *Prologue de La servante justifiée*, dans *Théâtre inédit de Pannard*, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits français, 9324.
- PANNARD, Charles-François (1763a), *L'impromptu des acteurs*, dans *Théâtre et œuvres diverses de M. Pannard*, Paris, Duchesne, t. I.
- PANNARD, Charles-François, et Thomas L'AFFICHARD (1763b), *Les acteurs déplacés*, dans *Théâtre et œuvres diverses de M. Pannard*, Paris, Duchesne, t. I.
- PANNARD, Charles-François (1763c), *Les petits comédiens*, dans *Théâtre et œuvres diverses de M. Pannard*, Paris, Duchesne, t. II.
- PANNARD, Charles-François (1763d), *La répétition interrompue*, dans *Théâtre et œuvres diverses de M. Pannard*, Paris, Duchesne, t. II.
- PANNARD, Charles-François (1763e), *La pièce à deux acteurs*, dans *Théâtre et œuvres diverses de M. Pannard*, Paris, Duchesne, t. III.
- PARFAICT, Claude et François (1743), *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, Paris, Briasson, t. I.
- POISSON, Jean (1717), *Réflexions sur l'art de parler en public*, s. l., s. n.
- REGNARD, Jean-François (1760), *Les folies amoureuses*, dans *Œuvres de M. Regnard*, par la Compagnie, t. III.
- REGNARD, Jean-François (1760), *La critique du légataire universel*, dans *Œuvres de M. Regnard*, par la Compagnie, t. IV.
- RÉMOND DE SAINTE-ALBINE, Pierre (1747), *Le comédien*, Paris, Desaint et Saillant, Vincent fils.
- RICCOBONI, Antoine-François (1750), *L'art du théâtre à Madame ****, Paris, C.-F. Simon et Giffart fils.
- RICCOBONI, Luigi (1728), *Dell'Arte rappresentativa capitoli sei*, Londres, s. n.
- RICCOBONI, Luigi (1738), *Pensées sur la déclamation*, Paris, Briasson.
- RIZZONI, Nathalie (1999), « Les acteurs déplacés à la Comédie-Française ou Paroles de réfractaires en 1735 », *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n° 31 (printemps), p. 84-94.
- RIZZONI, Nathalie (2000), *Charles-François Pannard et l'esthétique du « petit »*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century ».
- VOISENON, Abbé de (1781), *Œuvres complètes*, Paris, Moutard, t. II.