



HAL
open science

Interpréter les passions selon les dictionnaires de théâtre – Les combinaisons du savoir au service du jeu

Pierre Causse

► To cite this version:

Pierre Causse. Interpréter les passions selon les dictionnaires de théâtre – Les combinaisons du savoir au service du jeu. *Revue d'historiographie du théâtre*, 2021, *DICTHEA: Dictionnaires et Encyclopédies de théâtre des 18e et 19e siècles*, 7. halshs-03379830

HAL Id: halshs-03379830

<https://shs.hal.science/halshs-03379830v1>

Submitted on 5 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Interpréter les passions selon les dictionnaires de théâtre

Les combinaisons du savoir au service du jeu

Pierre Causse

[Version acceptée pour publication]

JEU DE PHYSIONOMIE. — Thomas raconte qu'une actrice assise, sans proférer une parole peignit avec le visage seul toutes les passions : la jalousie, la haine, la colère, l'indifférence, la tristesse, la douleur et l'amour. Elle prétendit qu'elle avait étudié l'anatomie et qu'elle savait quels muscles elle devait mettre en mouvement pour telle ou telle sensation. Avis aux comédiennes de nos jours¹.

En 1865, Joachim Duflot emprunte une anecdote aux *Réflexions sur la déclamation* de Marie-Jean Hérault de Séchelles (1794) à propos de M^{lle} Clairon, et suggère ainsi à ses contemporains le déclin d'un savoir-faire dans l'art du jeu. Si cette virtuosité dans la peinture des passions humaines n'est pas l'œuvre du génie mais s'obtient par l'étude, pourquoi ne se serait-elle pas maintenue ? L'histoire du jeu est intimement liée à l'étude des espaces de la transmission des techniques, du savoir et des manières de penser l'art de l'acteur. Les dictionnaires consacrés au théâtre sont un des lieux possibles d'une tentative de conservation des savoir-faire. Ces entreprises éditoriales permettent en effet d'identifier et de singulariser une pratique et un lexique vis-à-vis des autres champs du savoir, d'en signifier la spécificité et la dignité en même temps que d'en diffuser le vocabulaire. Les dictionnaires constituent dès lors aux yeux de l'historien du théâtre une source précieuse, et, à condition de rester attentif aux décalages entre le moment de la théorisation et le temps du faire, lui donnent des repères sur l'évolution des conceptions du jeu susceptibles de servir une meilleure appréhension des pratiques.

Dans le cadre du projet de recherche collectif DICTHEA², je propose ici l'étude diachronique des entrées « passions » ou « passion » dans les dictionnaires de théâtre des XVIII^e et XIX^e siècles en vue de renseigner l'évolution de l'usage de cette notion dans la pensée du jeu d'acteur. Il faudra pour ce faire constater l'importance des emprunts à d'autres champs que justifie le terme de passion, qui appartient autant au vocabulaire du théâtre qu'à celui de la philosophie, de la physiologie et de la rhétorique. L'étude de cette notion au carrefour des disciplines permettra de nourrir une réflexion d'ordre historiographique, d'éclairer l'écriture des dictionnaires et la façon dont s'y élabore le savoir.

Peindre ou traduire : le jeu des passions selon les dictionnaires de théâtre

¹ Joachim Duflot, *Les Secrets des coulisses des théâtres de Paris*, Paris, Michel Lévy frères, 1865, p. 124.

² Voir l'introduction du présent numéro.

Le terme « passions » est défini principalement dans le *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles* de Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort publié en 1776, dans *La Théorie de l'art du comédien ou manuel théâtral* d'Aristippe (1826) et dans *Le Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...* d'Arthur Pougin (1885), où il passe au singulier. À ces textes s'ajoutent leurs versions copiées, sur lesquelles on reviendra dans un second temps³. Rappelons qu'au cours du XVII^e siècle, les passions sont au cœur du débat sur la moralité du théâtre et sa capacité controversée à les purger ou les exciter. Elles deviennent un enjeu dramaturgique central de la tragédie en particulier⁴. Dans les discours sur la pratique théâtrale, les passions sont alors essentiellement envisagées du point de vue de l'écriture ; selon une tradition qui remonte au deuxième livre de la *Rhétorique* d'Aristote, elles sont avant tout examinées dans le cadre d'un art de la persuasion.

Une analyse poétique : Chamfort, 1776

L'article du *Dictionnaire dramatique* de La Porte et Chamfort se comprend dans la continuité de cette approche, en reprenant le texte de la section « poétique » de l'article « passion » de l'*Encyclopédie* de Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, l'amendant simplement de quelques précisions concernant le genre de l'épopée. Ce long emprunt s'achève par un paragraphe inédit et attribuable à Chamfort qui distingue l'amour et la haine comme les deux passions privilégiées de la tragédie⁵. L'article de l'*Encyclopédie* ainsi republié et modifié constitue une actualisation des principes de la poétique classique, articulant l'analyse à la prescription. La nécessité des passions, qui font tout l'intérêt des fictions dramatiques ou épiques pour le lecteur ou le spectateur, est rappelée : elles sont « la vie et l'esprit des poèmes un peu longs⁶ ». Encore faut-il que l'auteur dramatique observe certaines règles afin que les passions portent tout leur « effet ». Il est d'abord un principe de convenance entre certaines passions et certains genres, selon une bipartition qui ignore l'apparition récente du drame :

³ Les *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres*, parues en 1808 reprennent l'article du *Dictionnaire dramatique* de Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort ; le *Dictionnaire de l'art dramatique à l'usage des artistes et des gens du monde* publié en 1866 par Charles de Bussy (ou Marchal) reproduit en bonne partie l'article du manuel d'Aristippe ; l'*Encyclopédie de l'art dramatique* de C. M. Edmond Béquet parue en 1886 présente un texte similaire à celui de De Bussy.

⁴ Voir Georges Forestier, *La Tragédie française : règles classiques, passions tragiques*, Paris, Armand Colin, 2^e éd., 2016, en particulier le chapitre VII, « Dramaturgies des passions ».

⁵ En 1808, Jacques Lacombe, précédemment éditeur du *Dictionnaire dramatique*, publie un *Précis de l'art théâtral dramatique des Anciens et des Modernes [...] Faisant suite aux œuvres de M. de Champfort [sic]* ; l'article « passions » du *Dictionnaire dramatique* y est repris. Cette republication est l'indice que les passages inédits des articles notionnels sont de la main de Chamfort. Voir l'article de Céline Candiard et Justine Mangeant dans le présent numéro.

⁶ Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort, *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles*, Paris, Lacombe, 1776, t. 2, p. 386. L'orthographe des citations est systématiquement modernisée.

« La comédie a, pour son partage, la joie et les surprises agréables ; au contraire, la terreur et la compassion sont les passions qui conviennent à la tragédie⁷ ». Leur expression répond au même principe, l'auteur dramatique devant « savoir discerner le ton qui convient à chacune⁸ », idée que conforte le recours à l'autorité de Nicolas Boileau, dont trois vers sont cités : « Chaque passion parle un différent langage ; / La colère est superbe, et veut des mots altiers ; / L'abattement s'explique en des termes moins fiers⁹ ».

La description précise de chaque passion et des moyens à employer pour l'exciter n'entre toutefois pas dans le rôle que se donne le *Dictionnaire dramatique*, qui renvoie pour cela à Aristote – supprimant la référence interne à la section « philosophie, logique, morale » de l'article « passion » que proposait le texte initial de l'*Encyclopédie*. Ce renvoi à la *Rhétorique* alimente l'idée sous-jacente d'une universalité des passions et d'une permanence de leurs modes d'expression à travers le temps. On comprend ainsi que cette reproduction amendée de l'article de l'*Encyclopédie* revêt une fonction de conservation de la tradition théâtrale, qui s'ancre plus largement dans celle de la rhétorique antique, ici abordée uniquement du point de vue de l'écriture. Même si l'on peut noter la présence du thème cher aux Lumières d'un théâtre comme lieu de culture de la vertu, le but de l'exposition théâtrale des passions étant de « mettre à profit les faiblesses mêmes des hommes, pour les éclairer et les rendre meilleurs¹⁰ », le texte propose une synthèse de la poétique classique à l'endroit des passions. Le dernier paragraphe de l'article, de la main de Chamfort, achève d'ailleurs d'associer la catégorie des passions avec le genre de la tragédie régulière.

Du modèle pictural à la sémiologie des passions : Aristippe, 1826

Ce regard sur le contenu du *Dictionnaire dramatique* s'avère nécessaire pour identifier l'originalité de la démarche d'Aristippe lorsqu'il consacre une entrée au même sujet dans sa *Théorie de l'art du comédien*. Les passions y sont en effet envisagées non plus du point de vue de la dramaturgie mais de celui du comédien, et la notice, après avoir dessiné les contours d'une théorie d'ensemble des passions, décline sept d'entre elles en particulier, fournissant des indications nécessaires pour les interpréter.

Cette écriture qui vise la pratique ne craint pourtant pas l'apport théorique. L'ouverture de la définition emprunte à la même source que le *Dictionnaire dramatique*, puisqu'elle reproduit un paragraphe de l'*Encyclopédie* ; toutefois, ce n'est pas de la section « poétique » dont Aristippe s'empare, mais des premières lignes de la section « philosophie, logique, morale ». Les premières pages de l'article s'attachent à l'idée selon laquelle la passion est un mouvement de l'âme involontaire et imperceptible en lui-même, mais rendu visible « seulement en tant qu'elle agit sur les parties visibles du corps¹¹ ». De cet axiome

⁷ *Ibid.*, p. 387.

⁸ *Ibid.*, p. 388.

⁹ Nicolas Boileau, *Art Poétique* (1674), chant III.

¹⁰ Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort, *op. cit.*, p. 390.

¹¹ Aristippe, *Théorie de l'art du comédien ou manuel théâtral*, Paris, A. Leroux éditeur, 1826, p. 319.

découle la définition théâtrale des passions, qui est l'occasion pour Aristippe d'affirmer encore une fois l'une des principales thèses de son manuel, à savoir la nécessaire prise en compte de la physionomie dans le travail de l'acteur, et la dénonciation de sa réduction à l'art de la déclamation. L'article passe ensuite du général au particulier, et Aristippe reprend alors la classification des passions en trois ordres que l'on trouve chez Johann Caspar Lavater : convulsives, oppressives et expansives. La seconde moitié de l'article est enfin consacrée à renseigner sept passions en particulier : amitié, amour, amour simple, amour accompagné de désir, désir, haine et jalousie, colère. Leur choix ainsi que le seul exemple dramatique développé (Mithridate pour la jalousie) orientent nettement l'application de ces principes au genre de la tragédie, bien qu'une telle limitation générique ne soit jamais explicitée. La longueur de l'article est enfin justifiée par le caractère crucial du sujet, tant pour la fonction sociale et morale du théâtre que pour la réussite individuelle du comédien :

c'est à les [les passions] peindre et à les exprimer avec vérité qu'on doit s'appliquer surtout au théâtre. Leur étude est donc une des choses les plus nécessaires et en même temps une des plus difficiles ; et jamais on ne deviendra grand acteur, si l'on ne médite continuellement et profondément sur les sujets inépuisables d'observations qu'offrent les passions humaines¹².

L'article promet donc une méthode qui passe par l'observation patiente et la réflexion avant d'inviter au travail d'expression.

Dans le texte liminaire intitulé « Réflexions générales sur l'art du comédien », Aristippe affirme que celui-ci « demande à la fois tous les talents extérieurs d'un grand orateur et tous ceux d'un grand peintre¹³ ». La part picturale de l'art de l'acteur est réaffirmée dans l'article « peinture » où l'on peut lire que l'acteur « ne doit jamais perdre de vue qu'il est peintre, et que c'est une partie de lui-même qui est sa toile¹⁴ ». Elle est confirmée encore par le choix des auteurs desquels Aristippe tire les principes énoncés : « Engel, Lebrun [*sic*], Larive et d'autres écrivains ont, en définissant les passions, donné d'excellents principes pour les exprimer¹⁵. » Une recherche des sources de l'article montre qu'il est en effet presque entièrement composé d'emprunts aux ouvrages suivants :

- la *Conférence sur l'expression générale et particulière* de Charles Le Brun, prononcée en 1668, publiée en 1698 et rééditée de nombreuses fois ;
- les *Idées sur le geste et l'action théâtrale* de Johann Jakob Engel, traduites de l'allemand et parues en 1788 ;
- le *Cours de déclamation* de l'acteur Jean Mauduit, dit Larive, paru en 1804 ;
- les chapitres « Observations physiologiques sur l'expression et les caractères des passions » et « Observations sur les physionomies imitées et sur les rapports de la physiognomonie avec l'art du comédien » de Jacques-Louis Moreau, publiés au sein de *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* de Lavater édité en 1807 (tomes 5 et 7).

¹² *Ibid.*, p. 329-330.

¹³ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴ *Ibid.*, p. 333-334. La phrase est tirée des « Observations sur les physionomies imitées et sur les rapports de la physiognomonie avec l'art du comédien » de Jacques-Louis Moreau.

¹⁵ *Ibid.*, p. 323.

L'originalité de l'article d'Aristippe ne tient donc nullement dans le contenu du texte, fait d'un collage d'extraits, mais dans la convocation d'apports extérieurs qui conduisent à imposer un modèle pictural. Selon l'auteur, l'art du jeu doit en effet se nourrir des enseignements de la peinture et de la physionomie. Cette dernière, selon Lavater, se ramifie plus précisément en deux branches : la physiognomonie et la pathognomonie. La première entend déduire de l'apparence extérieure des hommes leur caractère – et produit pour ce faire d'étonnants rapprochements des visages humains avec les faces d'animaux –, tandis que la seconde étudie les signes visibles et transitoires des passions qui passent à la surface du corps¹⁶. Si la physiognomonie remonte à l'Antiquité, la pathognomonie ne se développe vraiment qu'à partir du XVII^e siècle, appartenant pleinement à « l'épistémè de l'âge classique¹⁷ » selon Yves Hersant, qui l'identifie à l'œuvre chez Le Brun.

Puisant donc à une pratique de la lecture des visages qui se veut scientifique, Aristippe livre à l'acteur des outils de jeu en lui rapportant des descriptions précises des effets des passions. Dans le cas de l'amour simple par exemple, « le front sera uni, les sourcils un peu élevés du côté où se trouve la prunelle, la tête inclinée vers l'objet qui cause l'amour¹⁸ » ; au contraire, la haine « rend le front ridé, les sourcils abattus et froncés, l'œil étincelant¹⁹ », etc. Le dictionnaire d'Aristippe ne fournit toutefois pas d'illustrations pour accompagner ces descriptions, contrairement aux ouvrages dans lesquels il puise. Pour être pleinement comprises, les descriptions exigent ainsi d'être mises en œuvre par le lecteur, qui peut s'exercer à reproduire sur son propre visage l'ensemble des signes indiqués. La *Théorie* accomplit alors pleinement sa vocation de *Manuel théâtral*, dont la visée, comme l'a montré Julia Gros de Gasquet, est de créer un « lecteur-acteur » invité à « “performer” la lecture²⁰ ».

La fin de l'article achève de confirmer la dimension picturale du jeu et l'incitation à la recherche, à travers la publication d'une « liste de peintres à étudier pour l'expression des passions²¹ » reprise à Lavater. Toute la notice fonctionne donc sur le principe de l'indication de modèles à imiter pour l'apprenti comédien ; ces modèles ne sont pas le maître ou le professeur de théâtre, mais l'expression pure, idéale de la passion, que l'élève doit pouvoir rencontrer dans la double étude de la nature et des peintres. L'apprentissage des expressions de la passion par la médiation de la peinture semble même être préférable. Selon les « Réflexions générales » placées en tête du volume,

L'étude des originaux (modèles) dans la nature est la source la plus féconde pour le comédien, et c'est pourtant la plus négligée ; mais comme la plupart de ces modèles manquent de noblesse et de correction, l'imitateur peut s'y méprendre, s'il n'est d'ailleurs éclairé dans ses études²².

¹⁶ Johann Caspar Lavater, *La Physiognomonie*, trad. H. Bacharach, Lausanne, L'Âge d'homme, 1979, p. 5-6.

¹⁷ Yves Hersant, préface à Charles Le Brun, *L'Expression des passions* [1698], Paris, Pocket, 2018, p. 16.

¹⁸ Aristippe, *op. cit.*, p. 325. Le passage est tiré de Le Brun.

¹⁹ *Ibid.*, p. 328.

²⁰ Julia Gros de Gasquet, « L'alphabet pour penser l'art de l'acteur : le dictionnaire d'Aristippe », *Ligeia*, n^{os} 153-156, 2017, p. 190-191.

²¹ Aristippe, *op. cit.*, p. 330.

²² Aristippe, *op. cit.*, p. 40.

La recommandation de l'observation se double en effet d'une exigence esthétique. La recherche de la beauté de l'expression ne doit ainsi jamais être oubliée au profit d'une exigence de véracité : à propos de la colère par exemple, Aristippe reprend des lignes d'Engel pour indiquer que « dans une passion dont les effets deviennent si facilement hideux et dégoûtants, il faut que l'acteur se garde [...] de l'outrer, ou même de mettre trop de vérité²³ ». L'expression doit ainsi corriger les résultats de l'observation, assurant au comédien une dignité propre au genre tragique en particulier, selon les canons d'une esthétique idéalisante proche de la conception de la « belle nature » du XVII^e siècle.

Si la passion est définie comme involontaire dans la perspective philosophique du début de l'article, le travail du comédien réside bien dans la maîtrise des « signes » qui permettent l'articulation entre l'intériorité et le visible. Aristippe emprunte ces lignes au célèbre naturaliste Buffon : « chaque mouvement de l'âme est rendu par un trait, chaque action par un caractère, dont l'impression est impérieuse, involontaire, et peint au-dehors, par des signes pathétiques, les images de nos secrètes agitations²⁴ ». L'apprenti comédien est invité non pas à étudier les mouvements intérieurs de son âme, mais à observer extérieurement l'effet des passions sur le corps, ces « signes pathétiques » qu'il devra être capable de reproduire. La passion est donc moins pour l'acteur une question de sentiment personnel, de sensibilité, que de conscience de la signification des signes physiologiques qu'il produit. Du modèle pictural qui s'affirme au long du texte découle en fait une « physio-sémiologie²⁵ » des passions dont la maîtrise fait de l'acteur, non pas un simple imitateur ni l'applicateur d'un code définitivement figé, mais un artiste lucide quant aux signes que son jeu produit.

En replaçant cet article dans le contexte des écrits sur l'acteur, on peut se demander dans quelle mesure il participe à conserver et diffuser des pratiques traditionnelles, et dans quelle mesure il invite à leur renouvellement. Il est d'ores et déjà possible de remarquer que l'usage de la citation à l'endroit des descriptions des passions possède une dimension conservatoire, puisqu'elle suggère l'idée que les traductions corporelles des mouvements pathétiques ne sont pas affectées par l'histoire. Le fait même de republier en 1826 des observations de Le Brun et de les considérer comme toujours valables tend à imposer l'universalité d'un modèle – au risque de figer les expressions nées de l'observation dans un code qui s'autonomise progressivement. L'importation du modèle pictural pour penser le jeu d'acteur n'est par ailleurs pas une innovation de la part d'Aristippe, qui en cela ne fait qu'entériner les propositions de la plupart des théoriciens du jeu du comédien du XVIII^e siècle. On assiste en effet au temps des Lumières à une importante « promotion des signes visuels²⁶ » par rapport au modèle oratoire du jeu du XVII^e siècle. L'importance prise par la pantomime dans la conception et l'écriture du drame, ce tiers genre qui constitue l'innovation dramaturgique majeure du siècle des Lumières, avait participé à un mouvement de mise en équivalence de l'éloquence de la parole et de celle de la physiologie. Diderot

²³ *Ibid.*, p. 329.

²⁴ *Ibid.*, p. 321.

²⁵ Yves Hersant, *loc. cit.*, p. 19.

²⁶ Sophie Marchand, *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 578.

invitait déjà le comédien à s'inspirer de l'art pictural : « Un comédien qui ne se connaît pas en peinture est un pauvre comédien ; un peintre qui n'est pas physionomiste est un pauvre peintre²⁷ ». Le paradigme pictural est ainsi suffisamment intégré pour que l'on puisse, selon Sophie Marchand, « espérer trouver dans les vignettes de Le Brun un témoignage crédible sur l'idée que comédiens et public se faisaient, au XVIII^e siècle, d'une figure pathétique²⁸ ».

Une année avant la parution du *Cromwell* de Victor Hugo, et de sa préface, l'idée défendue par Aristippe d'une nécessaire correction de la nature en vue de ménager l'effet esthétique, y compris au détriment de la véracité de l'observation, s'inscrit enfin davantage dans une esthétique néoclassique que dans une veine préromantique. Pourtant, la lecture attentive d'autres articles du même *Manuel théâtral*, en particulier « abandon », permet à Julia Gros de Gasquet de montrer qu'Aristippe donne dans certaines pages « la vision de l'acteur selon Talma ; un acteur inspiré, jouant vrai, dans un rapport au jeu psychologique qui annonce l'acteur romantique²⁹ ». Il n'y a pas là contradiction, mais confirmation du principe selon lequel « la diffraction des articles de l'abécédaire fait naître sous les yeux du lecteur un kaléidoscope de l'acteur du XIX^e siècle par la superposition de ces visages, l'entremêlement de ces voix qui concourent à façonner la figure de l'acteur en jeu dans les années 1820³⁰ ». La mise en rapport des articles « passions » et « abandon » fournit la preuve qu'Aristippe ne livre pas un système de jeu entièrement unifié ou une codification rigide de l'art dramatique qui serait propre à une esthétique spécifique : la *Théorie de l'art du comédien* fait plutôt état d'une pensée de l'acteur se déplaçant sans cesse entre plusieurs modèles qui coexistent. L'entrée « passions » paraît être un texte à l'usage des acteurs du XIX^e siècle jouant la tragédie classique ou le répertoire contemporain de tragédie néoclassique, dont le code générique limite les indications pantomimiques et sollicite un savoir-faire spécifique du comédien quant à la traduction scénique des passions – il n'épuise pas pour autant les possibles dans la conception du rapport de l'acteur aux affects qu'il est amené à exprimer.

L'originalité du texte d'Aristippe ne tient donc finalement pas à la conception picturale de l'acteur ni à l'élaboration d'un code de jeu renouvelé, mais à sa *dispositio*, pour reprendre le vocabulaire de la rhétorique. La notice se singularise par sa radicalisation du principe de l'inspiration picturale de la représentation des passions, en proposant une mise en contact directe de l'apprenti comédien avec des condensés de description de leurs effets par Le Brun et d'autres physionomistes. Il fournit ainsi une preuve de l'usage effectif des théories issues de la pathognomonie dans le cadre du travail de l'acteur au début du XIX^e siècle. L'originalité du texte tient dans ce geste qui consiste à détourner un matériau initial non prévu pour la pratique théâtrale pour nourrir la connaissance de l'homme par le comédien et ainsi donner une assise savante à son jeu.

²⁷ Denis Diderot, *Essai sur la peinture*, cité par Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 126.

²⁸ Sophie Marchand, *op. cit.*, p. 585.

²⁹ Julia Gros de Gasquet, *loc. cit.*, p. 188.

³⁰ *Ibid.*, p. 189.

De l'étude à l'intuition : Pougin, 1885

Hasard du classement alphabétique par nom d'auteur, la *Théorie de l'art du comédien* d'Aristippe est le premier des ouvrages cités par Pougin dans sa liste des volumes consultés pour l'élaboration de son *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*. Pourtant, l'article « passion » de ce dernier peut être lu comme la marque de la destruction de tout l'édifice que la *Théorie* d'Aristippe s'attachait à bâtir. Dans ce texte d'une seule colonne, la passion est considérée selon le double point de vue de l'auteur dramatique et de l'acteur, et les tâches de chacun d'eux sont distinguées :

Le poète qui veut nous émouvoir doit apprendre avant tout à connaître le chemin de notre cœur, de même que le comédien qui prétend remuer notre âme et nos entrailles doit deviner quels accents peuvent être employés par lui pour atteindre son but³¹.

Ce n'est donc plus à étudier la tradition de la représentation des passions que Pougin invite l'acteur, mais à « deviner » les accents à employer. Le verbe, qui contraste singulièrement avec le vocabulaire de l'étude et de la méditation employé par Aristippe, suggère que le jeu qui aura de l'effet s'acquiert moins par un long travail d'observation qu'il ne se découvre par intuition. Si le passage de l'invisible au visible est toujours au cœur du travail du comédien, le paradigme pictural est abandonné. « Traduire » se substitue significativement à « peindre » les passions et, bien que le dictionnaire de Pougin soit illustré de « 350 gravures et 8 chromolithographies », les figures dessinées par Le Brun n'y sont pas reprises³². La dimension sémiologique de la traduction des passions est passée sous silence, au profit de leur seule vertu émotionnelle, celles-ci pouvant « produire des effets saisissants et terribles³³ ». N'entendant donner aucune indication technique précise, Pougin semble lancer à l'acteur une invitation à forger lui-même sa manière de jouer la passion plutôt qu'à décalquer son jeu sur des représentations traditionnelles. Devant le sujet, le rédacteur est même tenté par le mutisme qui est celui de la fascination : « La passion ne se discute pas, elle s'impose ; elle ne s'analyse pas, elle existe³⁴ ». Il est vrai que Pougin justifie la brièveté de son article par la grandeur du thème qui « serait trop vaste pour être traité dans le court espace [qu'il pourrait] lui consacrer », et qui « serait au-dessus de [ses] forces³⁵ ». La précision témoigne d'une ambition qui n'est pas la même entre les dictionnaires : l'article, ici, ne prétend plus conférer au lecteur un savoir-faire minimal pour le jeu de la passion, mais renvoie la question des passions au génie individuel de l'acteur, à un je-ne-sais-quoi défiant toute entreprise théorique, et *a fortiori* encyclopédique.

La comparaison des textes d'Aristippe et de Pougin donne ainsi l'impression que dans l'intervalle des soixante années qui séparent leur publication, le terme « passion » est devenu plus ou moins caduc, du fait du développement d'un jeu qui s'affranchit des codes issus de la

³¹ Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, Paris, Firmin Didot, 1885, p. 591.

³² Voir la contribution de Léonor Delaunay au présent numéro.

³³ Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 591.

³⁴ *Id.*

³⁵ *Id.*

rhétorique et qui ne prend plus le genre de la tragédie comme unique étalon. Surtout, le vocable semble perdre en précision, ce dont témoigne le passage du pluriel au singulier, et l'hésitation sur sa signification qui transparaît dans le texte de Pougin. Si la citation de Chamfort qui clôt l'article renvoie à la classification des différentes grandes passions que peut susciter l'art dramatique, il semble qu'auparavant Pougin évoque non pas cette typologie des émotions humaines, mais la passion que l'acteur met dans son jeu – à relier directement avec les brèves entrées « âme » (au sens d'« avoir de l'âme »), « chaleur » et « feu (avoir du) » –, autrement dit une qualité d'investissement dans la représentation qui n'appartiendrait pas au personnage ou à la nécessité de la situation dramatique, mais à la force individuelle de l'acteur.

Ce regard sur les dictionnaires donne ainsi un ensemble de repères sur l'usage du terme « passion » dans le vocabulaire du théâtre au XIX^e siècle. Il montre ce que la notion doit à un héritage du siècle classique, et comment celui-ci est actualisé et cumulé avec les apports les plus récents de la physionomie au début du XIX^e siècle. La comparaison des articles qu'y consacrent Aristippe puis Pougin permet de mesurer une évolution : bien que dans les deux cas les passions soient présentées comme intemporelles, leur expression passe de la connaissance technique au domaine de l'intuition, d'une codification à la recherche d'un jeu singulier. Si l'étude diachronique des dictionnaires éclaire ainsi la circulation des savoirs au service du jeu, elle montre aussi que ce mouvement est autant fait d'emprunts que d'oublis, que la science du théâtre n'est pas cumulative et que son histoire est jalonnée de délaissements. Ce schéma linéaire d'un progressif abandon résiste-t-il toutefois à la confrontation à l'ensemble du corpus des dictionnaires, en prenant en compte les diverses rééditions, imitations et copies ?

De seconde main en seconde main : compilation et copie dans les dictionnaires

Récapitulons : en 1776, le *Dictionnaire dramatique* reproduit, en le réduisant, l'article « passion, poétique » de l'*Encyclopédie* (1765) suivi d'un paragraphe original de Chamfort ; les *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres*, parues en 1808, reprennent exactement le texte du *Dictionnaire dramatique* ; *La Théorie de l'art du comédien* d'Aristippe publiée en 1826 annonce s'inspirer d'Engel, Le Brun et Larive, mais cite en réalité surtout le second, et beaucoup Moreau, non nommé dans l'article ; en 1854 paraît une réédition de l'ouvrage d'Aristippe sous la forme d'une encyclopédie Roret, intitulée *Manuel théâtral et du comédien*, reproduisant l'article « passions » à l'identique – en y insérant simplement une plaisanterie issue du *Dictionnaire théâtral ou douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres* de François-Antoine Harel (1824) ; en 1866, le *Dictionnaire de l'art dramatique à l'usage des artistes et des gens du monde* de Charles de Bussy (ou Marchal) reproduit largement l'article original d'Aristippe, en

supprimant toutes les mentions des auteurs dont la notice s'inspire ; vingt ans plus tard, ce dernier texte est repris à l'identique dans l'*Encyclopédie de l'art dramatique* de C. M. Edmond Béquet ; enfin, bouclant la boucle, Pougin cite en 1885 le dernier paragraphe de l'article de Chamfort pour terminer son propre article...

Il y a de quoi être tenté de donner raison à Charles Nodier qui jugeait que les « dictionnaires sont en général des plagiats par ordre alphabétique³⁶ » et de renvoyer ces ouvrages à une vaste entreprise de copier-coller bonne à vendre des livres, mais peu significative. Mais une fois dépassé le vertige devant cette cascade d'emprunts, on constate en y regardant de plus près qu'ils s'opèrent de différentes manières, engageant diversement le sens des articles et de leur publication. L'étude des rééditions, plus ou moins assumées comme telles, ainsi que l'identification des sources des textes permettent en fait de complexifier le schéma établi grâce à la seule lecture des dictionnaires que l'on peut avoir tendance à privilégier comme étant originaux, et vient nuancer une approche peut-être trop linéaire de l'histoire du jeu. Il y a donc lieu de réfléchir aux gestes d'écriture des auteurs de dictionnaires, en s'attardant ici sur deux d'entre eux : compiler et copier.

Aristippe compilateur

Si l'on rassemblait les lignes attribuables à Aristippe lui-même, ne subsisterait qu'un texte d'une page maximum, sur les quatorze qu'en comporte l'article « passions », soit une proportion d'environ 7 % de texte inédit seulement, pour 93 % copiés dans les ouvrages de Le Brun, Larive, Lavater, etc. La notice est pourtant économe en guillemets, et c'est une patiente vérification de chaque paragraphe – quoique fort facilitée par l'immensité des corpus numérisés et disponibles pour la recherche « plein texte » aujourd'hui – qui permet de rétablir les attributions.

Il faut toutefois se garder de confondre ce travail d'Aristippe avec le geste du plagiaire. Sa méthode est celle d'une compilation raisonnée qui entend fournir à son lecteur les plus utiles réflexions sur l'art du théâtre disséminées chez divers auteurs. Aristippe explicite clairement ce projet dans sa préface :

Il faut donc une Méthode qui réunisse et fonde ensemble les principes et les observations épars dans une foule de livres qu'on doit à l'expérience et aux lumières des littérateurs qui ont enrichi la scène, et à celles de grands talents qui l'ont illustrée. [...] *La Théorie de l'Art du Comédien* doit être principalement utile à ceux qui n'ayant ni le pouvoir ni la volonté de réunir trois ou quatre cents volumes pour y puiser toutes les règles qui y sont dispersées, pourront les trouver réunies dans un seul ouvrage³⁷.

Aristippe dresse ainsi son autoportrait en glaneur de vérités universelles sur l'art du jeu, qu'il rassemble au service de ses élèves et de ses contemporains. Le geste semble en effet habitué

³⁶ Charles Nodier, *Questions de littérature légale : du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres* [1828], éd. Jean-François Jeandillou, Genève, Droz, 2003, p. 36.

³⁷ Aristippe, *op. cit.*, p. v-vii.

par la conviction que les livres sur le théâtre sont le lieu privilégié d'élaboration et de transmission de quelques axiomes toujours utiles aux acteurs et qui méritent d'être extraits des anecdotes qui les entourent. D'une certaine manière, le *Manuel* d'Aristippe se conçoit comme un *trésor* de l'art du jeu, comme il existe plusieurs *Trésors de la langue française*. Dans cette démarche, l'autorité et l'originalité des pensées sur le jeu et l'art théâtral ne constituent nullement des valeurs : seule compte la pérennité qu'Aristippe y perçoit. Sur le sujet des passions en particulier, celles-ci étant conçues comme un ensemble de traits invariables de la nature humaine, la recherche d'originalité constituerait même un contre-sens.

On comprend donc que l'écriture d'Aristippe passe par deux phases : le rassemblement d'une abondante documentation classée par notion, puis un travail de sélection stricte et de réduction au nécessaire qui vise à rendre usuelle cette documentation. Loin d'une volonté de plagiat, la compilation a pour but louable de servir le jeu de l'acteur, qui doit trouver son bien là où il se trouve ; l'article « passions » se doit donc, comme les autres, de faciliter l'enquête sur la nature humaine qui entre dans l'apprentissage essentiel du comédien. La suppression des noms d'auteur des passages empruntés, relativisée par la mention de certains d'entre eux dans le corps du texte et la présence d'une bibliographie finale, est une atteinte à la propriété intellectuelle qui s'autorise du projet de rendre l'acteur maître et propriétaire du savoir nécessaire à son art.

Le choix de la compilation explique que les articles du dictionnaire d'Aristippe comportent parfois des sauts de raisonnement, et que le vocabulaire employé connaisse des variations. L'auteur combine en effet, dans ce qui peut être nommé un bricolage conceptuel, des discours qui ne sont pas toujours strictement compatibles entre eux. La double structure de la compilation et du dictionnaire, qui invite non à une lecture suivie mais à une consultation ponctuelle, fait de la *Théorie de l'art du comédien* un répertoire d'outils conceptuels pour penser et nommer le jeu qui ne se stabilise pas en un système parfaitement unifié.

Les copies de la compilation

Si l'œuvre d'Aristippe résulte d'un travail de combinaison de savoirs hétérogènes ajustés à destination de son lecteur apprenti comédien, le *Dictionnaire* publié sous le nom de De Bussy et l'*Encyclopédie* sous celui de Béquet sont plutôt le fruit d'une *combine*. À ne regarder que l'entrée « passions », identique dans les deux ouvrages, on constate en effet qu'il s'agit d'une copie de l'article d'Aristippe, sur lequel a été effectué un certain nombre de suppressions. La copie est même doublement déguisée, puisqu'à l'emprunt du texte composé par Aristippe s'ajoute le fait que ce sont systématiquement les passages dans lesquels étaient cités des noms d'auteurs qui sont supprimés, passages qui permettaient, dans le *Manuel*, de signaler la présence de citations. Il est ainsi possible de supposer que la réduction est faite dans le but de dissimuler la copie d'Aristippe en donnant au texte l'aspect d'un traité original.

Dès lors, de compilation en copie, des descriptions de l'expression des passions formulées par Le Brun dans la deuxième moitié du XVII^e siècle se retrouvent imprimées en 1866 puis 1886 comme si elles étaient contemporaines, sans guillemets ni mise à distance, sans que rien ne les signale comme potentiellement caduques. Les attaques d'Émile Zola contre l'enseignement du Conservatoire de déclamation visent d'ailleurs précisément cette pérennité du code d'expression des passions :

il s'agit d'y conserver les traditions, d'y enseigner un art en quelque sorte hiératique, dont toutes les recettes sont immuables. [...] Il y a un jeu de physionomie pour l'étonnement, un pour l'effroi, un pour l'admiration, et ainsi de suite, toute une collection de jeux de physionomie qui s'apprennent et qu'on finit par savoir employer, même avec une intelligence médiocre³⁸.

Si le constat de ce maintien du discours et des pratiques peut étonner au premier abord, il révèle à quel point l'histoire du jeu et de ses conceptions n'est pas faite de ruptures brutales et que des modèles différents, voire concurrents, peuvent coexister sur de longues périodes. En 1886, c'est-à-dire une année après la publication du *Dictionnaire* de Pougin, une année avant la création du Théâtre-Libre d'André Antoine et sa promotion du jeu naturaliste, et dans une période où certains comédiens vont observer les patients de l'hôpital de La Salpêtrière pour nourrir leur jeu³⁹, la sémiologie des passions de l'âge classique se maintient comme un repère, comme un discours sur l'art de l'acteur qui peut encore se tenir, se publier, servir de fondement à l'art du jeu. La fin du XIX^e siècle représente un moment de multiplication des modèles disponibles pour le comédien, et nullement celui d'une substitution d'un système par l'autre, Antoine jugeant encore en 1903 que l'art du jeu est toujours dans une « phase de transition⁴⁰ ».

L'idée d'un acteur se servant encore des descriptions de Le Brun aux alentours de 1900 pour peindre les passions contenues dans son rôle peut certes dérouter. Mais est-il totalement improbable qu'une jeune comédienne ou un jeune comédien de nos jours, ayant acheté en librairie *L'Art du théâtre* de Sarah Bernhardt récemment réédité⁴¹, trouve dans ce traité bientôt centenaire quelques préceptes utiles pour sa prochaine scène de concours, et perçoive même dans l'ancienneté de ceux-ci la preuve de leur valeur ? L'usage des textes, et peut-être en particulier ceux qui véhiculent les éléments d'une tradition, n'est pas planifiable. Le lecteur, pour reprendre une proposition de Michel de Certeau, possède son propre art de faire et « invente dans les textes autre chose que ce qui était leur "intention". Il les détache de leur origine (perdue ou accessoire). Il en combine les fragments et il crée de l'in-su⁴² ». Aux

³⁸ Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre* [1881], éd. Marianne Bouchardon, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 153. Passage issu d'un article paru le 7 août 1876 dans *Le Bien public*.

³⁹ Voir Anne Pellois, « Donner à voir le fond de l'âme : les fonctions de l'œil dans la pratique du jeu de l'acteur à la fin du XIX^e siècle », *Études théâtrales*, n° 65, 2016, p. 159-174.

⁴⁰ André Antoine, « Conférence de Buenos Aires » [1903], dans *Antoine, l'invention de la mise en scène*, Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou (éd.), Arles, Actes Sud, 1999, p. 136. André Antoine poursuit : « Il faudra évidemment que les futurs interprètes des drames de demain deviennent des créatures de chair et d'os, humaines et agissantes, vivant sous les yeux du public, au lieu des statues pompeuses, à la voix posée et factice, aux mouvements d'opéra, aux gestes conventionnels, qu'ils sont encore à cette heure ».

⁴¹ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre : la voix, le geste, la prononciation* [1923], Paris, La Coopérative, 2017.

⁴² Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1 : Arts de faire*, nouvelle éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990, p. 245.

combine et combinaisons des dictionnaires se superposent celles de chaque lecteur-acteur, auquel la forme abécédaire de certains manuels ajoutée à la pluralité des modèles disponibles donne l'occasion d'inventer son propre cheminement.

En l'absence de témoignages sur l'usage de ces dictionnaires de théâtre, il reste en tout cas possible de tirer pleinement les conséquences du fait que les copies d'Aristippe rendent encore disponible à la fin du XIX^e siècle un modèle de la représentation des passions hérité de la pathognomonie classique. Les copies sont en effet les marqueurs d'une continuité : leur diffusion signifie que le volume recopié est jugé susceptible de rencontrer un public spécifique, d'être vendu et de servir. La prise en compte de ces ouvrages complexifie ainsi le schéma linéaire identifié plus haut qui entendait faire du dictionnaire de Pougin le signe d'un abandon d'une conception picturale et codifiée des passions. Ce modèle fait bel et bien encore retour.

*

« Le nouveau n'est pas dans ce qui est dit, mais dans l'événement de son retour⁴³ » écrivait Michel Foucault dans *L'Ordre du discours*. Tel peut bien être l'enseignement de l'observation des articles consacrés aux passions dans les dictionnaires de théâtre des XVIII^e et XIX^e siècles. Tous les rédacteurs de ces ouvrages auraient pu reprendre à leur compte l'affirmation d'Alfred Bouchard placée en tête de son propre lexique : « notre collaborateur "CISEAUX" a joué un rôle aussi important que notre plume⁴⁴ ». La composition des dictionnaires passe toujours, dans une proportion plus ou moins grande, par le recours au couper-coller. En cela, ces ouvrages sont pour leurs contemporains les vecteurs d'une tradition, opérant, à l'usage du présent, des combinaisons de savoirs issus du passé.

S'il est aujourd'hui légitime de chercher dans ces dictionnaires des repères historiques sur l'emploi et la définition d'un terme et des témoignages sur la pratique du théâtre, il importe d'être dans le même temps attentif à leur effet déshistoricisant lorsqu'ils tendent à effacer l'origine de leurs emprunts. La recherche des sources des articles s'avère utile pour donner toute leur valeur à ces repères. Il ne s'agit pas là de traquer les plagiats pour un vain procès en originalité à plus d'un siècle de distance – même si le geste qui consiste à entrer dans un moteur de recherche une séquence de mots significative extraite du dictionnaire étudié ressemble à s'y méprendre au geste de l'enseignant qui entend vérifier l'originalité d'un devoir suspect... Il s'agit surtout, en identifiant les textes sources, de repérer la stratification des discours et des savoirs combinés. Cette stratigraphie incite, d'une part à se rendre attentifs aux ramifications de propositions théoriques sur le temps long, telle la pathognomonie de Le Brun et de Lavater, et d'autre part à observer les liens du théâtre avec

⁴³ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 28.

⁴⁴ Alfred Bouchard, *La Langue théâtrale : vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre, suivi d'un appendice contenant la législation théâtrale en vigueur*, Paris, Arnaud et Labat, libraires-éditeurs, 1878, p. 1.

les autres champs du savoir de son époque, étude d'autant plus nécessaire pour les termes qui n'appartiennent pas en propre à l'art dramatique, et dont « passion » est un cas exemplaire.

Enfin, bien qu'ils puissent être perçus comme autant de lieux de conservation, de synthèse et de diffusion d'un ensemble de savoirs qui se présente parfois sous la forme d'axiomes indiscutables, ces dictionnaires n'ont de pouvoir normatif que celui que le lecteur veut bien leur prêter. La forme du lexique invite à une lecture plus libre que celle du traité ou du cours, une lecture non systématique, ponctuelle, en fonction du savoir-faire du lecteur, une lecture qui oublie les strates historiques et les autorités pour ne voir dans les mots et leurs définitions que des outils au service du présent et du jeu.