



HAL
open science

Que lui est donc Hécube ? Et qu'est-il pour Hécube ?

Anne-Françoise Benhamou

► **To cite this version:**

Anne-Françoise Benhamou. Que lui est donc Hécube ? Et qu'est-il pour Hécube ? : figures du comédien et problèmes de l' "incarnation" du XVIIe au XXe siècle. Cahiers de L'Herne, 1990, 58. hal-01099495

HAL Id: hal-01099495

<https://hal.science/hal-01099495>

Submitted on 5 Jan 2015

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.

**"Que lui est donc Hécube ? Et qu'est-il pour Hécube ?",
(figures du comédien et problèmes de l' "incarnation" du XVIIe au XXe siècle)**

[Cahiers de l'Herne n° 58 "Opéra, théâtre, une mémoire imaginaire", sous la direction de G. Banu, 1990]

On raconte que Stanislavski, lorsqu'il monta *Jules César*, attribua au moindre figurant une biographie détaillée. Une anecdote plus remarquable encore circulait à Moscou au moment où le Théâtre d'Art présentait *Le Malheur d'avoir trop d'esprit* : alors que le rideau venait de se fermer sur la dernière réplique du héros – "Ma voiture! ma voiture!" –, un carrosse 1820 reconstitué avec minutie s'avancait, disait-on, dans les coulisses, devant le perron supposé de l'hôtel. On peut certes douter de l'authenticité de ce carrosse ; mais il n'est pas étonnant que le travail de Stanislavski ait excité les imaginations, car il y a quelque chose, tout naturalisme mis à part, d'une folie proprement quichottesque dans cet entêtement à faire concorder la fiction et la réalité.

Qu'il s'agisse d'une biographie fictive établie point par point, ou du prolongement dans les coulisses d'un jeu scénique, Stanislavski veut doter le comédien, en plus du texte qu'il doit restituer, d'une mémoire imaginaire dont le support est matériel (le carrosse) ou purement romanesque. En somme, toujours plus de fiction, pour plus de réalité. Car contre les conventions poussiéreuses et le fatras des vieilles traditions, Stanislavski a imaginé un suprême recours : le quichottisme délibéré de l'acteur et du metteur en scène – et voici que les comédiens continuent à jouer, entre eux, derrière le rideau tombé...

C'est donc bien avant l'invention du fameux système que se manifeste chez Stanislavski cette conviction que l'art de l'acteur est fondé sur sa possibilité d'adhésion à l'imaginaire du texte. Et malgré le génie novateur du "système", il semble qu'on puisse aussi considérer la théorie stanislavskienne comme l'aboutissement historique d'un certain type de discours sur l'acteur. Que Stanislavski s'élève contre la tradition des "monstres sacrés" ne change rien à l'affaire : il hérite bien d'un discours qui s'est lentement constitué depuis le romantisme, et il va tout à la fois le cristalliser et lui redonner une dynamique nouvelle. Ce discours se démarque très nettement des écrits sur l'acteur tels qu'on a pu les connaître jusqu'au XVI^e siècle, qui tous, quelles que soient leurs options, prennent en compte au premier chef la question de l' "effet", du "rendu" du jeu; avant le

romantisme, tous les ouvrages traitant de l'art de l'acteur se situent en effet du côté d'une esthétique de la réception.

La nouvelle conception qui triomphe à la fin du XIX^e siècle abandonne délibérément ce regard "extérieur" par lequel l'acteur se jugeait en tant que spectateur de lui-même, pour inventer un point de vue de l'intériorité. Désormais, la qualité du jeu sera exactement proportionnelle à sa sincérité, à son authenticité ; l'émotion n'est plus tributaire d'une poésie qui s'interroge sur ses moyens, elle est maintenant censée procéder d'une contamination. Julia Bartet :

Au-dessus de toutes les règles, au-dessus de tous les procédés, il y a cette chose qui ne se définit pas, qui ne s'enseigne pas, qui pourtant compte seule en art – l'émotion, c'est-à-dire le don de ressentir soi-même ce qu'on veut communiquer aux autres [...] L'âme seule sait parler aux âmes : tout ce qui est factice effleure et passe; seule l'émotion vraie se propage et sait émouvoir¹.

August Strindberg, à peu près à la même époque :

L'art du comédien [...] n'est pas l'art de simuler, car le grand artiste ne simule pas, il est sincère, il est vrai, il ne se "farde" pas tandis que le comique médiocre se sert du masque et du costume pour simuler. Il n'est pas non plus l'art d'imiter [...] Je suppose que l'artiste tombe en transe, qu'il s'oublie lui-même et qu'enfin il *devient* celui qu'il doit représenter. Cela rappelle le somnambulisme mais ce n'est sans doute pas tout à fait la même chose...²

Le "quichottisme" de Stanislavski apparaît comme la version la plus concrète et la plus poétique, dans sa déraison raisonnante, d'un postulat communément admis en ce tournant de siècle : l'efficace du jeu passe par la capacité de l'interprète à croire à la fiction qu'il représente, à se faire illusion à lui-même. Comment le comédien, s'écrie Sarah Bernhardt, "frapperait-il ou convaincrerait-il autrui de son émotion, de la sincérité de ses passions, s'il ne sait pas se convaincre lui-même au point de devenir le personnage qu'il doit représenter"³ ? Ainsi l'illusion référentielle s'attrape-t-elle par contagion, de la scène à la salle. Et c'est dans le rapport de l'acteur à lui-même que se joue désormais, pour le meilleur et pour le pire, le destin du théâtre.

* * *

L'acteur entre maintenant en scène avec sa subjectivité. Nanti d'une intériorité qu'il a charge d'exhiber, il ne lui manque plus rien pour devenir un personnage littéraire à part entière. Bien entendu, la mise en scène du comédien comme figure d'une fiction

¹ Julia Bartet, *Causerie sur l'art dramatique*, Paris, 1903, p. 24.

² August Strindberg, "L'art du comédien", *Revue théâtrale*, n° 14, automne 1950, pp. 9-11.

³ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, Nilsson éd., 1923, p. 102.

ne remonte pas au post-romantisme : le théâtre baroque, friand des "comédies des comédiens", avait usé et abusé de cette thématique. Mais une première modification est notoire : au XVII^e siècle, ce sont toujours des compagnies, des troupes qui sont mises en scène ; s'il y a assurément des vedettes, nommées Genest, Clindor ou Molière, elles n'existent qu'au sein du groupe qui produit le théâtre. À l'inverse, Dumas ne présente aucun des partenaires de Kean – tout juste son souffleur, Salomon; l'actrice qui joue Juliette avec lui, dans la grande scène de théâtre dans le théâtre du quatrième acte, reste anonyme, pure utilité dans la fiction. Tchekhov, lui, a souvent décrit la vie de troupe dans ses nouvelles ; mais on ne voit jamais Nina, ni Arkadina, ni Svetloïdov⁴ parmi leurs collègues. Lechy Elbernon⁵ est elle aussi un personnage transplanté, et l'éphémère actrice du *Soulier de satin* ne rencontre du même monde qu'elle que son double. Quant à Pirandello, il a plusieurs fois montré la vie et la production collectives d'une troupe de théâtre, mais il faut remarquer que lorsqu'il consacre une pièce, *Se trouver*, à un destin d'actrice, il nous donne à voir son héroïne hors du théâtre, sans l'entourer d'aucun personnage ayant avec elle une relation professionnelle.

Le statut de l'acteur a changé; il n'est plus exclu au point d'être réduit à recréer une société par substitution, comme l'indiquaient les pièces baroques. Mais ce qu'il a gagné d'intégration, d'assimilation, il le paie désormais d'un autre type d'exclusion et de solitude, plus ambiguë et moins explicite. Cet arrachement de l'acteur à son milieu que figurent les pièces de Claudel, de Tchekhov, de Pirandello ou encore de Strindberg, de Gorki⁶, est un symptôme ambivalent : il témoigne certes d'une acceptation du comédien par la société comme un de ses membres à part entière – et cela n'a pas toujours été le cas. Mais en même temps c'est là le premier jalon d'une perte de réalité : l'acteur ne dispose plus de cet ancrage social qui lui conférait une identité solide, assurée par une contre-société.

Cet isolement du comédien, propre aux pièces de la fin du XIX^e siècle, est nouvellement acquis. En effet, les "comédies des comédiens" du XVIII^e siècle – souvent des vaudevilles ou des livrets d'opérette – continuent à présenter le théâtre comme la production d'un groupe : ainsi des *Acteurs de bonne foi* de Marivaux ou du vaudeville de Favart qui l'inspira, *la Répétition interrompue*. À l'orée du romantisme, en 1816, *la Comédienne* d'Andrieux nous montre un bourgeois immergé dans un milieu de théâtres qui l'effraie; et c'est lui l'isolé, le déboussolé, tandis que la petite troupe de Bordeaux se serre les coudes comme une famille chaleureuse...

⁴ Nina et Arkadina, personnages de *La Mouette*; Svetloïdov, héros du *Chant du cygne*.

⁵ Dans *L'Échange* de Claudel.

⁶ L'acteur des *Bas-fonds* de Gorki n'est qu'un marginal parmi d'autres, son exclusion n'est plus spécifique. Quant à Strindberg, il met en scène, dans la *Danse de mort*, une ancienne actrice, Alice : mais son passé dans l'art semble n'avoir laissé presque aucune trace sur ce personnage embourgeoisé.

Mais tout change à partir de *Kean*, pièce commandée par Frederick Lemaître, et probablement fondatrice d'une certaine mythologie du génie de l'acteur, comme en témoignent encore, soixante-quinze années plus tard, les quolibets des personnages des *Bas-fonds* qui traitent de "génie et désordre"⁷ leur compagnon anonyme, obscur acteur dont le suicide clôt la pièce...; comme le prouvent aussi, à peu près à la même époque, ces récriminations de Stanislavski :

Ah! ce Kean théâtral! Que de mal causé par son exemple! Et était-il seulement tel que le mélodrame l'a dépeint, ce Kean? [...] Prenez exemple sur Salvini vivant plutôt que sur ce Kean tiré d'un mauvais mélodrame. Mais non, le petit génie de quartier copiera toujours Kean, et non Salvini. Il arrivera toujours cinq minutes avant le début du spectacle et non trois heures avant comme Salvini⁸.

Si *Kean* est une pièce charnière dans la constitution d'une nouvelle mythologie de l'acteur, c'est aussi bien sûr parce que c'est à partir du romantisme que la représentation théâtrale entre dans un "*star system*" populaire. C'est évidemment une certaine sociologie du goût du public que réfracte la place faite au personnage de l'acteur seul dans la dramaturgie du XIX^e et du XX^e siècle. Il serait néanmoins restrictif de ne voir là que des traces sociologiques. Le changement de statut du comédien-personnage n'est pas un simple reflet; il indique aussi un bouleversement dans la conception de ce qu'est l'interprétation. Si l'acteur devient héros à part entière, et non plus la figure souvent mal individualisée d'une fiction mi-sociologique, mi-symbolique (comme l'est par exemple *L'Illusion comique*), c'est que l'intériorité a gagné son art – et par contagion son être. Il n'est plus un exécutant, il n'est plus l'ouvrier des apparences, mais un vrai "artiste"⁹: à savoir, un Sujet à part entière. Et c'est au point que pour les acteurs romantiques, comme pour les monstres sacrés, mais aussi, de façon bien plus paradoxale, pour l'acteur naturaliste de Stanislavski, le personnage perd de son autonomie : l'incarnation est moins un moyen de se fondre dans l'autre que de transformer l'autre (le rôle, le personnage) en excroissance du Moi¹⁰.

⁷ C'est le sous-titre de *Kean*.

⁸ Constantin Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, traduit du russe par D. Yoccoz, L'Age d'homme, 1980, p. 377.

⁹ "Je suis fâché que les acteurs qui ont en général du bon sens et de l'esprit aient adopté le mot *artiste* pour échapper au mot *comédien*. Comment ne s'aperçoivent-ils pas que c'est le mot comédien qui est le mot noble parce que c'est le mot vrai? Qui donc s'aviserait de dire : Molière a été artiste?" (Victor Hugo, *Le Tas de pierres*).

¹⁰ Stanislavski a varié sur ce point au cours de sa vie; ce sont surtout ses continuateurs, notamment Strasberg, qui ont assimilé le personnage à l'acteur – dans un mouvement d'identification, certes, mais dont le sens (de l'autre au moi) peut sembler paradoxal au sein d'une idéologie naturaliste. Dans son livre *Acteurs et Personnages* (L'Aire, Lausanne, 1986) Jean-Yves Pidoux étudie de très près ce "retournement", des oscillations de Stanislavski aux apories de Strasberg.

Ainsi, à sa naissance (l'époque romantique), le discours de l'incarnation constitue en fait un radical renversement de perspective : ce comédien qu'on avait excommunié parce qu'il voulait être autre, tous les autres, ne le voilà-t-il pas devenu un Sujet jalousement attaché à son Moi, ne travaillant, comme le poète ou l'écrivain, qu'à le développer dans son art ?

* * *

Il convient, pour prendre la mesure de ce renversement, de remonter quelque peu dans le temps. Que nous disent de l'art du comédien les pièces baroques qui mettent en scène des troupes de théâtre ? Scudéry, dans sa *Comédie des comédiens*, énonce, par la bouche d'un des protagonistes, les qualités demandées à un interprète dans l'ordre suivant : dons physiques, c'est le tribut de la nature – "bonne mine", "port du corps avantageux", "voix claire, nette et ferme" ; pureté de la langue – le comédien doit se garder "des mauvaises prononciations et des accents qu'on acquiert dans les provinces" ; compétence intellectuelle et culturelle – "qu'il ne soit ignorant ni de l'Histoire ni de la fable car autrement il fera du galimatias malgré qu'il en ait et récitera des choses bien souvent à contresens". Qu'en est-il donc de ce fameux "sentiment" qui sera si prisé par la suite? Il arrive ici en dernière position, et de manière bien curieuse :

Et pour conclusion il faut que les pleurs, le rire, l'amour, l'indifférence, la haine, le mépris, la jalousie, la colère, l'ambition et bref que toutes les passions soient peintes sur son visage chaque fois qu'il le voudra.

On note ici un vocabulaire de la volition et de l'intellect; c'est par une décision liée à l'intelligence que l'acteur représente la passion, qu'il la *peint*, selon une métaphore qui est constante au XVII^e siècle chaque fois qu'il s'agit de théâtre : ces phrases de Scudéry évoquent irrésistiblement les célèbres dessins de Lebrun qui figurent une autre forme d'appropriation analytique – par le dessin – du fait passionnel. Le visage de l'acteur étonne comme une toile qui se métamorphoserait sous le seul effet de la volonté du peintre...

C'est donc un éloge de la copie en tant que copie qui parcourt ces baroques comédies des comédiens. Adresse, savoir-faire, industrie – telles sont par exemple les qualités reconnues par l'empereur Dioclétien à la troupe de Genest, non dans la pièce de Rotrou mais dans celle de l'acteur-auteur Desfontaines :

Que l'accord de leurs voix et de leurs actions
 Exprime adroitement toutes leurs passions!
 Qu'ils savent bien se plaindre ou feindre une colère!
 [...]
 Et que leur industrie a de grâce et d'appas
 A dépeindre un tourment qu'ils ne ressentent pas!

Bien entendu, cet éloge de la feinte, du trompe-l'œil est ici pris dans l'ironie qui fait de Genest un "feint véritable". Mais Genest, justement, est l'exception qui confirme la règle. Et quand, dans la même pièce, Dioclétien s'étonne de l'habileté d'une comédienne à représenter une chrétienne, quand il dit avoir "cru quelque temps qu'elle parlait sans fard / Et que le trait dont lors elle semblait atteinte / Était un pur effet et non pas une feinte", il définit parfaitement ce plaisir de l'illusion qui est celui de la théâtralité baroque.

Feinte ou effet, effet ou feinte? De toute façon, comme l'a dit Montaigne quelques années plus tôt, "la plupart de nos vacations sont farcesques"¹¹ : l'acteur est donc le simulacre d'un simulacre, le mime d'un monde qui est reflet. Si on s'émerveille de la capacité de l'acteur à faire illusion, c'est que l'illusion est la clef de ce monde. Par la splendeur de ses copies, l'acteur ne nous apprend-il pas qu' "il faut jouer dûment notre rôle, mais comme rôle d'un personnage emprunté. Du masque et de l'apparence il ne faut pas faire une essence réelle, ni de l'étranger le propre [...] C'est assez s'enfariner le visage sans s'enfariner la poitrine"¹². Ainsi va le comédien baroque, enseignant sur son passage que le jeu est la vérité dernière du monde; feignant, il est le seul véritable puisque l'ici-bas est illusion. Clindor, selon Marc Fumaroli, n'est que le symbole de l'adolescence découvrant peu à peu l'essence ludique du monde.

Il est vrai qu'un peu plus tard dans le siècle, Molière se mettant en scène dans *L'Impromptu de Versailles* demande à ses comédiens de "prendre [...] le caractère de [leurs] rôles et de [se] figurer qu' [ils] sont ce qu'ils représentent". Il serait pourtant excessif de voir là les prodromes d'un discours de l'incarnation, même si Molière recommande aussi à ses acteurs une diction naturelle (non codée). En effet, voici comment Molière définit le jeu comique – sa spécialité – par la bouche de Mlle de Brie, dans la même pièce; celle-ci fait allusion aux comédies qui parodiaient Molière :

Vouloir contrefaire un comédien dans un rôle comique, ce n'est pas le peindre lui-même, c'est peindre d'après lui les personnages qu'il représente et se servir des mêmes traits et des mêmes couleurs qu'il est obligé d'employer aux différents tableaux des caractères ridicules qu'il imite d'après nature.

Retour de la métaphore de la peinture, qui manifeste ici à l'évidence une composition "d'après nature" certes, mais "de l'extérieur" ; une composition qui, comme le veut le perspectivisme, se place du point de vue de l'œil du spectateur. On est encore bien loin de ces acteurs qui choisiront de "s'enfariner la poitrine".

À mesure que s'est dissipée la vision baroque du monde comme un théâtre, les "comédies des comédiens" ont perdu leur signification profonde; elles sont devenues

¹¹ Montaigne, *Les Essais*, III, x.

¹² *Ibid.*

des prétextes pour des divertissements brillants. L'image de l'acteur elle aussi se déplace ; le comédien cesse d'être l'emblème de l'apparence. Cependant, au XVIII^e siècle, à l'époque du triomphe de la sensibilité, on n'a pas encore décidé qu'un rôle se composait "du dedans". Le doute pourtant commence à s'emparer des esprits, comme le prouve la polémique qui se développe autour du paradoxe de Diderot; cependant que l'autre grand penseur du théâtre du siècle, Lessing, débusque lui aussi un paradoxe : certes, dit-il en substance, il est mille fois préférable que l'acteur ait du sentiment; il ne suffit pas d'avoir compris le sens d'un texte, encore faut-il le sentir pendant qu'on le dit. Mais une objection se présente immédiatement à son esprit :

Il peut arriver que l'acteur ait réellement du sentiment et paraisse pourtant ne point en avoir. Le sentiment est toujours ce qu'il y a de plus discutable dans les mérites d'un acteur. Il peut se trouver là où vous ne le reconnaissez pas et ne pas être là où vous croyez le voir. Car le sentiment est quelque chose d'intérieur, dont nous ne pouvons juger que par des manifestations extérieures. Or [...] il peut se trouver chez l'acteur tel trait, telle physionomie, tel son de voix auquel nous soyons habitués par la pensée à lier des qualités, des passions, des sentiments tout autres que ceux que l'acteur doit exprimer [...] pour le moment. Dans ce cas, il a beau sentir, nous ne l'en croyons pas : car il paraît en contradiction avec lui-même. Au contraire il peut se trouver un acteur d'un physique assez heureux, dont les traits soient assez expressifs, les muscles assez souples et obéissants, dont la voix soit assez belle et variée [...] en un mot un acteur assez richement doué de tous les dons nécessaires à la pantomime dramatique pour nous paraître animé du sentiment le plus profond dans les rôles qu'il ne joue pas d'original mais d'après un bon modèle [c'est-à-dire en copiant l'interprétation d'un autre acteur]; et où tous ses gestes, toutes ses paroles ne sont que des contrefaçons mécaniques. À coup sûr ce second acteur, en dépit de son indifférence et de sa froideur, est beaucoup plus utile au théâtre que l'autre¹³.

Ces considérations montrent bien l'aporie que rencontre ce partisan du "sentiment" qu'est malgré tout Lessing. Comment être assuré que les "manifestations extérieures" sont efficaces à proportion du "sentiment intérieur"? Comment cet art de l'apparence qu'est le jeu théâtral peut-il être rapporté à la sincérité que réclame pourtant Lessing? Dans la suite du texte, le philosophe met en place une dialectique chargée de réduire cette aporie : lorsqu'on imite soigneusement tous les traits de la colère, écrit-il, l'âme elle-même finit par éprouver un "vague sentiment de colère qui réciproquement agira sur le corps". Voilà qui n'est pas sans annoncer certains traits des dernières théories de Stanislavski. Il est particulièrement intéressant de constater que dans cette section de sa *Dramaturgie de Hambourg*, Lessing met en lumière le problème même qui sera refoulé

¹³ Gotthold Ephraïm Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, traduit de l'Allemand par E. de Suckau et L. Crouslé, Librairie Didier, 1873, p. 16-17.

par la génération des monstres sacrés, puis par celle du naturalisme théâtral : le vécu intime de l'interprète ne saurait être le garant ultime de la justesse de la représentation. D'ailleurs, même chez les adversaires français de Diderot, partisans moins subtils que Lessing de la sensibilité de l'acteur, on trouve mêlées des considérations que ne refuseraient pas les plus chauds partisans de l'incarnation et un discours exaltant l'artifice. Rémond de Sainte-Albine écrit d'un côté :

Au théâtre, quand on n'éprouve pas les mouvements qu'on a dessein de faire paraître, on ne nous présente qu'une imparfaite image, et l'art ne tient jamais lieu de *sentiment*. Dès qu'un acteur manque de cette qualité, [...] il est aussi éloigné de son personnage que le masque l'est de son visage¹⁴.

Mais dans ce même ouvrage, il ressort, dans une version plus discrète, la métaphore du trompe-l'œil :

Le comédien est peintre ainsi que le poète, et nous lui demandons comme au peintre cette ingénieuse théorie des nuances dont la docte imposture, par une détonation insensible, conduit nos yeux du premier plan au plan le plus reculé. De même que le peintre souvent nous fait voir un très grand pays dans un très petit espace, le poète quelquefois dans un très petit nombre de vers prête à ses acteurs une grande multitude d'impressions fort différentes [...] Il est du devoir du comédien d'avoir la même attention et de ménager habilement les passages par lesquels il fait succéder une passion à une passion contraire¹⁵.

Le fait que la théorie de la nuance remplace la métaphore implicite de la perspective ne doit pas masquer l'essentiel : même pour les tenants du "sentiment", le théâtre se réclame avant tout d'un miroitement des apparences; "ce qu'au Théâtre on nomme Vérité", c'est, toujours selon Sainte-Albine, "le concours des apparences qui peuvent servir à tromper les spectateurs¹⁶".

En fait, au XVIII^e siècle, deux théories du jeu se croisent – c'est le croisement qu'étudie le *Paradoxe* de Diderot : l'idée d'une contagion de l'authenticité dispensant d'une interrogation sur l'effet, le "rendu", commence à s'installer – elle ne cessera de gagner du terrain ; subsiste néanmoins, parfois simultanément, la référence plus ancienne à la représentation comme déploiement du leurre, espace du simulacre et de la copie.

Les acteurs tragiques veulent-ils nous faire illusion? Il faut qu'ils se la fassent à eux-mêmes. Il faut qu'ils s'imaginent être, qu'ils soient effectivement ce qu'ils représentent, et qu'un heureux délire leur persuade que ce sont eux qui sont trahis, persécutés. Il faut

¹⁴ Rémond De Sainte-Albine, *Le Comédien*, Slatkine reprints, 1971, p. 32.

¹⁵ *Ibid.*, p. 24-25.

¹⁶ *Ibid.*, p. 135.

que cette erreur passe de leur esprit à leur cœur et qu'en plusieurs occasions un malheur feint leur arrache des larmes véritables¹⁷.

Paradoxalement, la description de l'acteur en proie au "sentiment" intègre toute la rhétorique de l'illusion, toute la problématique de l'apparence : à sa naissance, l'identification est donnée ici comme un théâtre intime, une intériorisation du simulacre. Quelques dizaines d'années plus tard, lorsque prévaudra le discours de l'incarnation, ce sera par le mouvement inverse : la vérité du spectacle comme extériorisation de la sincérité de l'identification.

* * *

C'est à l'époque romantique que se met en place le chaînon manquant : celui qui faisait défaut pour passer de l'art du mensonge à celui de la sincérité. C'est le maillon qui permet d'identifier le comédien et le rôle, quels que soient les avatars du personnage : la biographie mouvementée, voire scabreuse de l'acteur romantique, lui permet de soutenir qu'ayant tout éprouvé, il peut tout jouer ; sa vie est si chargée d'expériences diverses qu'aucune fiction ne saurait prendre de court ses réserves mémorielles.

"Génie et désordre", dit le sous-titre de *Kean*. Ou plutôt : génie, parce que désordre ; plénitude de l'interprétation, parce qu'anarchie du quotidien. Si Vautrin fut un grand rôle de Frederick Lemaître, c'est que la vie de l'acteur romantique est censée, comme celle du héros de la *Comédie humaine*, traverser les couches sociales et se compromettre avec le bas comme avec le haut de la société. C'est très exactement ce que Dumas raconte dans *Kean*. De même qu'à l'époque baroque on croyait à une homologie de structure entre le monde et le théâtre, ce qui rendait particulièrement facile la représentation de l'un par l'autre, de même il y a analogie entre la biographie de l'acteur romantique et celle des héros qu'il interprète : ici et là, même excès d'émotion, de sensations. Maurice Descotes a bien montré d'ailleurs combien les héros romantiques ont emprunté de traits aux comédiens qui les faisaient exister¹⁸.

Lorsque le Kean de Dumas, au quatrième acte, quitte son rôle de Roméo pour apostropher le prince de Galles sous le masque de Falstaff, la signification de ce théâtre dans le théâtre est proprement antibaroque : loin de renvoyer la réalité dans son ensemble à une illusion, le héros de Dumas, grâce aux mots de Shakespeare, parvient à dire la vérité du social – à arracher les masques. Dans un monde où tout est faux, seul le comédien est vrai, non parce que, comme à l'époque baroque, il serait détenteur de l'essence ludique du monde, mais parce qu'il témoigne de l'authenticité d'un vécu qui s'oppose aux conventions de façade. L' "*acting out*" de Kean à ce moment de la pièce

¹⁷ *Ibid.*, p. 91.

¹⁸ Maurice Descotes, *Le Drame romantique et ses grands créateurs*, PUF, sans date.

provient d'une brutale allergie à la feinte, à l'illusion, aboutissement logique d'un destin de comédien voué à l'authenticité :

Oh! métier maudit... où aucune sensation ne nous appartient, où nous ne sommes maîtres ni de notre joie ni de notre douleur... où le cœur brisé, il nous faut jouer Falstaff; où le cœur joyeux, il faut jouer Hamlet! Toujours un masque, jamais un visage...

Au bout du trajet de l'acteur, il y a le refus du théâtre comme artifice; et Kean est celui qui arrache les masques – il le fait, au sens littéral, dans un épisode crucial de la pièce :

Un honnête homme et un noble projet vont toujours à figure découverte, Milord ! [...] L'histrion Kean marche à visage découvert, lui ! et dit hautement son nom [...] L'histrion Kean arrache son masque à tout visage, au théâtre comme à la taverne.

L'acteur romantique a retrouvé la place philosophique que lui assignait la tradition baroque, mais chargé du message inverse : il est devenu l'ambassadeur de la sincérité. Adrienne Lecouvreur, pièce que Scribe et Legouvé écrivent en 1849, confirme cette mythologie naissante. On y assiste, comme dans Kean, à la confrontation d'une actrice et d'une aristocrate, la première emblématisant la loyauté, la droiture, la vérité du sentiment, la seconde figurant l'artifice et le mensonge. Plus encore que chez Dumas, la qualité de l'interprétation est assimilée dans ce mélodrame à l'authenticité qui la fonde. On avait vu Kean briser symboliquement la convention du jeu comme leurre (lorsqu'il refusait de jouer Roméo alors qu'il vivait un amour malheureux) ; vingt ans plus tard, il est entendu que si Adrienne a particulièrement bien interprété Phèdre, c'est que, ce soir-là, son expérience personnelle rencontrait la fiction tragique :

- Jamais tu n'as joué Phèdre comme avant-hier.
- N'est-ce pas?... Ce jour-là, je souffrais tant! J'étais si malheureuse... (*souriant*) On n'a pas tous les soirs ce bonheur-là.

Et de même que Kean se servait de Falstaff pour dénoncer l'hypocrisie de la cour, de même Adrienne a recours au monde de la fiction comme à un soutien de son être :

Oh, mon vieux Corneille [s'exclame-t-elle à un moment où elle envisage de se sacrifier par amour], viens à mon aide! Viens soutenir mon courage, viens remplir mon cœur de ces élans généreux, de ces sublimes sentiments que tu as tant de fois placés dans ma bouche. Prouve-leur à tous que nous, les interprètes de ton génie, nous pouvons gagner au contact de tes nobles pensées... autre chose que de te traduire!

On voit donc s'ébaucher deux mouvements symétriques et inverses : le vécu de l'artiste est appelé à la rescousse de l'interprétation; les personnages fictifs viennent s'amalgamer à la personnalité de la comédienne. Adrienne agonise, jalouse et amoureuse, en récitant

les rôles d'Hermione et de Psyché. Un an après la création de la pièce, Balzac demandera sur son lit de mort qu'on appelle Bianchon à son chevet. Le discours de l'incarnation est aussi lié à un statut général de la fiction.

Kean et Adrienne sont des personnages franchement positifs. Mieux, ils attestent d'une certaine plénitude, d'une "consistance" : la fréquentation de la fiction, loin de les confiner à un rôle de médiateur (le "traduire" dont parle l'Adrienne de Scribe) leur assure une noblesse authentique, un héroïsme qui les constitue fortement en sujets. Leur identité se renforce de tous les personnages qu'ils jouent.

* * *

Il faut situer une nouvelle coupure dans le post-romantisme : on passe en effet assez brusquement de l'acteur "plein", l'acteur héros balzacien, consumé par sa propre vitalité, à l'acteur "vide", l'acteur sans moi, ce comédien dont Sartre dira, dans une belle formule néobaroque, qu'il est un "soutien du non-être¹⁹". L'incarnation comme hypertrophie d'un moi affirmé s'est retournée en incarnation comme diffraction du moi, et finalement perte d'identité. Cette idée est abondamment explicitée dans le *Kean* de Sartre, véritable inversion, quoi qu'en dise son auteur, du *Kean* de Dumas. Ce n'est pas par hasard, en effet, que Sartre supprime la scène pourtant si spectaculaire où Kean arrache le masque de lord Mevill. Pour lui, le comédien est le prestidigitateur du faux-semblant; et la grande crise de Kean aboutit désormais au constat d'une dissolution du sujet :

Pourquoi siffleriez-vous : il n'y a personne en scène. Personne. Ou peut-être un acteur en train de jouer Kean dans le rôle d'Othello. Je vais vous faire un aveu : je n'existe pas, je fais semblant.

Au fond, cette idée qui nous semble banale, qui nous apparaît même comme un mauvais *topos*, que l'identification avec un personnage s'accompagne d'une perte de soi, est relativement récente ; elle marque, à partir du post-romantisme jusqu'à nos jours, le stade ultime du discours de l'incarnation. Elle est rigoureusement inverse de l'idée romantique de l'identification par hypertrophie du moi. De même que Stanislavski a cristallisé dans sa pratique et dans sa théorie la longue évolution du jeu d'acteur vers un point de vue de l'intériorité, de même c'est Pirandello qui a formulé cette mythologie de la perte de la manière la plus aiguë. Non qu'il en soit l'inventeur : car c'est bien, comme le montre un certain nombre de pièces, au tournant de siècle que la représentation de l'incarnation comme évidemment devient dominante.

Contrairement à l'acteur romantique qui nourrissait ses personnages de son vécu tragique ou scabreux, étayant en retour son être de la fiction, le comédien apparaît

¹⁹ J.-P. Sartre, "L'acteur" (extraits de *L'Idiot de la famille*), in *Un théâtre de situations*, textes choisis et réunis par M. Contat et M. Rybalka, Gallimard, coll. "Idées", 1973, p. 202.

maintenant confronté à une alternative cruelle : vivre ou jouer; préserver sa subjectivité, ou y renoncer pour plonger dans la déclinaison des identités fictives. Ecartelé entre la réalité et la fiction, l'acteur est pris aussi entre les exigences de son moi et celles de son art qui exige le renoncement à soi. Ainsi dans *L'Échange*, ce dialogue caractéristique :

LECHY. – Il lui faut un professeur de réalité.

MARTHE. – Une actrice, c'est son job la réalité?

LECHY. – [...] C'est moi qui suis chargée de lui apprendre son vrai nom qu'il ne connaissait pas et c'est lui qui est chargé de m'apprendre le mien.

Croyez-vous que je n'en ai pas assez de toutes ces femmes qui sont sorties de moi, de tout ce tourbillon sans substance?

Croyez-vous que ce ne soit pas intéressant tout à coup de l'avoir sentie bouger en moi, cette inconnue? Cette étrangère, la vraie, cette intruse tout à coup qui s'appelle Lechy Elbernon?

L'amour de Louis permet donc à Lechy de "se trouver", comme dira Pirandello, c'est-à-dire d'entrer enfin dans le réel, et dans la conscience de soi.

L'Échange se termine par la mort de Louis et l'incendie de la maison de Thomas Pollock. Une maison vide qui, au-delà de la fiction, revêt une signification symbolique. Car Lechy Elbernon, par deux fois, a utilisé cette image pour parler du théâtre, et plus précisément de la dépersonnalisation liée au jeu de la comédienne : "Ils m'écoutent, et ils pensent ce que je dis; ils me regardent et j'entre dans leur âme comme dans une maison vide" – c'est ici le spectateur qui consent à "s'évider" pour s'identifier à l'actrice :

C'est moi qui fais les femmes dans les comédies et je sais les faire toutes :

La malice de la vierge et celle de la fille de joie et les matrones qui sont comme les chattes angoras.

Et le diable a trouvé la maison vide, et il est entré dedans, et il ne peut plus sortir, comme un chat qui s'est pris dans une serviette.

Oh, il y a une telle aridité en moi.

Le texte est ici moins clair, mais on peut comprendre que cette "maison vide" où le diable s'engouffre renvoie à Lechy elle-même, à cette aridité à quoi, actrice, elle a voué son âme.

Ainsi le théâtre fonctionne-t-il, à travers l'acteur qui en est la première victime, comme un lieu d'évidement des subjectivités, évidemment qui ne va pas sans désespoir. On retrouve dans *le Chant du cygne* de Tchekhov cette hantise du théâtre comme maison vide, métaphore de cette vacuité qui est le lot du comédien. Svetlovidov se réveille seul sur la scène après une fête qui a suivi la représentation; comme Firs, on l'a oublié. Pour la première fois il découvre la salle vide. Les phrases de la nouvelle dont est issue la pièce sont frappantes :

Il regarda devant lui... On distinguait à peine le trou du souffleur, les loges d'avant-scène et les pupitres de l'orchestre; toute la salle avait l'air d'une fosse noire sans fond,

d'un gouffre béant ouvert sur des ténèbres froides, sévères. D'ordinaire discrète et confortable, elle semblait dans la nuit infiniment profonde et sans âme²⁰.

Puis Svetlovidov va raconter à Nikita, le souffleur, le choix douloureux qu'il a dû faire entre une femme et sa vie d'acteur ; la nouvelle et la pièce insistent sur l'exclusion sociale du comédien, mais au-delà de toute sociologie, Tchekhov pointe le rapport difficile de l'acteur à cette néantisation qui le menace :

Oui, j'ai compris que l'art sacré n'existait pas, que tout n'était que leurre et mensonge, que je n'étais qu'un esclave, un jouet du désœuvrement d'autrui, un bouffon, un pitre [...] Oui, Nikioutchka, on m'applaudit, on achète ma photographie [...] mais le public me méprise, pour lui je suis moins que rien, une espèce de cocotte [...]. Je ne crois plus au public [...] Je n'y crois plus [...] C'est cette fosse noire qui m'a englouti, dévoré.

La maison vide, sinistre métaphore du destin de l'acteur, c'est ici le trou noir de la salle qui s'ouvre comme un tombeau; mais c'est aussi, dans *la Mouette*, le petit théâtre abandonné, "nu, affreux, comme un squelette" ; et peut-être aussi le village déserté, hanté par des fantômes, où arrivent Ilse et ses compagnons dans *les Géants de la montagne*.

* * *

Nina et Ilse sont l'une et l'autre, comme on sait, au bord de la folie; ce n'est ni l'égarement provisoire et alcoolique de Svetlovidov, ni la perversion affirmée de Lechy Elbernon, mais une perte d'identité qui les contraint au ressassement douloureux du vide de leur existence vouée à la fiction : Nina qui restera à jamais la mouette de Trigorine ; Ilse errant partout pour montrer la pièce d'un poète qui n'a pas même été son amant. À mesure que le jeu de l'acteur s'est trouvé rapporté à une incarnation, une identification avec un personnage, une adhésion à l'imaginaire au détriment de la réalité, la folie a changé de place au théâtre. Car dans les pièces baroques, c'est la représentation dans son ensemble qui était renvoyée à la folie – une folie consentie du même mouvement par le public et par les acteurs. Il suffit de rappeler le prologue de la *Comédie des comédiens* de Scudéry : l'acteur principal s'y adresse ainsi aux spectateurs :

Je ne sais (Messieurs) quelle extravagance est aujourd'hui celle de mes compagnons mais elle est si grande que je suis forcé de croire que quelque charme leur dérobe la raison, et le pire que j'y vois, c'est qu'ils tâchent de me la faire perdre et à vous autres aussi. Ils veulent me persuader que je ne suis point sur un Théâtre [...]; ils veulent que vous croyez être au bord du Rhône et non pas à celui de la Seine; et sans partir de Paris, ils prétendent vous faire passer pour des habitants de Lyon : à moi, ces Messieurs des

²⁰ A. Tchekhov, *Calchas*, in *Œuvres 1886 (2)*, vol. X, traduit du russe par E. Parayre, Éditeurs Français Réunis, 1958.

Petites-Maisons me veulent persuader que la Métempsychose est vraie [...] car ils disent que je suis un certain Monsieur de Blandimare bien que je m'appelle véritablement Mondory...

L'illusion comique repose donc sur une acceptation collective et provisoire d'un certain état de folie – délire avec lequel le théâtre entretient une parenté mais aussi une distance ludique. Mais peu à peu, cette folie propre à la fiction a migré de la structure théâtrale prise dans son ensemble à la personne de l'acteur ; le consentement dément, dangereux, à l'imaginaire s'est focalisé sur le comédien – et ce n'est plus alors d'une folie ludique qu'il s'agit, mais bien d'une folie pathétique, voire tragique, qui fait désormais partie du cortège des mythologies propres à l'acteur. Tout se passe comme si l'acteur avait pris en lui tout le risque lié à l'engagement dans la fiction.

C'est pourquoi le thème pourtant ancien de la folie du comédien se modifie jusqu'à changer de contenu. À l'époque baroque, s'il y a délire, c'est quand l'acteur s'identifie au rôle ; dans le meilleur des cas, celui de Genest, ce délire est sainteté. Mais dans toute autre circonstance la sagesse est bien la conscience de la théâtralité du monde; la folie, l'adhésion au rôle. À l'inverse, dans les pièces modernes, notamment dans celles de Pirandello, ce qui menace la santé mentale de l'acteur, c'est l'expérience constante de la dissociation. Donata Genzi, l'héroïne de *Se trouver* voit l'origine de sa souffrance dans le fait que seule la fiction lui donne un sentiment de réalité ("Des vies fictives ! Pourquoi fictives? Non. En nous c'est une vie totale, authentique [...] On ne feint plus quand on a fait sienne cette expression au point d'en faire la fièvre de notre sang... les larmes de nos yeux et le rire de nos lèvres") tandis que sa vie, au contraire, s'est vidée de toute spontanéité. Donata ne peut plus vivre, plus aimer. La dissociation, l'observation de soi qui longtemps fut donnée comme un trait de l'art de l'acteur s'est reportée sur sa vie personnelle, et le rend fou. Le malheur du comédien, c'est maintenant ce sentiment d'inadhérence à soi que provoque en retour une vie de scène où on se fond dans le personnage ; la folie dissociative de Donata est à la mesure de sa capacité à s'amalgamer à un rôle. Le jeu vide la vie, la rend impossible. Malheur à celles qui voudraient gagner sur les deux tableaux, comme Nina ou Donata.

Le discours de l'incarnation, intériorisation de la folie jadis liée à la structure spectaculaire, a fait de la vocation de l'acteur une aventure tragique : on ne pactise plus impunément avec la fiction.²¹

²¹ Peut-être est-ce en relation avec cette évolution que la métaphore plastique associée à l'acteur change. Au XVII^e siècle, comme on l'a vu, c'est l'image de la peinture qui est constamment utilisée pour rendre compte de la pratique du comédien. À la fin du XIX^e siècle (époque où triomphe le discours de l'incarnation), la métaphore obsédante est – de manière plus secrète – celle de la sculpture (qu'on se souvienne de la description de la Berma dans *Phèdre*). On peut d'ailleurs rappeler qu'à l'orée du naturalisme théâtral, des acteurs comme la Clairon, puis Talma disent travailler leurs rôles tragiques d'après la gestuelle des marbres antiques. Cette métaphore de la sculpture est porteuse d'une nouvelle idée de l'interprétation. L'acteur n'est plus maître de la copie – à la fois peintre et toile dans une unité euphorique et virtuose – il est possédé par le rôle et perdu pour lui-même : ce geste d'oblation du comédien pouvant évoquer le "sacrifice" du modèle par le sculpteur. En effet, la statue "vole" sa vie au modèle de même que le personnage ravit son identité à l'acteur. Le thème du conflit de la vie et de la forme, abondamment traité par Pirandello, convient aussi bien aux rapports personnage/comédien qu'aux relations statue/modèle : c'est pourquoi une pièce comme *Diane et Tuda* peut être lue comme une métaphore de la tragédie de l'acteur; de même d'ailleurs que le drame d'Ibsen dont elle s'inspire probablement, *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*. Ces deux textes racontent une tragédie sacrificielle, l'immolation du modèle par le statuaire, de la Vie par l'Art ; j'y vois aussi pour ma part une représentation transposée du meurtre de soi auquel doit consentir l'acteur pour qu'existe la fiction.