

Le discours sur l'acteur présenté dans La *Lettre à M. D'Alembert* de Jean-Jacques Rousseau

Tomoko Takase

INTRODUCTION

Avant d'aborder la figure de l'acteur, il faut tenter de préciser ce que signifie le mot "acteur". Patrice Pavis explique dans le *Dictionnaire du Théâtre* :

« Il est avant tout une présence physique en scène, entretenant de véritables rapports de "corps à corps" avec le public, lequel est invité à sentir le côté immédiatement palpable et charnel, mais aussi éphémère et insaisissable de son apparition. »⁽¹⁾

Jusqu'au début du XVIII^e siècle, le terme "acteur" ne désignait que le personnage de la pièce. L'acteur devint ensuite celui qui tient un rôle⁽²⁾. C'est alors que s'engagea le débat entre ceux qui soutiennent un acteur « sincère » revivant totalement les émotions de son personnage et ceux qui exigent de l'acteur qu'il soit un artiste capable de les maîtriser. De nos jours, ce débat se poursuit. Par exemple, dans le « système » de Stanislavski, l'acteur vise à atteindre une certaine "vérité" du personnage en se rapprochant psychologiquement de lui, notamment à travers « la mémoire affective ». Par ailleurs, Craig estime que la tâche de l'acteur est de représenter des forces invisibles par des signes visibles mais non par la personnification psychologique. Ainsi, il s'intéresse à l'usage du masque et il voit dans la

« sur-marionnette » un acteur idéal. Cependant, au début de ce débat, au XVIII^e siècle, Diderot considérait déjà l'acteur comme un « pantin merveilleux dont le poète tire la ficelle et auquel il indique à chaque ligne la véritable forme qu'il doit prendre »⁽³⁾.

Un tel débat centré sur "l'art" de l'acteur révèle des oppositions intéressantes liées à la dualité de l'acteur : vivre et montrer, être lui-même et être un autre. Dans ces discours, l'acteur fonctionne en tant que déclencheur d'une certaine évolution positive dans l'art théâtral. Cependant, il est indéniable que l'acteur est très souvent choisi pour cible en vue de condamner le théâtre. Dans la *Lettre à M. d'Alembert* (1758), Rousseau reprend cet argument avant que Diderot ne commence à évoquer l'art des acteurs. Il est courant de recourir à l'acteur pour justifier la condamnation du théâtre. L'Eglise avait excommunié les acteurs, et cette position apparaît même hors du monde occidental, par exemple au Japon : l'expression « kawara-kojiki », mendiants vivant sur la rive, est conservée pour désigner une troupe d'acteurs itinérants.

Au milieu du Siècle des Lumières, où les philosophes prenaient l'initiative afin d'instruire le peuple et de rénover le monde, pourquoi Rousseau devait-il répéter un tel discours qui nous semble trop banal? Cette insistance m'intéresse tout particulièrement. Mon propos est de rechercher pour quelle raison Rousseau a centré sa critique du théâtre sur l'acteur.

SITUATION DU THÉÂTRE À L'ÉPOQUE

Afin de situer la *Lettre...* dans un contexte de débats sur le théâtre, il semble intéressant d'examiner la situation du théâtre à l'époque de Rousseau. Au début du XVIII^e siècle, à la suite de la monopolisation du répertoire par la Comédie Française, plusieurs problèmes surgissent : le manque de concurrence, l'absence de réelle création, les excès des comédiens français privilégiés. En ce qui concerne le travail des acteurs, l'organisation de la scène pose des

problèmes matériels : les acteurs étaient gênés par les fameuses “banquettes” jusqu’à ce qu’elle disparaissent en 1759 : « On ne savait quelquefois si le jeune seigneur qui allait prendre sa place n’était point l’amoureux de la pièce qui s’en venait jouer son rôle »⁽⁴⁾. Par ailleurs, les pièces du répertoire comique se jouaient de moins en moins en costumes “contemporains” : « Tant que dura la mode des paniers, toutes les actrices s’en encombrèrent à qui mieux mieux, les soubrettes comme les autres. [...] Une raison de plus pour que la vivacité italienne des mouvements scéniques se figeât progressivement »⁽⁵⁾. Durant une cinquantaine d’années le théâtre était descendu “de la Cour à la ville”, notamment à Paris. Aller au théâtre entre ensuite dans les mœurs dans les années 1760, et devient une “habitude sociale” pour certains spectateurs : « On va passer un moment aux Italiens, saluer quelqu’un à la Comédie Française et assister au final d’un opéra. On s’offre en somme un pot-pourri de comédie, de tragédie et de chant »⁽⁶⁾. Il semble que, dans cette habitude, personne ne prête attention à la qualité de la pièce ni à l’art de l’acteur. Dans les théâtres parisiens de l’époque, les jeux sociaux fonctionnaient apparemment comme les jeux théâtraux. Et le public, y compris certains philosophes des “Lumières”, était aveuglément entraîné dans cette dynamique :

« Les principaux intéressés au succès ou à l’échec d’une représentation, auteurs, comédiens..., ne se privent pas de jouer claques et cabales. On connaît les menées de la duchesse de Bouillon pour faire échouer la *Phèdre* de Racine. Lorsqu’est créée la *Sémiramis* de Voltaire, en 1748, les partisans de Crébillon sont là pour faire “tomber” la tragédie de son rival. Et Longchamp, le secrétaire de Voltaire, a dû, en toute hâte, organiser la défense, c’est-à-dire faire distribuer des billets de parterre gratuits »⁽⁷⁾.

C’est dans un tel climat que fut produite la *Lettre à M. d’Alembert*.

Lettre à M. d'Alembert (mars 1758)

Cette lettre est liée à la parution du tome VII de *L'Encyclopédie* dans lequel figure l'article "Genève", en décembre 1757. Rousseau traite un seul point de cet article : la proposition d'installer un théâtre et une troupe de comédiens à Genève. D'Alembert pense que la réalisation de ce projet apportera à Genève « la gloire d'avoir réformé » et « la jouissance de l'avantage des spectacles et des mœurs ». Rousseau conçoit cependant ce projet comme « le tableau le plus agréable » qui ait été réalisé mais, en même temps, comme « le plus dangereux conseil »⁽⁸⁾.

Rousseau critique d'abord l'attitude de d'Alembert, représentant des philosophes des Lumières, qui voit dans le théâtre une fonction instructive et une occasion de réunir le peuple dans une même idéologie, et qui a tendance à étendre ce goût "fantasmatique"⁽⁹⁾ à tout le monde, sans considérer la situation de son destinataire.

Il faut préciser que Rousseau n'est pas guidé dans cette réflexion sur le spectacle par un simple critère moral dicté par une attitude purement réactionnaire, ainsi qu'il lui est souvent reproché, mais qu'il essaie d'effectuer un "démontage systématique de l'idéologie des Lumières"⁽¹⁰⁾. C'est peut-être pour cette raison qu'il ne s'agit plus de parler au petit nombre mais au public⁽¹¹⁾. Dans ce cadre, Rousseau réexamine des questions qui ne sont partagées qu'entre les gens d'Eglise et les gens du monde par leurs préjugés, alors que d'Alembert les juge déjà résolues : « Si les spectacles sont bons ou mauvais en eux-mêmes? S'il peuvent s'allier avec les mœurs? [...] S'il faut les souffrir dans une petite ville? Si la profession de Comédien peut être honnête? Si les commédiennes peuvent être aussi sages que d'autres femmes? Si de bonnes lois suffisent pour réprimer les abus? »⁽¹²⁾. Rousseau traite trois éléments du théâtre de son époque en les mettant en relation : spectacle, spectateurs, comédiens.

Selon lui, le spectacle n'est pas mauvais en soi mais il n'exerce pas de

fonction de réformateur dans la mesure où il est avant tout un amusement destiné à plaire au public. Par conséquent, il n'a « le pouvoir de changer ni sentiment ni des mœurs » mais celui de les « suivre et embellir »⁽¹³⁾. Il faut donc abandonner une « vaine idée de perfection qu'on nous veut donner de la forme des spectacles dirigés vers l'unité publique »⁽¹⁴⁾. Rousseau fait principalement référence au caractère narcissique de la relation scène-salle dans le spectacle où les spectateurs se contentent de s'illusionner et de tirer du plaisir de l'émotion forte. Il montre également une relation maître-esclave qui lui donne une impression d'inégalité. En parlant du spectateur, qui reçoit les effets du spectacle, il examine la situation du public visé. Rousseau en conclut que ces effets ne pourront pas être les mêmes pour Londres, Paris, Genève. En effet, ils diffèrent selon les conditions morales, politiques et économiques, qui varient d'un pays à l'autre. Ainsi, la création du théâtre à Genève ne peut convenir.

En ce sens, il est possible de lire la *Lettre...* comme un démontage de l'idéologie des Lumières. Toutefois en ce qui concerne le discours sur les acteurs qui se trouve au centre de nos préoccupations, il est difficile de trouver dans sa réflexion d'autres critères que ceux d'un réactionnaire simpliste ou d'un moraliste anachronique.

Rousseau commence par reprendre des critiques générales à l'égard des comédiens, et d'abord de leur condition dans la société. « Je vois en général que l'état de Comédien est un état de licence et de mauvaises mœurs »⁽¹⁵⁾. Puis il critique l'immoralité des comédiens selon la tradition : « les hommes y sont livrés au désordre ; les femmes y mènent une vie scandaleuse ; les uns et les autres, avarés et prodiges tout à la fois »⁽¹⁶⁾. Même si un tel rejet des comédiens n'est qu'un préjugé, il faut rechercher les causes de ce préjugé qui a un caractère universel. En conséquence Rousseau examine les comédiens de manière précise : leur travail, l'esprit qu'ils reçoivent de leur état et de leur travail; leur statut théâtral qui est de relier l'œuvre représentée et le spectateur.

« Qu'est-ce que le talent du comédien? L'art de se contrefaire, de revêtir un autre caractère que le sien, de paraître différent de ce qu'on est, de se passionner de sang-froid, de dire autre chose que ce qu'on pense aussi naturellement que si l'on le pensait réellement, et d'oublier enfin sa propre place à force de prendre celle d'autrui »⁽¹⁷⁾.

Rousseau constate déjà la mise en cause du travail de comédien : “revêtir un autre caractère que le sien”, qui deviendra plus tard le point central du débat pour Diderot. Il semble que Rousseau ait cependant manqué l'occasion d'en parler et qu'il ait conclu simplement au mensonge et à la duplicité de l'imitation dans leur travail ⁽¹⁸⁾.

De l'imitation théâtrale

Afin de mieux connaître la nature de l'aversion de Rousseau envers les comédiens, il faut lire un texte rédigé en même temps que la *Lettre à M. d'Alembert*, que Rousseau n'y a toutefois pas intégré : *De l'imitation théâtrale*.

Ce texte n'est pas propre à Rousseau mais il est composé d'extraits de « divers endroits où Platon traite de l'imitation théâtrale »⁽¹⁹⁾, principalement du livre III et du livre X de La République. Rousseau explique la démarche de l'imitation en remplaçant le modèle du lit (chez Platon) par celui du palais. Selon lui, le palais qui existe dans l'entendement de l'architecte est l'original; le palais construit par l'architecte est l'image de ce modèle; et le Palais peint par le peintre est l'image de l'image, ce que l'on appelle l'imitation. Par conséquent, « l'imitation est toujours d'un degré plus loin de la vérité qu'on ne pense »⁽²⁰⁾. De plus, ce qui gêne Rousseau dans l'imitation est une certaine déformation et un certain jugement du peintre qui rend impossible l'accès à l'original : « il le peint tel qu'il paraît être, et non pas tel qu'il est. Il le peint sous un seul point de vue, et choisissant ce point de vue à sa volonté, il rend,

selon qu'il lui convient, le même objet agréable ou difforme aux yeux des spectateurs. Ainsi, jamais il ne dépend d'eux de juger de la chose imitée en elle-même; mais ils sont forcés d'en juger sur une certaine apparence. »⁽²¹⁾

Rousseau ajoute que cette démarche propre à l'imitation du peintre peut s'appliquer à l'imitation théâtrale, à celle du poète. Il cite Molière pour exemple dans la *Lettre à M. d'Alembert* : « Une chose assez remarquable dans cette comédie est que les charges étrangères que l'auteur a données au rôle du Misanthrope l'ont forcé à adoucir ce qui était essentiel au caractère. Ainsi, tandis que dans toutes ses autres pièces les caractères sont chargés pour faire plus d'effet, dans celle-ci seuls les traits sont émoussés pour la rendre plus théâtrale »⁽²²⁾.

Rousseau déplore le fait que Molière ait modifié le caractère d'Alceste pour "plaire" au spectateur, sa nature ayant de ce fait été "déformée".

Associé au texte *De l'imitation théâtrale*, le discours sur les comédiens dans la *Lettre...* peut se comprendre plus clairement. Rousseau dénonçant l'imitation du point de vue platonicien, il est inévitable de critiquer les comédiens et leur travail, qui consiste à "revêtir les autres que soi-même" : « Un comédien sur la scène, étalant d'autres sentiments que les siens ; ne disant que ce qu'on lui fait dire, représentant souvent un être chimérique, s'anéantit pour ainsi dire, s'annule avec son héros, et dans cet oubli de l'homme, s'il en reste quelque chose, c'est être le jouet des spectateurs »⁽²³⁾.

C'est pourquoi Rousseau propose au peuple de Genève la fête qui lui semble convenable et "liée" à leur "propre situation" :

« Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore : donnez les spectateurs en spectacle; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voye et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis »⁽²⁴⁾.

Ici, il propose d'abolir la distinction scène-salle/acteur-spectateur. Il n'y aurait

donc plus l'imitation, étant donné que celle-ci est fondée sur la rupture entre celui qui imite et celui qui regarde l'imitation.

CONCLUSION ... Glissement dans le discours sur l'acteur

Cependant, la raison pour laquelle Rousseau revient, dans son discours sur les acteurs, à la critique de l'immoralité ou de la mauvaise conduite des acteurs n'est pas encore claire : « Si l'on ne voit en tout ceci qu'une profession peu honnête, on doit voir encore une source de mauvaises mœurs dans le désordre des actrices, qui force et entraîne celui des acteurs »⁽²⁵⁾. « Après ce que j'ai dit ci-devant, je n'ai pas besoin, je crois, d'expliquer encore comment le désordre des actrices entraîne celui des acteurs ; surtout dans un métier qui les force à vivre entre eux dans la plus grande familiarité »⁽²⁶⁾. Lorsqu'il écrit que les comédiens, à force de cultiver le talent de tromper les hommes, pourraient « s'exercer à des habitudes qui ne pouvant être innocentes qu'au théâtre, ne servent partout ailleurs qu'à mal faire »⁽²⁷⁾, on peut lui reprocher la confusion qu'il introduit entre l'acteur et le personnage.

Toutefois, lorsque Rousseau dénonce l'immoralité de l'acteur, il est possible de penser qu'il ne considère plus l'acteur comme un individu dont l'existence se confond avec celle du personnage. Il n'est pas impossible de penser qu'il parle de l'existence du corps brut de l'acteur. Ce qui suscite “désordre” et “mauvaises mœurs” vient peut-être du caractère organique de l'acteur (et, dans ce cas, particulièrement de l'actrice). Il semble que ce soit ce caractère organique du jeu de l'acteur, sa présence physique sur scène en tant que corps, qui soit à l'origine de la force visuelle et du caractère spectaculaire du théâtre. Dans *De l'imitation théâtrale*, Rousseau constate cette force dangereuse : « La peinture, et généralement l'art d'imiter, exerce ses opérations loin de la vérité des choses, en s'unissant à une partie [faculté] de notre âme dépourvue de prudence et de raison, et incapable de rien connaître par elle-même de réel et de vrai »⁽²⁸⁾.

Selon lui, la force qui émane du corps brut attire donc l'attention visuelle sur la scène. Cette force est aussi liée à la situation des spectateurs propre au théâtre, c'est-à-dire qu'ils sont réceptifs à l'imitation théâtrale et qu'ils croient à ce qui se passe sur scène : ils sont disposés à être frappés par elle. Ainsi, plus Rousseau critique l'effet d'entraînement à l'immoralité de l'acteur, plus il souligne l'existence indéniable de cette force. L'acteur dépasse le cadre de la scène et s'affranchit des lois de la société, attaquant même l'ordre social. C'est pourquoi Rousseau voulait abolir la distinction scène-salle.

La figure de l'acteur qui apparaît dans le discours de Rousseau se caractérise avant tout par sa présence corporelle. Celle-ci ne peut pas être réduite à un cadre strictement représentatif. Pour Rousseau, il est impossible de parler de l'art des acteurs. En effet, il est urgent de refuser toute existence "corporelle" à l'acteur, dans la mesure où celle-ci est une force dangereuse.

On aboutit alors au paradoxe suivant : Diderot, en évoquant de l'art de l'acteur, de façon spécifique, et à partir d'exemples concrets (La Clairon, Garrick), n'a pas pris en compte « l'exhibition du corps en sa présence brute »⁽²⁹⁾, alors que Rousseau, en critiquant le travail de l'acteur en général, a remarqué, sans en avoir tout à fait conscience, la complexité des liens entre l'être de l'acteur et son corps, qu'il est impossible d'analyser séparément.

Même si Rousseau n'a pas étudié l'art de l'acteur, la figure de l'acteur qui apparaît dans la *Lettre à M. d'Alembert* nous intéresse tout de même de ce point de vue. Il est en cela vraiment philosophe : il ne propose pas de théories mais pose des questions, critique. Il nous invite à réfléchir.

« Le Philosophe ne se donnera pas pour savoir la vérité, il la cherche, il examine, il discute, il entend nos vues, il nous instruit même en se trompant ; il propose ses doutes pour des doutes, ses conjectures pour des conjectures, et n'affirme que ce qu'il sçait. Le Philosophe qui raisonne soumet ses raisons à notre jugement »⁽³⁰⁾.

Notes

- (1) PAVIS, Patrice : *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, Paris, 1996, p.7.
- (2) Dans *La pratique du théâtre* (1657) de l'Abbé d'Aubignac apparaît déjà la distinction entre l'acteur et son personnage. Mais c'est dans le *Paradoxe sur le Comédien* (vers 1770, publié en 1830) de Diderot qu'une telle distinction est développée jusqu'à devenir une séparation relevant d'une différence d'être (l'acteur et le personnage). GUENOUN, Denis : *Le théâtre est-il nécessaire?*, éd. Circé, 1997.
- (3) DIDEROT, Denis : *Paradoxe sur le comédien*, dans *Diderot et le théâtre — L'acteur*, "AGORA Les classiques", 1995, p.105.
- (4) DUSSANE : "Molière à la scène", *Œuvres Complètes de Molière*, Le Club du Meilleur Livre, 1954, Tome I, pp.55-95, p.71.
- (5) Ibid.
- (6) ROUBIN, J.-J. : "L'Exhibition et l'incarnation", *Le Théâtre en France 1, du Moyen Age à 1789*, Armand Colin, 1988, p.408.
- (7) Ibid., p.411.
- (8) ROUSSEAU, J.-J. : *Lettre à M. d'Alembert*, dans *Œuvres complètes V*, Ed. Gallimard, 1995. Préface, p. 5.
- (9) SARRAZAC, J.-P. : "Le drame selon les moralistes et les philosophes", *Le Théâtre en France 1*, op.cit., p.350. SARRAZAC cite les propos de Constance dans *Le fils naturel* : « L'imitation nous est naturelle, et [...] il n'y a point d'exemple qui captive plus fortement que celui de la vertu » ainsi que *Du Théâtre* de L.-S. MERCIER, dans lequel ce dernier rêve le théâtre comme le lieu où se réveille « une nation assoupie ».
- (10) BONNET, J.-C. : "Jean-Jacques et les spectacles", in *Avant-scène Théâtre*, No 636, 1978, p. 5.
- (11) *Lettre à M. d'Alembert*, op.cit., p.6.
- (12) Ibid., pp.14-15.
- (13) Ibid., pp.17-18.
- (14) Ibid., p.25.
- (15) Ibid., p.69.
- (16) Ibid.
- (17) Ibid., pp.72-73.
- (18) Voir Notes, ibid., p.1351.

- (19) ROUSSEAU, J.-J. : *De l'imitation théâtrale*, dans *Œuvres complètes V*, op. cit., p.1195. Avertissement : il remarque aussi qu'il a substitué à la forme de "l'original" du dialogue chez Platon celle d'un discours. Est-ce pour en supprimer l'aspect théâtral?
- (20) Ibid., p.1197.
- (21) Ibid., pp.1197-1198.
- (22) *Lettre à d'Alembert*, op. cit., pp. 39-40.
- (23) Ibid., p.74.
- (24) Ibid., p.115. La fête est en même temps un lieu de réunion. De ce point de vue, le spectacle dans la fête se rapproche du théâtre rêvé par Mercier.
- Cependant, ce qui sépare Rousseau de Mercier est l'abolition de la distinction acteur-spectateur. Ce qui gêne Rousseau dans le théâtre n'est donc pas seulement l'imitation mais quelque chose de propre à l'acteur.
- (25) Ibid., p.74.
- (26) Ibid., pp.83-84.
- (27) Ibid., p.73.
- (28) *De l'imitation théâtrale*, op. cit., p.1205.
- (29) VOLTZ, P. : "Corps et Théâtre", *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Larousse, 1998, p. 411.
- (30) *De l'imitation...*, op. cit., p.1204.

A Z U R

本記事は、成城大学フランス語フランス文化研究会の
機関誌『AZUR』第1号(2000年3月発行)に掲載されました。

成城大学フランス語フランス文化研究会

Société d'étude de la langue et de la culture françaises
de l'Université Seijo

http://www.seijo.ac.jp/graduate/gslit/orig/areas/europe/azur_index.html