

Les Physiologies de l'acteur de Francisque Sarcey

Anne PELLOIS
ENS de Lyon
UMR 5611 – LIRE

En janvier 1886, *La Revue d'art dramatique* publie son premier numéro. À la place de la traditionnelle « note de l'éditeur » qui ouvre habituellement le numéro inaugural des revues, un article de Francisque Sarcey, sobrement intitulé « L'acteur », qui se poursuivra dans la livraison du mois suivant¹. L'article développe une réflexion conséquente (vingt-six pages !) sur ce qui est encore la figure centrale de la représentation théâtrale. En ouvrant sa publication avec cet article, la jeune *Revue d'art dramatique* se place à la fois sous le patronage d'un critique de renom, tenant plus de l'école du bon sens que de la révolution théâtrale, et sous l'égide de l'acteur, alors même que le metteur en scène s'apprête à modifier profondément la tradition acteuropcentriste du théâtre de cette époque².

Dans son introduction, Sarcey place son texte dans la lignée de ce qu'il appelle les « physiologies » qui fleurissaient dans les années 1840, qu'il définit comme des « études sur le caractère et les mœurs³ ». Ces petits écrits se distinguent par leur brièveté et leur dimension caricaturale. Leur but est d'amuser le public beaucoup plus que de l'instruire véritablement sur une réalité sociologique, technique ou professionnelle. L'usage que fait Sarcey du terme est donc littéraire et non scientifique. Sortie du domaine médical et biologique pour devenir genre littéraire, la physiologie garde néanmoins de ses origines le goût de la classification et de la nomenclature cher aux traités de Cabanis, Lavater ou Bichat. Voici par exemple comment l'ouvrage intitulé *Physiologie des physiologies*, paru en 1841, définit son genre même :

Grâce à ces petits livres, pétris de science et d'esprit, l'homme sera mieux classé, mieux divisé, mieux subdivisé que les animaux ses confrères.

Chacun connaîtra :

Son origine ;

Son espèce ;

Sa famille ;

Son genre ;

Chaque homme aura sa case dans l'humanité⁴.

¹ « L'acteur », *Revue d'art dramatique*, Paris, janvier-février 1886, p. 1-13 et 65-77. Les références de pages viennent du tome I de *Revue d'art dramatique*, janvier-mars 1886, Slatkine Reprints, Genève, 1971. Pour plus de commodité, les livraisons seront désignées par I et II dans la suite des notes.

² Notons que les premières études qui font explicitement référence à la mise en scène dans le titre paraissent en 1892 et sont écrites par... un acteur : Albert Lambert. (Ce sont des extraits de son ouvrage qui paraîtra sous le titre *Sur les planches*, Paris, Flammarion, 1894).

³ « L'acteur », *Revue d'Art dramatique*, Paris, avril 1886, p. 1.

⁴ *Physiologie des physiologies*, Paris, Desloges éditeur, 1841, p. 19.

À la grande époque des physiologies dont parle Sarcey au début de son étude, tout devient sujet à physiologie : les lieux – « Physiologie des foyers de tous les théâtres de Paris⁵ » –, les métiers – le pion, l'officier, la portière –, les types sociaux – du rat d'église, du bas bleu, du cocu, de la femme entretenue – et même les objets – omnibus, tabac ! Sarcey prend pour modèle ces formes humoristiques, mais en infléchit la dimension caricaturale pour les assaisonner au « goût sérieux qui, dit-il, est la caractéristique de notre triste fin de siècle⁶ ». Fort de sa position inaugurale dans la toute nouvelle revue spécialisée, Sarcey suggère même de lancer une série de « physiologies » sur l'ensemble des métiers du théâtre, qui permettrait à la fois « de donner sur chacun d'eux des notions exactes, et, s'il se peut, pittoresques⁷ », mariant ainsi ce qui fait le sel de beaucoup de publications ayant trait au théâtre : les révélations de vérités sur l'art du théâtre, et la description d'un folklore qui fait fantasmer.

Prenant l'acteur comme une espèce à étudier plus en détail, Sarcey en brosse donc, par le biais de la physiologie, un portrait, et entreprend une description minutieuse de cette drôle d'engance. Si l'on veut bien considérer ces deux livraisons comme un texte synthétique du critique sur l'acteur, souvent évoqué par ailleurs dans ses feuilletons théâtraux au *Temps*, confronter ce texte avec d'autres écrits de l'époque sur l'acteur, et notamment les dictionnaires de théâtre, manuels de jeu, mais aussi mémoires d'acteurs et arts théâtraux, permettra de situer les analyses du critique dans l'histoire du jeu. Le texte de Sarcey reprend largement les passages obligés de toute étude sur l'acteur, en explorant notamment les caractéristiques esthétiques et sociologiques de la bête et de son comportement.

Négligeant ici les aspects proprement techniques⁸, Sarcey étudie l'acteur selon trois perspectives, qui inscrivent son texte dans le genre de la physiologie : la question terminologique, c'est-à-dire les noms de l'acteur d'une part, et la classification de l'espèce ou la nomenclature, c'est-à-dire la question des emplois d'autre part ; la description de ce curieux animal en trois temps – dissection pour faciliter la description de ce qui fait un bon acteur, comportement scénique et comportement social – ; et, enfin, la délicate question épistémologique, qui consiste à interroger la possibilité même d'une histoire de l'art de l'acteur. L'étude de détail de ces quatre aspects du texte de Sarcey permettra de situer ce dernier dans les discours de son époque, afin de déterminer non pas tant son degré de conservatisme ou de progressisme à l'égard de la question de l'acteur⁹, qu'une manière d'exprimer un « état de l'art » de l'acteur à ce moment précis de l'histoire du jeu, par ailleurs au seuil d'une mutation majeure.

Nommer, classer

Sarcey établit en premier lieu et de manière assez traditionnelle une distinction entre les termes suivants : acteur, comédien, artiste, cabot / cabotin, et enfin comédien et

⁵ *Physiologie des foyers de tous les théâtres de Paris*, Paris, J. Arago, 1841.

⁶ « L'acteur », I, art. cité, p. 2.

⁷ *Ibid.*

⁸ L'absence de développement sur les questions techniques est étonnante, alors même que Sarcey porte une attention très précise à ces questions dans ses feuilletons du *Temps*, notamment pour tout ce qui concerne la voix de l'acteur, la qualité de l'articulation, la clarté de la diction et l'intelligence de la déclamation.

⁹ L'histoire du jeu ne peut être pensée de manière linéaire ni en terme de progrès. La coexistence de plusieurs *praxis* à la même époque, se nourrissant les unes des autres, les décalages temporels entre l'expression d'une théorie du jeu et sa mise en œuvre, la relativité des concepts comme celui de « naturel » par exemple, la réactivation de formes passées pour régénérer un mode de jeu jugé essoufflé, tout ceci concourt à rendre difficile la notion de progrès dans l'art.

tragédien. Il commence par restreindre son champ pour ne s'intéresser qu'à l'interprète de théâtre, excluant ainsi les mimes et les chanteurs d'opéra. Constatant ensuite le déclin du terme de comédien au profit de celui d'acteur, il donne à ce dernier un sens à la fois sociologique et artistique : l'acteur désigne « ceux dont la profession est de paraître tous les soirs sur scène, d'y jouer des rôles, d'y agir¹⁰ ». Sarcey ne suit qu'en partie sur ce point les dictionnaires de l'époque, et notamment la *Théorie de l'art du comédien* d'Aristippe¹¹, qui donne résolument un sens sociologique au terme « comédien ». Il effectue ensuite une distinction qualitative entre comédien et artiste : « Comédien et artiste sont encore des termes dont on use fréquemment comme de qualificatifs, pour marquer le genre de talent que possède un acteur¹². » Ainsi, qualifier un acteur de comédien est une manière de louer son habileté technique ; le qualifier d'artiste c'est mettre l'accent sur sa force d'imagination, ses capacités créatives, par exemple dans le choix et la constitution du costume, ce qui le rapprocherait du peintre ou de l'écrivain. Et Sarcey de conclure : « Un acteur naît artiste ; il devient comédien¹³. » Au génie le soin d'apporter le sens artistique à l'acteur, au métier le soin de le transformer en comédien. Sur ce point, Sarcey ne suit pas non plus les distinctions établies par Aristippe. Celui-ci fait, dans un texte intitulé « Réflexions générales sur l'art du comédien », la distinction entre comédien, acteur et artiste, faisant de l'acteur un artisan capable de ne « jouer que certains rôles », alors que le comédien « doit les jouer tous¹⁴ ».

Deux autres distinctions sont explorées par Sarcey. La dimension péjorative des termes « cabot » et « cabotin » n'est étudiée que dans un sens moral : le cabotin est celui qui vit une vie « dégingandée et libertine¹⁵ », et non un acteur qui privilégierait l'exagération, le grossissement et la mise en avant de soi dans l'interprétation. Il constate également que la distinction entre tragédien et comédien ne se fait plus, au nom de la coexistence, dans la réalité, du rire et des larmes.

Si, pour finir, Sarcey balaye, au nom de l'usage, toutes ces distinctions, dont, dit-il, « les nuances se confondent le plus souvent dans la conversation ordinaire¹⁶ », deux éléments ressortent néanmoins de cette première analyse. Les distinctions effectuées servent une certaine vision de l'acteur, que l'on pourrait résumer comme suit : quel que soit son nom, l'acteur est acteur au nom d'un don initial, qui ne peut qu'être cultivé par le travail, mais certainement pas acquis ; d'autre part, il n'est pas question, pour Sarcey, d'envisager, comme Aristippe semble le suggérer, l'idée que la qualité d'un acteur se mesure à l'aune de sa capacité à jouer tous les rôles, notamment, et la suite du texte le montrera, à cause de la persistance du système des emplois. Pourtant, Sarcey semble, lorsqu'il estime caduque la distinction entre les termes de tragédien et de comédien,

¹⁰ « L'acteur », I, art. cité, p. 2.

¹¹ Aristippe (Félix Bernier de Marigny, dit), *Théorie de l'art du comédien, ou manuel théâtral*, Paris, Leroux éditeur, 1826. Ce manuel, réédité en 1854 avec des ajouts, peut être considéré comme un ouvrage de référence pour le XIX^e siècle, à en juger par le nombre de plagiat dont il fait l'objet. L'on peut par exemple citer Charles de Bussy, *Dictionnaire de l'art dramatique à l'usage des artistes et des gens du monde*, Paris, Achille Faure, 1866, C.-M. Edmond Béquet, *L'Encyclopédie du théâtre*, Paris, chez l'auteur, 1886.

¹² « L'acteur », I, art. cité, p. 2.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Aristippe, *Théorie de l'art du comédien, op. cit.*, p. 43. À noter que ces distinctions seront reprises par Louis Juvet dans *Le Comédien désincarné* : le comédien est l'acteur de génie, le grand artiste, le monstre sacré, alors que l'acteur est le bon artisan, voire un faiseur, dénué de ce « je-ne-sais-quoi » qui fait le grand comédien. Voir Louis Juvet, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, par exemple p. 135.

¹⁵ « L'acteur », I, art. cité, p. 4.

¹⁶ *Ibid.*, p. 3.

entériner la position romantique que l'on sait opposée, au nom d'une esthétique de l'impur et du mélange, au système des emplois, par la pratique d'une distribution à contre-emploi. Mais il n'en est rien, car Sarcey s'inscrit ensuite résolument dans la défense du système des emplois

C'est peut-être ici que Sarcey se fait le plus conservateur. Il consacre cinq pages à la description minutieuse des classifications en vigueur, sans se soucier réellement de les remettre en cause, voire en en renforçant la légitimité, tout en faisant entendre dans une rhétorique subtile les opinions contraires à son positionnement. Sans entrer dans les détails de la nomenclature proprement dite, très classique, un certain nombre d'éléments permettent de cerner la pensée de Sarcey sur ce sujet.

Le nombre des acteurs capables de jouer à la fois dans le style sérieux et dans le style comique est « prodigieusement restreint¹⁷ », et ce au nom d'une nécessaire concordance entre le physique attendu du rôle et celui du comédien. Garrick et Coquelin sont les exceptions capables de passer du rire aux larmes : ils sont en ce sens « de grands artistes¹⁸ ». Face à ces exceptions, la règle de la concordance physique entre la nature du rôle et le physique du comédien prévaut. Sarcey en donne un exemple, en se contredisant pour le coup allègrement :

Regardez la bouche largement fendue et le nez en l'air de Coquelin Aîné ; écoutez sa voix mordante et gaie, et dites si la nature ne l'a pas destiné à porter toute sa vie ou le bonnet de Scapin ou la résille de Figaro¹⁹.

La concordance physique entre le rôle et l'acteur concerne « le tour du visage, la taille, et surtout le timbre de la voix, [qui] marquent au comédien l'emploi qu'il doit choisir », mais pas l'âge : « Il n'y pas d'âge au théâtre²⁰. » Et de citer les exemples de Laferrrière en Antony, de M^{lle} Mars en Célimène, et bien sûr de Baron dans *Le Cid*, relevé par des valets à 70 ans lorsqu'il se jette aux pieds de Chimène. La justification est classique et ressort d'un argumentaire largement remis en cause par les tenants du réalisme au théâtre : le public vieillit avec l'acteur, et de fait ne se rend pas compte de l'incongruité de ce genre de décalage.

Le pouvoir de composition du comédien est donc limité par ses qualités physiques. Cette adéquation du physique de l'acteur et de son personnage reste finalement assez majoritaire non seulement dans les distributions de l'époque, mais aussi dans les réflexions sur le comédien, non sans ambiguïté parfois. L'exemple de Sarah Bernhardt est, à ce titre, édifiant : celle-ci défend pour les autres – et notamment pour Coquelin –, la nécessaire adéquation physique de l'acteur et du personnage (du moins de l'idée qu'on s'en fait), tout en pulvérisant le système des emplois par ses propres interprétations notamment dans les rôles travestis, octroyant ainsi à l'acteur de génie (elle-même), la toute-puissance de la composition. Pour autant, elle concède à la théorie de l'adéquation, dans un chapitre intitulé « Pourquoi j'ai joué des rôles d'homme », qu'elle ne peut jouer que des hommes de complexion « débile », chétifs, maladifs, voire efféminés²¹.

La conclusion du passage en revue des différents emplois apporte à la pensée de Sarcey deux bémols et une piste de réflexion permettant d'assouplir cette hiérarchie très

¹⁷ *Ibid.*, p. 4.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 5. Cet exemple n'est pas sans faire écho aux remarques de Sarah Bernhardt sur son camarade dans *L'Art du théâtre*, lui fermant à jamais les portes de l'interprétation d'un Néron que Coquelin brûlait pourtant d'incarner. Voir Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre. La voix, le geste, la prononciation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Introuvables », 1993, p. 47.

²⁰ « L'acteur », I, art. cité, p. 4-5.

²¹ Sarah Bernhardt, *L'Art du Théâtre*, *op. cit.*, p. 138-146.

rigide. Aux dires de Sarcey, certains rôles sont plus complexes qu'on ne le pense et sont difficilement classables. Il prend l'exemple de Dorine, dont il ne sait s'il faut la mettre dans les soubrettes ou le caractère, illustrant cette indécision par l'anecdote d'une polémique entre deux artistes également désireuses d'incarner le personnage²². De plus, un petit nombre de rôles, appelés « les grands rôles », sont quant à eux parfaitement inclassables, tels Alceste ou Tartuffe : « ce masque est si prodigieux que tous les visages y entrent commodément, sans qu'aucun d'eux puisse l'emplir²³. » Enfin, la dernière catégorie des emplois recense les utilités, mentionnées uniquement pour servir l'argument de la nécessité du jeu d'ensemble. Ces rôles secondaires doivent être représentés avec autant de sérieux que les premiers rôles, appelant ainsi un fonctionnement en troupe, dont la Comédie-Française reste pour Sarcey le modèle indépassable²⁴. Le jeu d'ensemble est ici clairement défendu par le critique.

Dissection de l'acteur

Le ton est donné dès le début de cette partie : « Il en est des acteurs comme des autres artistes : c'est la nature qui les commence, et c'est l'étude qui les achève²⁵. » Sarcey inscrit sa réflexion dans le discours dominant sur l'acteur, qui fait la part belle à l'inné et au génie. Trois ingrédients sont nécessaires à la fabrication d'un bon acteur : l'instinct, l'intelligence et l'étude, le premier étant entièrement du côté du don naturel, le dernier du côté de l'acquis, l'intelligence étant en quelque sorte à cheval entre les deux, cultivable jusqu'à un certain point mais inaccessible à celui qui en est entièrement dépourvu au départ.

L'instinct est la condition *sine qua non* de la pratique du jeu, qui ne peut se suffire à lui-même, mais sans lequel il est impossible de bien jouer. Sarcey le distingue du génie : le génie s'accompagne de l'intelligence, l'instinct est cette « force obscure et inconsciente », qui s'en passe parfaitement :

C'est une erreur de croire que l'artiste dramatique comprend toujours ce qu'il traduit avec tant de puissance et d'effet. Quelques-uns de nos acteurs célèbres sont d'une insignifiance rare, même d'une bêtise authentique. Ils n'entendent rien à ce qu'ils disent : ce sont des instruments très harmonieux, où le poète souffle sa parole et qui la renvoient au public plus éclatante et plus tendre²⁶.

L'acteur est ici l'instrument de l'auteur. Il est un passeur, traversé par la voix du poète qu'il a pour mission de transmettre au public. C'est un corps relais, « agi » par la voix du poète, parfois de manière quasi inconsciente²⁷. Cette vision de l'acteur exclut la médiation du metteur en scène (dans sa fonction de directeur d'acteur), mais pas celle du professeur, comme le démontre l'exemple pris par la suite de Rachel, ce « merveilleux stradivarius²⁸ » dont Samson savait jouer à merveille. Il est intéressant de constater que cette image de l'acteur développée par Sarcey contient en germe les deux dimensions qui seront développées par les courants naturaliste et symboliste : l'acteur

²² « L'acteur », I, art. cité, p. 7.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 7-8.

²⁵ *Ibid.*, p. 8.

²⁶ *Ibid.*, p. 9.

²⁷ On peut noter ici une contradiction avec la définition initiale du terme « acteur » donnée par Sarcey, considéré comme celui qui agit sur scène, alors même qu'on voit bien ici qu'il « est agi ». Je renvoie pour ces réflexions sur la nature de l'action de l'acteur en scène au travail de Denis Guénoun dans « La face et le profil », dans *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2005, p. 7-23.

²⁸ « L'acteur », I, art. cité, p. 9.

instrument ou l'acteur clavier d'Antoine, au service non de l'auteur, mais du metteur en scène²⁹ ; l'acteur médium (le prêtre de Mallarmé), traversé par la voix du poète, sommé d'en perturber le moins possible l'émission, dont l'avatar le plus parfait sera la marionnette maeterlinckienne³⁰.

Dans la définition qu'en donne Sarcey, l'instinct est également associé à la présence. Il est cette « force obscure et inconsciente que beaucoup d'acteurs portent en eux, qui en émane quand ils s'avancent au trou du souffleur, et qui agit, à leur insu, sur un grand nombre d'hommes assemblés et force le public³¹ ». La dimension magnétique de cet instinct est tout à fait évidente ici, et renforce l'image de l'acteur possédé, dont la présence est transcendée par cette possession. L'inconscience dramaturgique est ici également clairement exprimée³². Sarcey place l'instinct comme première nécessité d'une bonne pratique du jeu, considéré comme le « sixième sens³³ » de l'acteur exactement comme l'a fait Jules Janin quelques décennies auparavant. Associé aux « avantages extérieurs » chez Sarcey, cette « force intime et inanalysable » constitue le prérequis de l'acteur, résistant à toute forme d'analyse, d'explication et d'apprentissage.

Sarcey adjoint à l'instinct l'intelligence et l'étude, c'est-à-dire des facultés de raisonnement et de compréhension, ainsi que des acquisitions techniques et dramaturgiques. Pour lui, la réunion des quatre facultés ou dons (physique, instinct, intelligence et étude) ne se retrouve dans aucun comédien. Le « comédien parfait », le « comédien idéal » n'existe pas. Mais la combinaison plus ou moins intelligente de ces quatre éléments permet de suppléer l'absence de l'une ou de l'autre, hormis l'instinct, essentiel nous l'avons vu. Par exemple, l'étude et la maîtrise technique permettront de suppléer un défaut physique : en parlant de Prévost, Samson, Got ou Régnier : « Ils savaient si bien leur métier, ils étaient si parfaitement sûrs d'eux-mêmes et si adroits, qu'ils dérobaient au public le secret de leurs points faibles³⁴. »

Sarcey donne en quelque sorte la parole à une thèse contraire à ses vues, par le biais de l'exemple de Régnier, qui défendait l'opinion selon laquelle un acteur trop doué de nature ne faisait aucun effort, et « ne se donn[ait] plus la peine de chercher rien ». Dans cet exemple, ou plutôt ce contre-exemple dans la bouche de Sarcey, la dimension de l'effort est valorisée, non pas tant comme signe d'un travail dans l'exercice de l'interprétation (qui, lui, ne doit pas se voir), mais comme impulsion énergétique : « Et la difficulté même de les mettre en œuvre ajoute à la force d'impulsion qu'on leur

²⁹ André Antoine, « Lettre à Charles Le Bargy », 24 octobre 1893 : « L'idéal absolu de l'acteur doit être de devenir un clavier, un instrument merveilleusement accordé, dont l'auteur jouera à son gré », dans Jean-Pierre Sarrazac, Philippe Marcerou, *Antoine, L'invention de la mise en scène*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 90 et *sqq.*

³⁰ Voir notamment Maurice Maeterlinck, « Menus propos. Le Théâtre », [1890], dans *Le Réveil de l'âme, Œuvres I*, éd. Paul Gorceix, Bruxelles, Complexes, 1999, p. 457-463.

³¹ « L'acteur », I, art. cité, p. 9.

³² Le travail dramaturgique est pourtant effectué par bon nombre de grands acteurs de l'époque. On peut penser par exemple aux exemplaires annotés par Mounet-Sully de ses plus grands rôles (Hamlet et Édipe notamment, conservés à la Comédie-Française), ou aux ouvrages de Coquelin Aîné sur les grandes figures de Molière. Voir Coquelin Aîné, *Molière et le Misanthrope*, Paris, Ollendorff, 1881 ; *Tartuffe*, Paris, Ollendorff, 1884 ; *Arnolphe*, Paris, Ollendorff, 1882.

³³ J'emprunte cette expression à Sabrina Bastemeyer, qui l'emploie lorsqu'elle analyse la notion d'instinct chez Jules Janin, faculté également essentielle à l'acteur. Voici par exemple ce qu'il en dit : « Toujours est-il que l'esprit, l'intelligence, l'étude des modèles ne suffisent pas à faire un comédien. Il ne faut pas tant de choses, Dieu merci, mais il faut cent fois davantage : il faut l'instinct. » (Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, Paris, M. Lévy frères, 1853-1858, vol. 2, p. 50). Voir Sabrina Bastemeyer, « Le "Sixième sens" ou l'héroïsation de l'acteur chez Jules Janin, entre classicisme et romantisme », dans *Les Héroïsmes de l'acteur*, dir. Olivier Bara, Mireille Losco-Lena et Anne Pellois, Lyon, PUL, 2015, p. 47-59.

³⁴ « L'acteur », I, art. cité, p. 10.

donne³⁵. » Sarcey balaie l'argument en faisant de la thèse de Régnier le plaidoyer *pro domo* d'un acteur manifestement disgracié par la nature. L'instinct et les dons de nature restent essentiels, mais ne font rien seuls :

Le vrai comédien, le grand, unit en soi ces deux éléments : il possède l'instinct d'abord, et ensuite l'intelligence ; il met ces deux qualités en œuvre par le travail et de tout cela il sort un Talma ou un Frédérick Lemaître³⁶.

Sarcey s'attaque enfin, en formulant une objection rhétorique, à la question de la sensibilité. C'est le dernier moment de ce développement, et le dernier passage obligé de toute réflexion sur le jeu en cette fin de siècle : le positionnement par rapport au paradoxe de Diderot. Voici comment il définit l'action de « sentir » :

Sentir, au sens où nous l'entendons quand nous nous occupons de théâtre, c'est éprouver pour son propre compte les émotions que l'on exprime pour celui d'un auteur. Le public est porté à croire que le meilleur moyen de rendre sur la scène la douleur, la colère, serait d'être en proie soi-même à ces émotions, et de répandre son cœur sur la rampe³⁷.

Refusant, à l'instar de Régnier qu'il cite de nouveau en exemple, de faire de « sentir » le synonyme de « comprendre », Sarcey s'attaque aux termes du paradoxe en prenant l'exemple du comédien Polus développé par Aulu Gelle dans les *Nuits Attiques*. Chargé du rôle d'Électre, Polus enferme dans l'urne funéraire censée renfermer les cendres d'Oreste les restes de son propre fils mort depuis peu :

Au moment où il dut débiter le morceau, le souvenir de cette perte cruelle lui arracha des cris si déchirants, et l'expression de sa douleur fut si vraie, que le public en l'écoutant fondit en larmes³⁸.

Devant cet exemple, considéré par la suite comme une préfiguration antique de la mémoire affective de Stanislavski, Sarcey doute d'une part de la reproductibilité du jeu obtenu par ce procédé, et d'autre part de la nature artistique d'une crise de nerfs. Pour lui, « l'art n'est point la nature, il n'en est que l'imitation et une imitation qui enchérit sur le modèle³⁹ ». Ainsi, le comédien n'a pas besoin de ressentir les émotions qu'il doit jouer pour les bien jouer. Tout au plus a-t-il un avantage à les avoir éprouvées un jour, à en avoir observé les manifestations, pour les bien rendre (ce qui serait peut-être, soit dit en passant, une anticipation plus juste de la mémoire affective de Stanislavski). Et de louer l'art de l'observation de l'acteur en amont du travail, en prenant l'exemple célèbre de Talma qui, à la mort de son père, pousse un cri de douleur tellement intéressant qu'il ne peut s'empêcher de l'observer afin de s'en resservir : « Talma le trouva si juste, si touchant, qu'il se mit à le répéter, à l'étudier : il s'en rendit maître à la fin, et l'emmagasina dans sa mémoire⁴⁰. » Sarcey s'inscrit donc, pour le coup, dans la lignée des tenants du paradoxe, contre l'opinion de la majorité de ses contemporains, à l'exception notable de Coquelin.

Comportement scénique, comportement social

Dans la seconde livraison de l'article, Sarcey s'attaque à la description du comportement scénique de l'acteur, qu'il aborde ainsi : faut-il que le comédien se

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 11.

³⁷ *Ibid.*, p. 12.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

comporte sur scène comme dans la vie, ou bien doit-il se plier à un certain nombre de conventions théâtrales nécessaires au surgissement de l'art ? Le comportement de l'animal acteur dans son milieu scénique est donc examiné à l'aune du naturel et du réalisme. Sarcey développe dans cette partie l'évolution de l'art de l'acteur vers plus de réalisme, prenant acte des modifications apportées par le jeu naturaliste défendu par Zola, et qui trouvera son épanouissement scénique au Théâtre-Libre l'année suivante avec Antoine.

Partant de l'opposition entre l'école anglaise, naturelle, et l'école française, adepte de l'amplification et de la sublimation, il avoue une nette préférence pour cette dernière, dont les traditions de « jeu de face » pour reprendre une expression de Denis Guénoun⁴¹, la nécessité d'un certain « panache » comme le dit Sarcey⁴², sont perpétuées par la Comédie-Française et le Conservatoire, institutions par ailleurs fortement critiquées par l'ensemble des réformateurs du théâtre mais aussi, pour le Conservatoire, par une partie des acteurs et actrices de l'époque. Sarcey justifie sa préférence dans un premier temps par la spécificité du répertoire français, constitué de pièces classiques tragiques et comiques qui nécessitent l'ampleur de la diction. La formation du « goût national » en découle logiquement, et contribue à perpétuer ce style de jeu à la française, malgré les évolutions en terme de dramaturgie, notamment vers le drame. Sarcey prend néanmoins acte de l'évolution du jeu des acteurs à son époque. Il déplore en effet que les acteurs ne « s'inquiètent⁴³ » plus tellement du public depuis vingt-cinq ou trente ans.

À bien y regarder, l'argumentaire de Sarcey ne condamne pas entièrement la tendance vers plus de naturel. J'en veux pour preuve l'éloge qu'il fait de l'acteur Dupuis, présenté comme « le modèle le plus parfait de la nouvelle école » : « c'est de lui qu'on peut dire qu'il ne joue pas ; ce n'est plus un acteur, c'est l'homme même⁴⁴. » Ce qu'il déplore, c'est la contamination du grand répertoire par ce style de jeu, impossible à concevoir, comme le montre l'exemple de Coquelin « jouant les mains dans les poches et d'un timbre de voix ordinaire⁴⁵ ».

Malgré cette concession faite au goût de l'époque, Sarcey marque clairement sa préférence, sans que l'on puisse parler complètement de contre-courant, tant la pratique reste dominante sur les scènes :

J'avoue que pour moi, tout en rendant justice aux efforts de nos comédiens, qui cherchent à serrer de plus près la réalité, je tiens pour l'ancien système. Je crois que dans cet art comme dans tous les autres, plus que dans tous les autres, il faut ne présenter la vérité qu'agrandie et ornée⁴⁶.

L'introduction du naturel dans le jeu, beaucoup plus que du réalisme sous la plume de Sarcey, est battue en brèche par une double nécessité : le grossissement d'une part, pour des raisons de « perspective », c'est-à-dire de conditions de représentation, en termes architecturaux de visibilité et d'acoustique ; la sublimation d'autre part, car la belle nature sera toujours préférable à la vraie nature. L'art du jeu doit être « large » ou « grand », et non se « rapetisser⁴⁷ » sous la pression du naturalisme, exagérer les postures et ne pas se contenter de photographier le réel.

⁴¹ Voir à ce titre Denis Guénoun, art. cité

⁴² « L'acteur », II, art. cité, p. 66.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 67.

Sans transition aucune, Sarcey développe ensuite la dimension éthique et sociologique du métier de comédien, passage obligé de tous les écrits sur l'acteur au XIX^e siècle quand il s'agit de prendre la défense d'une profession qui n'est pas tout à fait sortie de l'ignoble. Reprenant par exemple les termes de l'argumentation d'Aristippe dans son texte liminaire au *Manuel théâtral* intitulé « de la profession du comédien », Sarcey se contente, sans vraiment trancher, de constater deux caractéristiques du comédien : sa principale qualité et son principal défaut, avant d'étudier l'évolution de sa position sociale.

Le principal défaut du comédien est la vanité, fort excusable aux yeux de Sarcey lorsqu'il s'agit de bons comédiens, tout à fait ridicule quand s'exprime par contre l'amour-propre du médiocre cabotin⁴⁸. L'extrême irritabilité du comédien et sa sensibilité à la critique est explicable par la nature même de son art : exposé entièrement dans l'exercice de son art, il crée, sans possibilité de correction, sous les yeux mêmes du public⁴⁹. C'est donc au nom du risque encouru que se mesure un défaut ainsi largement pardonné. Si l'on ajoute à cela la principale qualité de l'acteur, la générosité et l'entraide – largement relevé par Aristippe d'ailleurs –, l'on obtient finalement un portrait moral très flatteur, contredisant s'il le fallait tous les clichés sur l'espèce.

Sarcey, fort de ces deux arguments, constate la disparition progressive de l'image du comédien en paria frappé d'anathème. Passons sur le développement soulignant l'absurdité d'une telle condamnation – due principalement selon Sarcey non à des causes religieuses, mais au fait que l'art de l'acteur consiste à contrefaire et à mentir, et que la conduite de sa vie n'a pas toujours été exemplaire – pour examiner les conséquences de cette disparition : la fin de la marginalité du comédien. D'« espèces⁵⁰ », les comédiens sont passés au statut respectable de petits ou de grands bourgeois, changement de statut social qui n'est pas sans conséquence sur l'acteur. Au même titre que les nouvelles modalités réalistes du jeu, ce changement de statut social aurait tendance à « rapetisser » le comédien sur le théâtre du monde, en le privant de sa formidable capacité de « dépense ». Puisque les acteurs, au lieu de se « répandre dans le monde pour étudier les mœurs et les caractères, pour saisir les ressemblances et reproduire les types », s'installent dans une vie bourgeoise, ils prennent le risque de ne pouvoir « étudier les personnages⁵¹ » qui sortent de la mesure. Cet embourgeoisement et cette respectabilité ont été acquis au prix d'un renoncement à la vie dissolue que les comédiens avaient l'habitude de mener : Sarcey ne sait « si ce changement n'a pas été trop radical, et en tout cas, si l'art a beaucoup gagné à ce changement⁵² ». Constatant le besoin croissant de « respectabilité » et de reconnaissance sociale exprimé par les acteurs de son temps, Sarcey va jusqu'à proposer l'image d'un comédien fonctionnaire, non dénuée d'une certaine ironie, qui relaie le tableau déjà fait par Théophile Gautier que Sarcey cite juste avant de livrer sa propre conclusion :

Je vois le temps où la profession de comédien aura sa place marquée dans la hiérarchie sociale, où l'acteur se rendra à son théâtre avec la mystérieuse gravité du chef de division s'acheminant à son bureau, et marquera son déplaisir d'un mot trop vif qui aura effarouché sa pudeur⁵³.

Sarcey constate même des modifications dans le recrutement sociologique des comédiens, hier « les déclassés », aujourd'hui « la bourgeoisie assise⁵⁴ ».

⁴⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 73.

⁵¹ *Ibid.*, p. 75.

⁵² *Ibid.*, p. 74.

⁵³ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁴ *Ibid.*

Ces constats reflètent bien une réalité du temps, mais ne constituent plus tellement un sujet de discussion dans les écrits de la même époque ou un peu plus tard. Ce qui importe maintenant aux comédiens, la bataille de l'anathème gagnée, une fois le métier de comédien rentré dans une certaine forme de respectabilité, c'est de voir le comédien accéder au statut d'artiste à part entière, au même titre que le peintre ou l'écrivain. Les plaidoyers de Mounet-Sully à la fin de ses *Souvenirs*, ceux de Coquelin dans *L'Art et le Comédien*⁵⁵, tournent autour de cette reconnaissance non pas tant sociale, finalement, qu'artistique. Ce qui importe, c'est bien de se voir reconnaître, non plus le statut de citoyen comme les autres, mais celui d'artiste.

La question épistémologique : l'histoire des acteurs

Le dernier point abordé par Sarcey est une réflexion sur le caractère éphémère de l'art de l'acteur : « les comédiens n'ont pas d'histoire⁵⁶ ». La vision mélancolique des fantômes d'acteurs engloutis petit à petit par l'ombre de l'oubli se double de l'image du chroniqueur vieillissant, impuissant à rendre compte de tous ces talents qui disparaissent. Les acteurs sont tributaires de ceux qui les écrivent, et leur mémoire vivante disparaît avec celui qui les a vus jouer. Même si cette gloire éphémère est relativisée par Sarcey (d'autres professions artistiques comme les écrivains ne sont pas exempts du risque de l'oubli), le caractère éphémère de l'art du jeu reste prégnant, et constitue une réflexion très commune dans les écrits d'acteurs et d'actrices, réactivée à cette époque par l'apparition de la photographie. Cet aspect constitue d'ailleurs l'objet d'un autre texte inaugural de Sarcey, paru dans la revue *Le Théâtre* en janvier 1898, intitulé « le théâtre instantané » dans lequel le vieux critique, à la veille de sa mort, se pose la question suivante : « Que reste-t-il d'un geste ? ». Dans cet article étonnant, Sarcey rêve d'une autre modalité de classification, d'un répertoire de gestes, qui serait remis à jour tous les 25 ans et qui rendrait compte des pratiques en usage dans les théâtres :

La photographie surprend à la fois l'attitude et le geste, et les dépose sur la plaque fidèle. De la plaque, ils passent maintenant dans le journal ; ils rafraîchissent la mémoire de ceux qui ont vu l'original, ils le révèlent à ceux qui n'ont pu assister au spectacle ; ils seront pour les curieux des siècles suivants un plaisir et un enseignement. Ils n'apprendront pas seulement à nos neveux la façon dont tel ou tel artiste rendait une scène ; ce ne serait pourtant pas là un service à dédaigner. Ils leur donneront des indications plus précieuses encore⁵⁷.

La visée est presque anthropologique. L'intérêt de « l'album d'instantanés dramatiques » serait d'avoir, « pour chaque quart de siècle, l'ensemble complet des gestes conventionnels d'une époque⁵⁸ ». On ne peut manquer de voir là un pendant photographique, pris comme un outil de conservation et de classification, qui rejoindrait la visée de cette physiologie. Mais encore une fois, Sarcey s'inscrit dans une drôle de lignée. On ne peut s'empêcher de penser, à propos de ce fantasme d'un répertoire de gestes, aux planches de John Bulwer dans *Chironomia* qui renvoient à l'origine oratoire de l'art de l'acteur, où chaque geste aurait une signification dans l'expression des passions, alors même que la pensée du mouvement commence fortement à battre en brèche celle de la pose ou de la posture.

Sous la plume de Sarcey, la gloire éphémère de l'acteur ne peut être conjurée que par le travail du critique. Le constat de son propre vieillissement est une manière de le

⁵⁵ Coquelin Constant, *L'Art et le comédien*, Paris, Ollendorff, s. d.

⁵⁶ « L'acteur », II, art. cité, p. 76.

⁵⁷ « Le Théâtre instantané », *Théâtre*, janvier 1898, p. 3.

⁵⁸ *Ibid.*

désigner, lui, critique théâtral, comme le dépositaire et le garant de la mémoire de ce qu'il a vu. Car c'est bien dans la mémoire des spectateurs, et *a fortiori* du spectateur professionnel et écrivain qu'est le critique, que perdure le souvenir de l'acteur :

Je commence à vieillir ; j'ai vu dans leurs bons rôles tous les grands acteurs de ce temps. Quelques-uns sont morts, d'autres ont pris leur retraite ou sont sur le point de la prendre. Quelle peine n'ai-je pas à donner de leur talent une idée suffisante aux jeunes qui ne les ont jamais vus ou qui ne les voient que fatigués et vieillissés ? on me traite irrévérencieusement de rabâcheur. Telle est la fragilité de la gloire du comédien ! elle tombe dans le néant avec la génération qui l'a vue naître et croître. Voilà une immortalité bien précaire et bien courte⁵⁹ !

Ou comment justifier un attachement que d'aucuns pourraient qualifier d'anachronique à des modalités de jeu en pleine mutation...

Conclusion

Nommer, classifier, qualifier. Voilà tous les ingrédients d'une bonne physiologie entendue comme genre littéraire, nourrie de ses origines médicales et biologiques. Au regard des écrits de l'époque, des dictionnaires, écrits d'acteurs, arts théâtraux, Sarcey est un bon baromètre de son temps, malgré sa passion pour le panache et les institutions représentatives d'un mode de jeu « à la française ». On ne peut pas reprocher à Sarcey d'être à contre-courant ou de n'être pas de son temps dans ce texte, tant l'histoire du jeu tout au long du XIX^e siècle hérite des réflexions du XVIII^e siècle et les prolonge. Il rend compte d'un état de l'art et de la profession de comédien qui n'est ni en avance, ni en retard, si tant est que ces notions soient valables dans l'histoire d'un art.

Ce qui pourrait par contre faire de Sarcey un critique peut-être plus tout à fait de son temps, réside d'abord et avant tout dans la nature même de l'activité du critique, qui est d'être spectateur avant tout. Au terme de sa longue carrière, Sarcey reconnaît lui-même son attachement à des acteurs d'une autre génération.

L'autre aspect de ce décalage pourrait se lire en creux dans son portrait. Préférant la dimension littéraire de la physiologie à la dimension scientifique, Sarcey ne confronte pas du tout, dans sa description, le corps du comédien à la science, et notamment à la question qui agite les théories du jeu de manière de plus en plus prégnante en cette fin de siècle, à savoir l'analyse du lien entre l'émotion et l'expression de cette émotion. Il manque à la réflexion de Sarcey, si tant est que l'argument soit recevable, un questionnement sur la nature de l'incarnation, que Sarcey maintient dans le mystère, opération de l'obscur et inconscient instinct, dont l'heureux résultat sera une interprétation poignante et magnétique.

Il est intéressant de noter que deux ans plus tard, *La Revue d'art dramatique* publie un texte en sept livraisons du critique anglais William Archer, intitulé... « Physiologie de l'acteur⁶⁰ », portant sur la question du paradoxe. Dans ce texte, le terme physiologie prend un sens totalement différent, et s'inscrit dans un paradigme clairement scientifique. Par l'étude et la volonté de réfuter le paradoxe de Diderot par le biais d'une

⁵⁹ « L'acteur », II, art. cité, p. 76.

⁶⁰ William Archer, « Physiologie de l'acteur », sous-titrée dans certaines livraisons « Enquête sur le paradoxe de Diderot ». Voir *Revue d'art dramatique*, tome XII, octobre-décembre 1888, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 1-24, 92-101, 165-170, 273-288, et tome XIII, avril-juin 1889, p. 148-156, 201-211, 266-274. Un autre texte avait précédé cette étude en mai 1888, intitulé « Questions sur l'art du comédien », *Revue d'art dramatique*, tome X, avril-juin 1888, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 266-273. Tout laisse à penser que ces textes sont la traduction d'un ouvrage de William Archers, *Masks or Faces ? A Study in the Psychology of acting*, paru en 1888 à Londres, issu d'une série d'articles au *Longman's Magazine*, intitulés « The anatomy of acting ». Cet ouvrage constitue une réponse au Paradoxe de Diderot, traduit cinq ans auparavant en anglais.

enquête menée auprès d'acteurs anglais à l'aide d'un questionnaire (appelé « le catéchisme de l'acteur »), Archer essaye de comprendre l'influence de l'émotion (selon qu'elle est réelle ou fictive), sur le corps de l'acteur, et donc de comprendre les modalités de passage de l'émotion à son expression scénique. Plus proche de la psychophysiologie que de la physiologie proprement dite, la réflexion d'Archer explore l'idée de « circulation » (d'énergie, de fluides comme sueur, sang, larmes), toujours en lien avec l'expression d'une émotion.

La coexistence au sein d'une même revue de deux textes faisant appel au terme de « physiologie », l'un, de Sarcey, s'inscrivant clairement dans une forme littéraire ramenée à une visée encyclopédique pratiquant la classification, la définition et la synthèse, et l'autre, d'Archer, s'inscrivant résolument dans une démarche scientifique et expérimentale, rend parfaitement compte des enjeux du discours sur l'acteur au XIX^e siècle. Cette coexistence pourrait mener à conclure immédiatement que le texte de Sarcey est un texte à contre-courant de l'histoire des pratiques et des théories du jeu, puisqu'il ne s'inscrit pas dans la modernité du paradigme scientifique. Or, voir en Archer un progressiste, et en Sarcey un indémodable conservateur, ne serait rendre justice ni à l'un ni à l'autre, tant la coexistence des analyses et des modalités d'approche de ce curieux animal qu'est l'acteur perdure longtemps, tout au long du XX^e siècle.