RIEF

Revue italienne d'études françaises
Littérature, langue, culture

4 | 2014
Varia

Maladies d'acteur. Théorie du jeu théâtral et littérature médicale au XVIII[e] siècle

Vincenzo De Santis

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/rief/638
DOI : 10.4000/rief.638
ISSN : 2240-7456

Éditeur
Seminario di filologia francese

Référence électronique
Vincenzo De Santis, « Maladies d'acteur. Théorie du jeu théâtral et littérature médicale au XVIII[e] siècle », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 10 décembre 2020. URL : http://journals.openedition.org/rief/638 ; DOI : https://doi.org/10.4000/rief.638

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Maladies d'acteur. Théorie du jeu théâtral et littérature médicale au XVIII^e siècle

Vincenzo De Santis

1 Ce court passage de *La médecine de l'esprit*, qu'Antoine Le Camus a tiré de l'article « Abdère » du *Dictionnaire* de Bayle, fait référence à une anecdote antique où le jeu de l'acteur est présenté comme le résultat involontaire d'une « fièvre » capable d'inspirer « des délires ingénieux, des transports agréables & suivis » :

> Rien n'est plus étrange que la maladie qui, du temps de Lisimacus, régna pendant quelques mois à Abdère [...]. C'était une fièvre chaude qui [...] causait un tel trouble dans l'imagination des malades, qu'elle les convertissait en comédiens. Ils ne faisaient que réciter des morceaux de tragédies [...] comme s'ils eussent été sur le théâtre : de sorte qu'on voyait dans toutes les rues une multitude d'acteurs pâles & maigres qui faisaient des exclamations tragiques.[1]

2 La fièvre d'Abdère se présente chez Bayle et Le Camus sous la forme d'un délire mimétique : le « trouble » mental du malade fait qu'il devient autre que lui-même, qu'il développe un comportement et un aspect autres. La caractérisation physique de ces malades-comédiens, leur pâleur, leur maigreur extrême, tout fait appel, dans le texte évoqué, à la représentation classique du malade atrabilaire. Dans la tradition antique à laquelle se réfère le texte, l'*ek-stasis*, l'acte de sortir de soi-même, est justement considéré comme une « détermination possible » de la folie mélancolique[2], sorte d'enthousiasme qui réunit sous le même signe le poète et l'acteur[3]. La tradition aristotélicienne a vu dans l'aliénation une condition nécessaire pour la *poiesis* au sens le plus large du terme. Le *Problème XXX* relie de manière explicite l'humeur mélancolique au génie[4], et crée ainsi une association dont la fortune auprès des théories médico-philosophiques perdure jusqu'à l'époque moderne, comme nombre d'études l'attestent clairement[5]. Au XVIII^e siècle, au-delà de l'ouvrage d'Antoine Le Camus, l'intersection entre philosophie médicale et théorie du jeu se fait sans doute sur un plan moins explicite ; l'analogie entre l'âme du comédien et l'esprit du malade s'avère pourtant particulièrement fréquente, notamment en ce qui concerne les notions de « sensibilité » et de « mélancolie » dans leurs différentes

acceptions. Comédiens et malades se signalent par leur nature protéiforme, et plusieurs ouvrages soulignent le danger que comporte la profession de l'acteur pour la santé mentale du sujet. En examinant les intersections lexicales et conceptuelles entre réflexion médicale et esthétique du récitatif, j'essaierai d'analyser les différentes significations que leurs croisements ont prises au XVIII[e] siècle.

1. La maladie de Protée

3 À l'âge des Lumières, la mélancolie en tant que pathologie est encore l'un des principaux objets d'étude de la réflexion médicale, qui entretient des rapports complexes de continuité et de rupture avec la tradition antique et la physiologie des XVI[e] et XVII[e] siècles[6]. L'ancienne doctrine des humeurs est ainsi convoquée aux côtés des nouvelles théories, et les « médecins-philosophes » insistent souvent sur l'influence réciproque entre le corps et l'esprit, où les nerfs jouent un rôle fondamental de médiateurs[7]. Le terme *mélancolie* s'éloigne en même temps de son acception purement clinique et c'est sa signification commune de "tristesse" qui devient aussi courante, notamment dans les ouvrages non spécialisés. Dans sa *Nosologie méthodique*, Boissier de Sauvages distingue donc la « melancholia » – véritable forme de la « folie » dont les « malades sont appelés *maniaques*, melancholici » – de la « mélancolie » – condition « accompagnée de tristesse, et non point de délire »[8]. En dépit de ces efforts d'éclaircissement, dont le but est de séparer la mélancolie de la simple tristesse ainsi que d'autres conditions pathologiques telles que les affections de l'hypocondre chez les hommes ou de l'utérus chez les femmes, le XVIII[e] siècle n'offre pas une définition univoque de la maladie noire, et la nature de ses symptômes et de son origine est souvent remise en doute[9]. Lorry distingue par exemple entre deux types de mélancolie, l'une nerveuse et l'autre humorale[10] ; en s'appuyant sur des sources antiques et modernes, dans les premières pages de son *Traité des affections vaporeuses*, Pomme revient sur les différentes formes de l'« affection vaporeuse [...] générale ou particulière [...] qui est appelée *hystérique* chez les femmes, [...] *hypocondriaque* ou *mélancolique* chez les hommes »[11]. Le terme *mélancolie* ne perd donc pas totalement son acception originaire[12], qui parfois est relue à la lumière d'une sorte de déterminisme biologique et psychologique dont la perspective vitaliste concerne également les matérialistes les plus radicaux[13]. D'après l'*Encyclopédie*, la mélancolie est « le plus souvent l'effet de la faiblesse de l'âme & des organes : elle l'est aussi des idées d'une certaine perfection, qu'on ne trouve ni en soi, ni dans les autres, ni dans les objets de ses plaisirs, ni dans la nature »[14]. La mélancolie devient donc aussi le sentiment d'une absence, d'une perfection que l'on peut se figurer mais dont la recherche se montre vaine par définition. Tourtelle insiste encore sur la « très grande affinité » entre la « mélancolie nerveuse qui attaque les hommes d'une constitution faible » et « l'hystérie » féminine, qu'il assimile justement aux « vapeurs »[15].

4 Dans sa *Dissertation en forme de lettre*, traduite pour la première fois en français en 1784, Thomas Sydenham s'était arrêté sur le traitement de l'hystérie dont il proposait une définition originale : « cette maladie est un Protée, qui prend une infinité de formes différentes, c'est un caméléon qui varie sans fin ses couleurs » ; « [a]ussi Aristote a-t-il observé avec raison que les mélancoliques ont plus d'esprit que les autres », souligne encore Sydenham, qui évoque justement la mélancolie dans les pages consacrées à l'affection hystérique[16]. Chez ce médecin du XVII[e] siècle, les symptômes de l'hystérie, de l'hypocondrie et de la mélancolie se confondent : il est aisé de reconnaître dans le passage

évoqué un nouvel écho de la description de la mélancolie proposée par les ouvrages de médecine antique de dérivation aristotélicienne ou galénique. Par ailleurs, la superposition entre ces différents états pathologiques opérée par Sydenham n'échappe pas à Esquirol, qui accuse le médecin anglais d'avoir confondu « l'hystérie avec l'hypocondrie, et celle-ci avec la mélancolie »[17].

5 Véritable aspect de la folie associable à la manie, comme le montre l'ensemble de textes étudiés par Michel Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, la forme privilégiée de la mélancolie et des pathologies qui lui sont associées devient souvent celle d'une rupture avec la réalité[18]. Selon Jackie Pigeaud, le caractère « polymorphe » du tempérament mélancolique permettrait au sujet de contenir dans les différents « stades » de son humeur – au moins en puissance – « tous les caractères de tous les hommes », ce qui rapproche le profil du mélancolique de l'image du fou[19]. Dans l'article « folie » de l'*Encyclopédie*, D'Aumont tente justement de séparer la mélancolie, la folie et la manie. Pourtant, le point de départ de cette distinction est justement le constat de cette confusion fréquente, dans laquelle tombe également Lefebvre, l'auteur de la première partie de l'article, lorsqu'il rapproche certaines formes de folie « triste » de la mélancolie [20]. Un autre glissement sémantique se réalise enfin vers le tournant du siècle, et la réflexion sur la mélancolie se dissocie encore de l'explication humorale pour se focaliser sur l'idée de sensibilité[21], ce qui n'exclut pourtant pas son explication organique. Par ailleurs, dans les *Éléments de physiologie*, sans faire allusion à la bile noire, Diderot affirme que la rate est « grande dans ceux qui sont morts de langueur »[22] : toute passion naît ainsi d'une réaction organique, une affection de l'esprit ne peut que laisser des traces visibles dans le corps. L'article « âme » de l'*Encyclopédie* montre justement l'action combinée du corps et de l'esprit dans la détermination des comportements, qu'ils soient ou non pathologiques : les qualités d'un individu, ses dispositions, ne sont ainsi « que l'effet des organes du corps constitués d'une certaine manière »[23]. Au tournant des Lumières, une distinction rigoureuse entre la mélancolie (dans ses diverses significations), l'hystérie et l'hypocondrie s'avère encore nécessaire. En 1802, Louyer-Villermay s'intéresse aux relations entre ces trois maladies dont les cadres symptomatiques similaires ne suffisent pas pour en établir l'identité. Le but du médecin consiste à isoler l'hypocondrie, mais ses recherches témoignent surtout de l'hésitation terminologique relative au classement des pathologies de l'âme ayant marqué le siècle qui vient de s'achever[24].

2. Maladie et théorie du jeu

6 Pour ce qui est de la théorie du jeu, le XVIII[e] siècle développe un véritable sens de l'action par la parole lorsque le corps devient l'un des aspects fondamentaux du récitatif[25]. La réflexion sur le jeu actorial voit ainsi l'affrontement entre les deux paradigmes théoriques connus : le modèle que la critique a défini comme « émotionnaliste » et que l'on relie traditionnellement au *Comédien* de Rémond de Sainte-Albine, et le modèle de la froideur et de la raison, que l'on relie essentiellement au *Paradoxe sur le comédien*[26] . Plusieurs ouvrages – où théorie médicale et esthétique du jeu s'entremêlent – présentent l'acteur comme un individu à l'esprit instable : la création d'un rôle théâtral devient le fruit d'un véritable transformisme psychologique. Le poète Dorat prône la thèse de l'assimilation non imitative : l'acteur doit ressentir les passions, « s'approprier » l'« âme » du personnage et éviter un jeu purement mimétique[27]. Une « âme expansible », capable de bien doser la « chaleur » et de « peindre » avec « mesure » chacune des « affections »

du cœur, d'après *Les Éléments de l'art du comédien* de Dorfeuille, devient donc une prérogative fondamentale pour tout acteur[28]. Dans la littérature médicale et dans les réflexions théoriques sur le théâtre[29] – l'*Art du comédien* de Touron en offre une bonne synthèse –, l'acteur possède un « caractère bouillant » et protéiforme « qui s'affecte de tout, qui passe en un instant de la joie à la tristesse, & de la tristesse à la joie »[30]. Comme on lit encore dans un périodique médical de l'époque, on appelle mélancoliques ces malades que l'on « voit alternativement tristes ou joyeux, rire, chanter, pleurer, se fâcher, pousser surtout de profonds soupirs, souvent encore garder un morne silence » mais qui « dans leur délire, font des vers, composent des airs de musique sans jamais s'être adonnés ni à la poésie ni à la musique »[31] – la similitude entre les deux définitions touche presque à l'identité.

7 Cette tradition, qui fait de la mélancolie à la fois une menace pour l'homme et le signe d'élection des esprits créateurs, ne peut qu'être reprise par les théories qui posent la sensibilité au centre de la question du jeu. C'est le cas chez Rémond de Sainte-Albine, qui fonde sa théorie du jeu sur l'adhésion émotionnelle du comédien. Dans son célèbre traité, le lexique médical offre des outils à la réflexion sur le jeu actorial et sur ses effets sur le public : pour l'auteur du *Comédien*, la « tristesse » que l'acteur est capable de porter sur la scène est une véritable « maladie [...] épidémique [...] de l'âme » qui se propage sur le théâtre en vertu de sa nature « contagieuse » ; cette transmission ne serait possible qu'en vertu de l'authenticité de la passion ressentie[32]. D'après Sainte-Albine, cette participation émotionnelle ne peut se faire que dans la mesure où le comédien choisit des rôles adaptés à son physique et à son tempérament.

8 L'œuvre de Sainte-Albine trouve des détracteurs même chez des auteurs qui ne renient pas entièrement la théorie dite émotionnaliste. Dans ses *Observations sur l'art du comédien*, Servandoni d'Hannetaire insiste sur l'importance du cerveau dans la création d'un rôle théâtral mais il ne renonce pas à l'image du comédien « caméléon »[33], analogie qui fait écho à la description du mélancolique protée proposée par Sydenham. Le jeu de l'acteur est d'abord l'effet d'une imitation consciente, mais il devient ensuite une véritable « ivresse ». L'auteur revient donc sur le thème rebattu du rapport de l'état d'âme du comédien au jeu et s'oppose ainsi à Sainte-Albine sans rejeter entièrement sa théorie émotionnaliste :

> [À] cette espèce de loi que l'Auteur voudrait imposer aux Acteurs comiques, de ne donner sur eux que le moins de prise possible aux événements heureux ou malheureux, ainsi qu'il a cherché déjà à l'insinuer plus haut ; c'est recommander à quelqu'un de n'avoir jamais la fièvre ni aucune autre forme de maladie, les affections de l'âme n'étant pas moins indépendantes de nous-mêmes, que les affections du corps. Tout ce que peut faire un Acteur, qui est dans ce cas, c'est d'éviter de s'exposer sur la Scène, jusqu'à ce que le calme ait été rendu à son cœur ; [...] surtout dans un Comédien, [...] l'amour-propre & l'envie de plaire sont les arguments les plus forts, les remèdes les plus efficaces pour détruire, ou du moins pour tempérer l'humeur la plus noire & la mélancolie la plus enracinée, tout est oublié dans ces moments d'ivresse où l'on est sur la scène : mais lorsqu'on est chez soi retiré & rendu à soi-même, on laisse, malgré soi, reprendre un libre cours à sa douleur & à ses réflexions ; ce qui est arrivé plus d'une fois à bien des personnes de Théâtre.[34]

9 Un autre théoricien, Charpentier, analyse les relations entre les états d'âme du spectateur et l'effet produit par le spectacle ; pour lui « le Comédien peut être comparé en ce sens, au Médecin. L'un dissipe l'ennui, véritable maladie de l'âme, comme l'autre guérit celle du corps »[35]. D'Hannetaire renverse la question du pouvoir curatif du spectacle et développe

la thèse de Charpentier dans une direction réflexive : le jeu se présente chez lui comme un moment thérapeutique, un salut précaire qui dérive d'un égarement bienfaisant et momentané. La question posée par Sainte-Albine me semble pourtant plus complexe, dans la mesure où le théoricien paraît autant soucieux de la santé d'esprit du comédien que de l'effet produit sur la scène :

> Éprouvez-vous fortement l'une de ces impressions ? Elle se peindra sans effort dans vos yeux. Êtes-vous obligé de donner la torture à votre âme, pour la tirer de la léthargie ? L'état forcé de votre intérieur se remarquera dans le jeu de vos traits, & vous ressemblerez plutôt à un malade travaillé de quelque accès étrange qu'à un homme agité d'une passion ordinaire.[36]

10 Forcer excessivement sa propre nature correspond à une « torture de l'âme » qui met en péril le bien-être du comédien et lui donne l'aspect extérieur d'un malade, dans un système de référence qui voit encore l'état pathologique comme le résultat d'une passion excessive et en cela dégénérée. Un compte rendu d'un ouvrage tardif sur la mélancolie paru en 1788 définit justement cette condition pathologique comme la prérogative « des âmes trop sensibles, de tous ceux dont la délicatesse des fibres est extrême », et qui peut être engendrée par des causes externes et par des troubles enfantés par l'imagination[37]. Un précurseur de l'émotionnalisme, Riccoboni père, avait pressenti le risque qui se cache derrière l'identification totale du comédien au personnage : pour Lelio il fallait bien « sentir ce que l'on dit » pour « s'abandonner aux tons de l'âme »[38], mais dans une sorte d'adhésion émotionnelle non aliénante et soumise, comme l'affirme l'auteur, à l'« artifice externe » de la raison[39]. L'image du comédien hypersensible et l'idée de la contagion par la sensibilité ne tardent pas à faire aussi l'objet de la littérature satirique. Dans l'*Espion Chinois* attribué à Ange Goudar, le héros se rappelle une soirée d'opéra, spectacle marqué par les cris et les gestes convulsionnaires des acteurs-chanteurs, qui fit monter en lui une migraine très forte et obstinée. Une fastidieuse contagion est donc posée comme nécessaire pour la réussite d'une soirée : « pour que ce divertissement fasse une grande sensation, il doit rendre malade : un opéra Français est dans sa perfection, quand il renvoie les spectateurs étourdis »[40].

11 « Imiter aisément ce que l'on voit en autrui »[41] : Antoine François Riccoboni envisage en revanche, bien avant Diderot, un dispositif de mise à distance sur lequel il fonde son propre art de l'acteur. Riccoboni fils pose « l'intelligence », caractéristique fondamentale de l'acteur, comme une force créatrice, qui permet au sujet de « concevoir » le rapport de la partie au tout, de « l'effet » qu'un rôle doit produire dans « l'action totale »[42]. Si le *Mercure de France* (mars 1750) loue la nouveauté de son approche, les accusations d'un excès de matérialisme ne manquent pas : partisan de l'émotionnalisme, Laporte définit l'œuvre de Riccoboni fils, qui ne saurait égaler celle de Sainte-Albine, comme bonne à créer un « comédien automate »[43]. La dégénération de la sensibilité, dont Sainte-Albine était donc conscient, devient, à partir de Riccoboni fils, l'un des arguments les plus fréquemment utilisés par les détracteurs de l'émotionnalisme et c'est surtout chez les partisans de la froideur qu'une lecture croisée avec le discours médical montre tout son intérêt :

> Lorsqu'un acteur rend avec la force nécessaire les sentiments de son rôle, le Spectateur voit en lui la plus parfaite image de la vérité. Un homme qui serait vraiment en pareille situation, ne s'exprimerait pas d'une autre manière [...]. Étonnés d'une si parfaite imitation du vrai, quelques uns [...] ont cru l'Acteur affecté du sentiment qu'il représentait. [...] il m'a toujours paru démontré que si l'on a le malheur de ressentir véritablement ce que l'on doit exprimer, on est hors d'état de jouer.[44]

12 Riccoboni fils revient donc sur la question de l'oubli de soi, qu'il envisage comme une dégénération paradoxale du jeu par identification qui rendrait impossible la poursuite de la performance.

13 Là où Sainte-Albine voyait la « métamorphose » du sujet en une « personne seconde », à l'instar de Riccoboni fils, Diderot conçoit la création d'un rôle comme un acte qui « procède d'une vigilance permanente de l'esprit » – pour reprendre la définition de Starobinski[45]. Pour l'auteur du *Paradoxe* – on le sait bien – le jeu du comédien, même lorsqu'il paraît parfaitement naturel, n'est en réalité que le fruit d'une heureuse imposture, obtenu grâce à un « manque absolu de sensibilité » :

> Le socque ou le cothurne déposé, sa voix est éteinte, [le comédien] éprouve une extrême fatigue, il va changer de linge ou se coucher ; mais il ne lui reste ni trouble, ni douleur, ni mélancolie, ni affaissement d'âme. C'est vous qui remportez toutes ces impressions. L'acteur est las, et vous tristes ; c'est qu'il s'est démené sans rien sentir, et que vous avez senti sans vous démener. S'il en était autrement, la condition du comédien serait la plus malheureuse des conditions ; mais il n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel : l'illusion n'est que pour vous ; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas.[46]

14 Tout comme Riccoboni, Diderot use donc de l'idée d'identification pour attaquer les partisans de la sensibilité de l'acteur, et une lecture croisée du *Paradoxe* avec les écrits physiologiques du philosophe et de ses contemporains n'est pas sans utilité pour mieux comprendre le fonctionnement de son argumentaire. Dans les pages consacrées au cerveau de ses *Éléments de physiologie*, Diderot fait référence à l'épisode d'un acteur romain, Gallus Vibius, qui serait devenu « fou en cherchant à imiter les mouvements de la folie »[47], ou « fol par sagesse », comme le dit Montaigne en évoquant Vibius dans ses *Essais* [48]. Pour Montaigne, la folie était la conséquence d'une application consciente ; dans le *Paradoxe*, la question de la folie de l'acteur est liée à celle de sa sensibilité. Le fait d'être sensible ne rend pas seulement l'acteur un mauvais comédien, il constitue un véritable danger pour sa propre survie, la sensibilité étant un véritable signe de faiblesse qui ne peut que le mener vers un dérèglement de l'esprit :

> La sensibilité, selon la seule acception qu'on ait donnée jusqu'à présent à ce terme, est, ce me semble, cette disposition compagne de la faiblesse des organes, suite de la mobilité du diaphragme, de la vivacité de l'imagination, de la délicatesse des nerfs, qui incline à compatir, à frissonner, à admirer, à craindre, à se troubler, à pleurer, à s'évanouir, à secourir, à fuir, à crier, à perdre la raison, à exagérer, à mépriser, à dédaigner, à n'avoir aucune idée précise du vrai, du bon et du beau, à être injuste, *à être fou.*[49]

15 Comme le souligne Joseph R. Roach, « la similarité entre les passions qui naissent de manière soudaine et spontanée et la maladie mentale a dû frapper Diderot pendant qu'il passait en revue les ouvrages médicaux concernant la sensibilité publiés à son époque »[50]. La sensibilité, si funeste à l'homme qui la possède, naît donc chez Diderot d'une disposition organique dérivant de la « mobilité du diaphragme ». Sans évoquer le diaphragme, Aristote avait déjà mis en évidence le danger de la dégénération du tempérament mélancolique, humeur venteuse qu'il associait au souffle (953 b 5). La *poiesis* était pour lui « l'affaire de gens naturellement doués ou en proie au délire »[51] et la critique moderne a justement inscrit le lexique employé par le philosophe dans ce passage – *manikos* et *extatikos* – dans le discours médical de son époque[52].

16 L'article « Spasme » de l'*Encyclopédie* confirme encore l'influence du diaphragme – organe de la voix et du souffle – sur les comportements des « sujets sensibles », auprès desquels

ses mouvements pouvaient causer une « affection humorale » aux « symptômes nerveux » [53]. L'interaction et le voisinage entre « cœur, estomac et diaphragme » est justement, d'après le médecin Paul-Joseph Barthez, la cause d'une « sensibilité forte »[54]. Dans les *Éléments de physiologie*, « le diaphragme est le siège de toutes nos peines et de tous nos plaisirs » qui se trouverait ainsi en « sympathie avec le cerveau ». La tête et le diaphragme, organes de la raison et de la sensibilité, sont pour Diderot les « deux grands ressorts de la machine humaine »[55]. Comme tous les organes du ventre, la rate suit les mouvements que le diaphragme lui impose[56] : la maîtrise de soi, la froideur, qui s'exercent par le contrôle du diaphragme et des ses mouvements ascensionnels, deviennent les seuls moyens de préservation du moi, au sein d'une réflexion tendant à dissocier sensibilité et génie, ou plutôt à redéfinir l'idée même de sensibilité. « Ce sont les entrailles qui troublent sans mesure la tête de l'homme sensible ; c'est la tête du comédien qui porte quelquefois un trouble passager dans ses entrailles », lit-on dans un célèbre passage du *Paradoxe* ; le contrôle exercé par le cerveau sur le diaphragme est à la base d'un équilibre corporel qui admet ainsi l'importance de la sensibilité, à condition qu'elle soit constamment soumise à l'intellect : on passe d'une dimension passive de la sensibilité à une vision active de cette même faculté qui devient ainsi « une affaire de jugement »[57]. De ce point de vue, l'explication organique des émotions émousse les angles de la contradiction existant entre le *Paradoxe* et les *Entretiens sur le Fils naturel*, ouvrage où Diderot n'excluait pas l'idée de l'identification par sensibilité[58] ; cette approche physiologique rapproche enfin Diderot des positions moins manichéennes que l'on retrouve par exemple chez Marmontel, dont la théorie du jeu se fonde sur la nécessité d'un accord entre le corps, l'âme et l'esprit du comédien[59].

3. Pratique du jeu et maladie mentale

17 Déterminer le degré d'interaction entre l'ensemble de ces traités et la pratique du jeu n'est pas chose facile, mais le *Paradoxe* s'avère néanmoins particulièrement attentif à l'expérience des comédiens[60]. Diderot s'appuie sur des exemples tirés des carrières des grands acteurs de son temps : ainsi Lekain « qui ne sent rien », tout comme Garrick, « figure parfaitement la sensibilité » alors que « personne ne joue plus mal » que Madame Riccoboni, femme « à la sensibilité exquise »[61]. Au tournant du siècle, l'exposition médiatique du comédien fait en sorte qu'il monopolise l'attention de son auditoire et parfois l'intérêt de la critique. La mélancolie s'éloigne de sa signification primitive et devient alors souvent une espèce d'attitude affichée par la vedette qui contribue à la création de son mythe. En prenant une tout autre direction que celle de Diderot, dans son *Éloge de Lekain*, La Harpe se souvient de la « mélancolie » de ce comédien, qui était à la fois « principe et aliment des passions qu'il éprouvait comme il savait les peindre »[62]. En 1780, les *Mémoires secrets* évoquent Mademoiselle Gaussin, « morte d'une maladie de langueur » [63]. L'actrice Dumesnil loue la posture de sa collègue Madame Vestris, dont le jeu était toujours marqué par une « teinte de mélancolie profonde, noble et décente »[64]. Les mélancolies d'acteur deviennent ainsi une sorte de lieu commun, mais le terme ne se libère pas entièrement du spectre sémantique qui l'entoure depuis des siècles. Avec les *Réflexions sur l'art dramatique* d'Hyppolite Clairon – cette actrice dont Diderot vantait la maîtrise de soi par rapport à la forcenée Dumesnil[65] – la question du danger du jeu par identification est posée de manière explicite et du point de vue du praticien :

> Ce n'est qu'en bravant les douleurs et la mort que j'ai pu compléter les vingt années imposées au comédien. Dans tout ce que je viens de dire, le plus terrible n'est point encore prononcé ; c'est l'indispensable nécessité d'être continuellement pénétré des événements les plus tristes et les plus tragiques ; l'acteur qui ne se les rend pas personnels n'est qu'un écolier qui répète sa leçon ; mais celui qui se les approprie, et dont les larmes constatent les recherches profondes, déchirantes de ses études, et l'oubli de sa propre existence, est certainement un être misérable, et j'ose avancer qu'il faut une force plus qu'humaine pour *bien jouer* la tragédie plus de dix ans.[66]

18 On est loin du discours médical avec Dumesnil et La Harpe, un peu moins avec Clairon. Pourtant, au moins dans le lieu commun, la tradition qui remonte à Hérodote et qui fait de la mélancolie une « maladie sacrée », ainsi que son parallèle avec la folie, ne disparaissent entièrement ni de la critique dramatique ni de la réflexion scientifique. En 1807, le dramaturge Népomucène Lemercier, féru de médecine et proche du milieu de Pinel, publie une *Épître à Talma*[67], où vulgarisation physiologique, théorie du jeu et culte de la vedette s'entremêlent constamment. Dès le début, Lemercier présente le jeu de l'acteur comme le fruit d'un travail intellectuel, en droite ligne avec le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, publié vingt ans plus tard, mais dont le contenu général n'était pas inconnu à Talma – qui le rejette sans appel – et probablement à Lemercier, puisque les *Observations* de Diderot sur l'œuvre de Antoine-Fabio Sticotti[68] avaient paru dans les numéros de la *Correspondance Littéraire* du 15 octobre et du 1er novembre 1770[69]. Des mots tels que « cerveau », « nerfs », « organes » reviennent constamment : le jeu est présenté comme une activité qui entraîne en même temps le corps et l'intelligence. L'observation presque éthologique de l'homme serait le ressort fondamental de la *mimésis* actoriale ; le comédien est avant tout « disciple de Buffon », mais il n'observe pas le monde en « heureux naturaliste » : il existerait une « pitié fraternelle » qui permettrait à l'acteur d'établir une sympathie avec les passions du personnage qu'il est censé interpréter, une « mélancolie » qui risquerait d'être hasardeuse pour son esprit. Lemercier insiste sur le danger d'un art qui pourrait bien être nuisible à ses praticiens : la tâche de l'acteur consisterait à donner l'apparence du sentiment, sans que l'acteur devienne la victime des passions qu'il affiche (« De tes travaux, Talma, ne te rends pas victime »)[70].

19 C'est Talma qui, en s'opposant de manière explicite aux positions de Diderot, affirme que le jeu naît du juste équilibre entre sensibilité et intelligence. En revenant sur la question de la porosité entre pathologie et jeu théâtral dans ses *Réflexions sur Lekain*, Talma arrive à lire dans l'altération, dans les maladies de l'hypocondre, une sorte d'état de grâce dont l'art ne peut que tirer des bénéfices, et cela même au détriment de la santé de l'acteur :

> Quelques années avant sa mort, Lekain essuya une longue maladie, et c'est à elle qu'il dut le parfait développement et toute la maturité de son talent. Ceci peut paraître étrange, mais n'en est pas moins exactement vrai. Il est des crises violentes, de certains désordres dans l'économie animale, qui souvent exaltent le système nerveux, et donnent à l'imagination une inconcevable activité : le corps est souffrant et l'esprit est lucide. On a vu des malades étonner par la vivacité de leurs idées, et d'autres en qui la mémoire reprenant une activité nouvelle, leur rappelait des circonstances, des événements complètement oubliés. [...] En sortant de cet état, il reste toujours quelque chose de cet excès de sensibilité imprimée au système nerveux. Les émotions sont plus faciles et plus profondes, toutes nos sensations acquièrent un plus grand degré de délicatesse. Il semble que ces secousses épurent et renouvellent notre être, et c'est ce que Lekain éprouva après sa maladie.[71]

20 L'« excès de sensibilité » s'imprime ainsi au « système nerveux » : le passage dans la maladie devient une initiation, une sorte de sacrifice que l'acteur doit accomplir pour que

son art atteigne le summum de la perfection. Comme le montre Giovanni Macchia dans une définition qui la rapproche de la mélancolie, au tournant du siècle des Lumières, la sensibilité révèle donc son caractère ambigu, qui en fait en même temps un « don » de Dieu capable d'élever l'homme et une « condamnation », un « symbole fatal »[72]. Sans renier entièrement le rôle de l'intellect, Talma renoue finalement avec la tradition de l'enthousiasme antique et prône une pratique du jeu et une théorie du récitatif où résonnent désormais les tons du romantisme naissant[73].

21 Posture affichée par un histrion consommé ou véritable trouble de l'esprit, l'association entre jeu de l'acteur et bile noire se poursuit tout au long du XVIIIe siècle avec des significations très différentes[74]. Ce qui semble émerger de cette courte esquisse, c'est d'un côté la prise de conscience théorique du caractère poétique du jeu de l'acteur, et de l'autre – et cela même chez Diderot – d'un danger propre à la profession du comédien qui demande un très grand degré de maîtrise de soi. « Jetez maintenant les yeux sur cet Acteur qui doit être agité de quelque violente passion – lit-on encore dans la *Médecine de l'esprit* de Le Camus –, s'il joue bien son rôle, il prend la place du personnage qu'il représente [...]. En un mot, c'est un organe où toutes les passions se succèdent tour à tour »[75]. Sans l'usage de l'intellect, sans la juste mesure, même lorsque le malheur de l'esprit est le fruit d'une réflexion volontaire, le sujet devient bientôt la victime des passions qu'il n'arrive plus à gérer, et le comédien représente un cas exemplaire de ce type d'affliction. Relu à la lumière de la théorie médicale et de sa vulgarisation, le jeu de l'acteur – art de se faire autre – se montre comme un processus mimétique dont le danger principal est constitué par le glissement vers l'aliénation et la folie. Extrêmement courante dans la philosophie antique et, du moins au niveau verbal, dans les écrits sur l'acteur, sur la mélancolie et sur les pathologies de l'esprit du siècle des Lumières, cette association s'avère particulièrement enracinée dans la pensée occidentale. « Ma propre et longue expérience m'a amené à penser que la folie est relativement fréquente surtout chez les acteurs », affirmait Schopenhauer dans son étude sur la folie ; « chaque soir l'acteur s'efforce de s'oublier entièrement lui-même, pour devenir un tout autre personnage » : peu importe s'il s'agit de l'effet collatéral d'une identification totale ou du fruit d'une expérience volontaire et consciente, le jeu, la fiction actoriale, semblent contraindre le comédien à se perdre, à s'oublier – « n'est-ce pas là », comme le dit le philosophe, « le chemin direct vers la folie ? »[76].

NOTES

1. A. Le Camus, *La Médecine de l'esprit*, Paris, Ganeau, seconde édition, 1769, p. 203-204. *Cf.* Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam, R. Leers, 1697, t. I, p. 16.

2. Voir J. Pigeaud, *La Maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 46 et *passim* ; Id., « Délires de métamorphose », *Gesnerus*, 63, 2006, p. 73-89 ; C. Quétel, *Histoire de la folie. De l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2009.

3. Voir C. Vicentini, *L'arte della recitazione dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 19-38.

4. Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie. Problème XXX*, tr. et notes par J. Pigeaud, Paris, Rivages, 1988.

5. Sur la question de la mélancolie et de son histoire dans la culture occidentale, on se reportera aux ouvrages de référence de J. Starobinski, désormais rassemblés dans *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012 ; à J. Clair, *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005 ; à B. Frabotta (dir.), *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, Roma, Donzelli, 2001 ; au volume dirigé par P. Dandrey, *Anthologie de l'humeur noire : écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'"Encyclopédie"*, Paris, Le Promeneur, 2005 et à R. Gigliucci, *La melanconia*, Milano, Rizzoli, 2009.

6. Sur ce sujet très vaste, dont cette étude ne présente qu'une esquisse, voir les synthèses proposées par A. Towaide (article « Médecine ») et A. Amend (article « Mélancolie ») dans M. Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, P.U.F, 1997. Voir aussi, pour un aperçu général, les numéros 23 (1991) et 31 (1999) de la revue *Dix-huitième siècle*, respectivement consacrés aux rapports entre « Physiologie et médecine » et « Sciences et esthétique », ainsi que le volume S. Messina, V. Ramacciotti (dir.), *Metamorfosi dei Lumi 6. Le belle lettere e le scienze*, Torino, Accademia University Press, 2012.

7. Voir C. Imbroscio, « Dalla sensibilità fisiologica alla sensibilità morale : *I médecins philosophes* e le patologie dell'anima », dans G. Iotti e M. G. Porcelli (dir.), *Il corpo e la sensibilità morale. Letteratura e Teatro nella Francia e nell'Inghilterra del XVIII secolo,* Pisa, Pacini, « I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta », 2011, p. 45-60.

8. *Cf.* F. Boissier de Sauvages de Lacroix, *Nosologie méthodique, dans laquelle les maladies sont rangées par classes, suivant le système de Sydenham, & l'ordre des botanistes*, Paris, Hérissant le fils, 1772, t. 7, p. 342, italiques dans le texte (éd. orig. en latin : *Nosologia methodica sistens morborum classes* [...], Amsterdam, Frères de Tournes, 1763).

9. A. Amend, « Mélancolie », dans M. Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, cit., *passim.*

10. « *Alia enim humoralis est, alia mere nervea, quæ utraque Melancholica dici debet* », A. C. Lorry, *De melancholia et morbis melancholicis*, Paris, Guillelmum Cavelier, 1765, t. 2, p. 187. Les théories de Lorry avaient été rendues disponibles au public non spécialisé grâce à la synthèse parue dans le *Journal des savants* (août 1766), où cette distinction est justement reprise.

11. P. Pomme, *Traité des affections vaporeuses des deux sexes, ou Maladies nerveuses vulgairement appelées maux de nerfs*, Paris, Imprimerie Royale, 1782, p. 1-2.

12. Voir P. Dandrey, *Anthologie de l'humeur noire*, cit., p. 591-745 et M. Delon, *Le Principe de délicatesse. Libertinage et mélancolie au XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 2011.

13. Voir l'introduction de S. Moravia dans La Mettrie, *Opere filosofiche*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. XXV et Id., « Dall'"homme machine" all'"homme sensible". Meccanicismo, animismo e vitalismo nel secolo XVIII », *Belfagor*, XXIX, 1974, VI, p. 633-47.

14. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, 1751-1780, t. X, p. 307, article « mélancolie ».

15. E. Tourtelle, *Éléments de médecine théorique et pratique*, Strasbourg, Louis Eck, an VII [1799], t. 2, p. 430.

16. *Médecine pratique de Sydenham, avec des notes, ouvrage traduit [...] sur la dernière édition anglaise, par feu M. A.-F. Jault*, Paris, Barrois le jeune, 1784, p. 399. Pour la version anglaise sur laquelle la traduction française se fonde, *cf. The Whole Works Of* [...] *Thomas Sydenham,* corrected from the original Latin by J. Pachey M. D., London, Weelington, 1734, p. 306-307 ; *cf. Thomae Sydenham opuscula quotquot hactenus separatim prodiere omnia* [...], apud Henricum Wetstenium, 1683, p. 456-457, pour l'original en latin. Sur les rapprochements entre la figure de l'acteur, celle de Protée et l'image du caméléon, voir J. Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1981, *passim* et notamment p. 80-130.

17. *Cf.* J.-E. D. Esquirol, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique, et médico-légal,* Bruxelles, Tircher, 1838, t, 1, p. 200 ; une première version du texte d'Esquirol avait paru dans l'article « mélancolie » du *Dictionnaire des sciences médicales,* Paris, Panckoucke, 1819,

t. 32, p. 151. Sur le rapport entre médecine, hystérie et mélancolie chez Sydenham, voir M. Simonazzi, *La malattia inglese. La melanconia nella tradizione filosofica e medica dell'Inghilterra moderna* , Bologna, Il Mulino, 2004, p. 253-292.

18. M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1972), Paris, Gallimard, 2013, p. 333-341.

19. Voir J. Pigeaud, *Introduction*, dans Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie*, cit., p. 15-16 .

20. Voir *Encyclopédie*, t. VII, p. 43-44.

21. Voir R. Rey, « L'approche de la folie chez quelques médecins vitalistes du XVIIIe siècle », dans J. Céard (dir), *La Folie et le corps*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1985, p. 111-140 ; A. C. Vila, *Enlightenment and pathology. Sensibility in the literature and medicine in Eighteenth-century France*, London, The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 43-79.

22. D. Diderot, *Éléments de physiologie*, éd. P. Quintili, Paris, Champion, 2004, p. 326.

23. *Encyclopédie,* cit., 80, t. I, p. 332, article « âme ».

24. J.-B. Louyer-Villermay, *Recherches historiques et médicales sur l'hypocondrie, isolée, par l'observation et l'analyse, de l'hystérie et de la mélancolie*, Paris, Méquignon, 1802, p. 37-79.

25. La bibliographie sur ce sujet est vaste. Pour une étude récente, voir P. Frantz, « Riferimenti al corpo nelle teorie sull'arte dell'attore nel XVIII secolo », dans S. Carandini (dir.), *Le passioni in scena. Corpi eloquenti e segni dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo*, Roma, Bulzoni, « I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta », 2009, p. 235-251. Sur la question du corps au XVIIIe siècle et notamment chez Diderot, voir aussi G. Iotti (dir.), *Diderot : la pensée et le corps*, Paris-Bergamo, L'Harmattan/Sestante, « Cahiers de littérature française », t. XIII, 2014.

26. Pour une synthèse critique récente, voir C. Vicentini, *La teoria della recitazione*, cit., p. 161-290. Voir aussi M. Fumaroli, « Feu et glace : le *Comédien* de Rémond de Saint-Albine (1747), antithèse du *Paradoxe* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 93, 5, 1993, p. 717-733.

27. C.-J. Dorat, *Essai sur la déclamation tragique*, s.l., s.n., 1758.

28. C. P. P. Dorfeuille, *Les Éléments de l'art du comédien*, Paris, à l'Imprimerie à prix fixe, an VII, t. 1, p. 16.

29. Voir *infra.*

30. [A.] Touron [ou Touron de la Chapelle], *L'Art du comédien vu dans ses principes*, Paris, veuve Duchesne, 1782, p. 66-67.

31. *Essai de médecine théorique et pratique. Ouvrage périodique, dédié aux amis de l'humanité*, Genève, octobre 1783, t. II, p. 189-190. Le texte est la traduction d'un passage de Sydenham.

32. Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien, ouvrage divisé en deux parties*, Paris, Desaint et Saillant, Vincent fils, 1747, p. 92-93. Les positions de Sainte-Albine s'inscrivent dans le débat sur les passions, sur leur rapport à l'intellect et à la raison et notamment sur leur réhabilitation au XVIIIe siècle ; sur ce vaste sujet, voir, entre autres, R. Mercier, *La Réhabilitation de la nature humaine. 1700-1750,* Villemomble, La Balance, 1960 ; A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice (1680-1814)*, Pisa, Pacini, 1984 ; G. Iotti e M. G. Porcelli (dir.), *Il corpo e la sensibilità morale*, cit. et, pour un aperçu historique plus vaste, S. Vegetti Finzi (dir.), *Storia delle passioni*, Roma, Laterza, 1995.

33. « En effet le simple Acteur [...] remplira [...] parfaitement bien un genre, soit tragique , soit comique, sans pouvoir [...] jamais s'étendre plus loin. Au lieu que l'habile Comédien saisira toute espèce de caractères. Vrai Caméléon il prendra toutes sortes de formes indistinctement & passera du rôle d'un jeune homme à celui d'un vieillard, d'un rôle de valet à celui de petit maître, & les représentera tous avec un égal succès », J.-N. Servandoni dit d'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien et sur d'autres objets concernant cette profession en général, avec quelques extraits de différents auteurs et des remarques analogues au même sujet : ouvrage destiné à de jeunes acteurs et actrices*, [S.l.], aux dépens d'une société typographique, 1774, p. 140.

34. *Ibid.*, p. 164. Il s'agit d'une note à son abrégé du *Comédien* de Sainte-Albine contenu dans le volume.

35. [L. Charpentier], *Causes de la décadence du goût sur le théâtre : où l'on traite des droits, des talens, & des fautes des auteurs, des devoirs des comédiens*, Paris, Dufour, 1758, p. 8.
36. Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*, cit., p. 148.
37. *Journal de médecine, chirurgie, pharmacie*, 76, juillet 1788, p. 475. L'ouvrage dont il est question est le *De melancholia ex mente*, publié la même année par le médecin suisse Gaspard Landis.
38. L. Riccoboni, *Pensées sur la déclamation*, Paris, Briasson, 1738, p. 30-31.
39. Voir le ch. III et l'introduction de l'éditeur dans *Dell'arte rappresentativa*, éd. V. Gallo, « Les savoirs des acteurs italiens », Collection numérique dirigée par A. Fabiano, Paris, IRPMF, 2006 [en ligne], URL : http://www.irpmf.cnrs.fr/IMG/pdf/dellarterappresentativa.pdf et S. di Bella, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni : contribution à l'histoire du théâtre au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2009, p. 252-255.
40. [A. Goudar], *L'Espion chinois ou l'envoyé secret de la cour de Pékin pour examiner l'État présent de l'Europe*, Cologne, s.n., 1765, t. I, p. 105. L'idée que le public puisse être contaminé par le spectacle revient aussi dans les traités contre le théâtre ; pensons à l'exemple connu de Rousseau, qui transpose cette contagion sur le plan de la morale : « En favorisant tous nos penchants, [le théâtre] donne un nouvel ascendant à ceux qui nous dominent ; les continuelles émotions qu'on y ressent nous énervent, nous affaiblissent, nous rendent plus incapables de résister à nos passions », *Lettre à d'Alembert*, éd. M. Buffat, Paris, Flammarion, 2003, p. 108.
41. A. F. Riccoboni, *L'Art du théâtre à Madame****, Paris, Simon & chez Giffart fils, 1750, p. 61-62.
42. *Ibid.*, p. 30-31.
43. J. de Laporte, *Observations sur la littérature moderne*, La Haye, s.n., 1750, t. II, p. 245.
44. A. F. Riccoboni, *L'Art du théâtre*, cit. p. 36-37.
45. Voir J. Starobinski, « Le salut par l'ironie ? », dans *L'Encre de la mélancolie*, cit., p. 349-350.
46. D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, dans *Œuvres*, Paris, Laffont, 1996, t. IV, *Esthétique, théâtre*, éd. L. Versini, p. 1384.
47. D. Diderot, *Éléments de physiologie*, cit., p. 173.
48. Montaigne, *Essais*, I, 21, éd. P. Villey et V. L. Saulnier., Paris, P.U.F., 1978, t. I, p. 98.
49. D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, cit., p. 1403, je souligne.
50. J. R. Roach, *The Player's Passions. Studies in the Science of Acting*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993, p. 125, c'est moi qui traduis. Dans son ouvrage, Roach revient aussi sur la question de l'acteur-Protée et propose une analyse des superpositions entre théorie du jeu et physiologie, où il accorde une attention particulière aux théories dites émotionnalistes.
51. Aristote, *Poétique*, éd. M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 2009, 1455 a 32, p. 111.
52. Voir la note 3 de D. Lanza dans Aristotele, *Poetica*, Milano, BUR, 2009, p. 177.
53. « [I]l arrive souvent qu'à la longue la masse intestinale, dérangée par l'affection constante du diaphragme, donne lieu à de mauvaises digestions, & entraîne bientôt après un vice humoral ; ou au contraire dans des sujets sensibles très impressionnables, qui ont le genre nerveux très mobile, l'affection humorale étant essentielle & protopathique, occasionne par la même raison des symptômes nerveux », *Encyclopédie*, t. XV, p. 437.
54. P.-J. Barthez, *Nouveaux Éléments de la science de l'homme* (1778), Paris, Goujon, 1806, t. II, p. 47.
55. D. Diderot, *Éléments de physiologie*, cit., p. 53.
56. Ibid., p. 225.
57. Voir D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, cit., p. 1420 et l'introduction de L. Versini dans Diderot, *Œuvres*, cit., t. IV, p. 1369.
58. D. Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, dans *Œuvres*, cit., t. IV, p. 1146.
59. « Celui qui n'a que du sentiment, ne joue bien que son propre rôle ; celui qui joint à l'âme l'intelligence, l'imagination et l'étude, s'affecte et se pénètre de tous les caractères qu'il doit imiter ; jamais le même, et toujours ressemblant : ainsi l'âme, l'imagination, l'intelligence et l'étude, doivent concourir à former un excellent comédien. C'est par le défaut de cet accord, que l'un s'emporte où il devrait se posséder, que l'autre raisonne où il devrait sentir : plus de

nuances, plus de vérité, plus d'illusion, et par conséquent plus d'intérêt », Marmontel, *Éléments de Littérature*, éd. S. Menahèze, Paris, Desjonquères, 2005, article « Déclamation théâtrale », p. 344. Le texte de Marmontel avait déjà paru dans l'article « Déclamation » de l'*Encyclopédie*.

60. Sur le changement de perspective introduit par Diderot, voir P. Frantz, « Du spectateur au comédien : le *Paradoxe* comme nouveau point de vue », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 93, 5, sep.-oct. 1993, p. 685-701.

61. D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, cit., p. 1399 ; 1417.

62. J.-F. La Harpe, *Œuvres*, Paris, Pissot, 1778, t. IV, p. 365.

63. L. Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres*, Londres, chez John Adamson, 1780, t. III, p. 192.

64. *Mémoires de Marie-Françoise Dumesnil, en réponse aux Mémoires d'Hyppolite Clairon*, Paris, Dentu/ Carteret, an VII, p. 410. Quoique publiés avec l'aveu de l'actrice, ces mémoires étaient en réalité dus aux soins du journaliste Charles-Pierre Coste d'Anorbat.

65. D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, cit., p. 1381-1382.

66. H. Clairon, *Mémoires et Réflexions sur l'art dramatique*, Paris, Buisson, an VII, p. 28.

67. N. Lemercier, *Épître à Talma*, Paris, Collin, 1807.

68. *Garrick, ou les Acteurs anglois, ouvrage contenant des observations sur l'art dramatique, sur l'art de la représentation, et le jeu des acteurs, avec des notes historiques et critiques*, Paris, Lacombe, 1769.

69. Voir D. Kahn, « Entre les *Observations sur Garrick* et le *Paradoxe sur le Comédien* : la version intermédiaire de la copie Lespinasse », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 1995, 18-19, p. 231-245.

70. N. Lemercier, *Épître à Talma*, cit., p. 7-9. Le texte de Lemercier n'est sans doute pas sans rapport avec l'un des premiers ouvrages du médecin Esquirol – *Des Passions considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale* (Paris, 1805 ; voir l'édition procurée par M. Gauchet et G. Swain, Paris, Librairie des Deux-Mondes, 1980). Dans cette œuvre de jeunesse tirée de sa thèse et dédicacée à Pinel dont le lexique est systématiquement repris, Esquirol trace une ligne très floue entre la passion et la folie, qui se différencieraient par leur degré et non par leur nature. De trop intenses passions deviennent ici l'une des causes principales de l'aliénation mentale.

71. F.-J. Talma, *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, Paris, Tenré, 1825, p. 59. Pour les critiques de Talma envers Diderot et son actrice préférée, Hyppolite Clairon, voir *ibid.* p. 34-36.

72. G. Macchia, « La Crisi della ragione e la poesia alla fine del secolo », dans Id., L. De Nardis, M. Colesanti, *La letteratura francese dall'Illuminismo al Romanticismo* [1974[1]], Milano, Rizzoli, 2000, p. 330.

73. Voir M. Fazio, *Francois Joseph Talma, primo divo : teatro e storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Milano, Leonardo Arte, 1999 (tr. fr. J. Nicolas, Paris, CNRS, 2011).

74. On remarquera au passage l'absence de Voltaire au sein de cette réflexion : plus intéressé au résultat et aux effets produits sur le public que par la psychologie clinique du comédien, Voltaire n'élabore pas non plus une théorie explicite sur le jeu théâtral. Sa conception du jeu est véhiculée par ses lettres aux acteurs et par certaines préfaces de ses œuvres dramatiques, où il affiche néanmoins une attitude de praticien et de professionnel du théâtre et non de théoricien. Voir M. Fazio, « Voltaire. Le lettere agli attori », *Acting Archives Review*, II, 3, 2012, <http://actingarchives.unior.it/>.

75. A. Le Camus, *La Médecine de l'esprit*, cit., p. 37-38.

76. A. Schopenhauer, « De la folie », dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, tr. fr. A. Burdeau, Paris, Félix Alcan, 1909, t. III, p. 211.

RÉSUMÉS

Dans *La médecine de l'esprit*, Antoine le Camus fait allusion à une anecdote antique où le jeu de l'acteur est utilisé comme terme de comparaison pour une « fièvre » capable d'inspirer « des délires ingénieux, des transports agréables & suivis » (deuxième édition, 1769). En prenant ses racines dans la réflexion médicale antique, au XVIII[e] siècle, l'analogie entre l'âme du comédien et l'esprit du malade s'avère particulièrement fréquente, notamment chez Sainte-Albine et Diderot. Plusieurs ouvrages – où théorie médicale et esthétique du jeu s'entremêlent – tendent justement à présenter l'acteur comme un individu à l'esprit instable : mélancolie et sensibilité y sont donc présentées comme des états pathologiques du corps et de l'esprit. En examinant les intersections lexicales et conceptuelles entre réflexion médicale et esthétique du récitatif, j'essayerai d'analyser les différentes significations que ces mélancolies d'acteur ont prises à l'âge des Lumières.

INDEX

Mots-clés : acteur, Diderot (Denis), Sainte-Albine (Rémond de), Paradoxe sur le comédien, mélancolie, médecine, Lumières