Document generated on 04/23/2024 11:24 p.m.

Tangence

Les théories de l'*actio* aux xviie et xviiie siècles

Jeanne Bovet

Number 60, May 1999

L'éloquence du corps sous l'Ancien Régime

URI: https://id.erudit.org/iderudit/008078ar
DOI: https://doi.org/10.7202/008078ar

See table of contents

Publisher(s)

Presses de l'Université du Québec

ISSN

0226-9554 (print)
1710-0305 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Bovet, J. (1999). Les théories de l'*actio* aux xviie et xviiie siècles. *Tangence*, (60), 10–23. https://doi.org/10.7202/008078ar

Tous droits réservés © Tangence, 1999

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Les théories de l'*actio* aux XVIIe et XVIIIe siècles

Jeanne Bovet, Université de Montréal

Dans la tradition oratoire, l'expression « éloquence du corps » désigne la quatrième partie de la rhétorique, l'*actio*, c'est-à-dire la réalisation orale du discours. Après en avoir choisi la matière (*inventio*), l'avoir organisée (*dispositio*), avoir sélectionné et arrangé les mots pour l'exprimer (*elocutio*) et éventuellement avoir mémorisé le tout (*memoria*), l'orateur doit présenter son discours en public à l'aide de sa voix et de son geste. L'*actio* constitue ainsi l'aboutissement, la véritable mise à l'épreuve du discours, dont elle assure en grande partie le succès ou l'échec. Car maîtriser l'*actio* oratoire, c'est maîtriser l'instrument persuasif le plus efficace, celui du *movere*. Comme le dit Cicéron, « [l]'action est en effet ce qui atteint le plus profondément les cœurs ; elle les prend, les pétrit, les plie à son gré »[1], écho du fameux mot de Démosthène, à qui l'on demandait quelle était la première, la seconde et la troisième qualité de l'orateur, et qui chaque fois répondait invariablement : l'*actio*.

L'*actio* oratoire entretient un rapport étroit avec un autre type de performance orale : la représentation théâtrale. En effet, tout comme le discours oratoire, le discours dramatique est un discours public, destiné à être mis en voix et en gestes par des acteurs de manière à émouvoir un auditoire. C'est pour cette raison que la comparaison entre l'orateur et l'acteur se trouve au fondement des théories de l'*actio*. Elle apparaît d'emblée dans les textes latins où l'orateur est désigné par le terme d'*actor*, aussi bien auteur qu'acteur de son discours. Chez les Grecs, c'est le terme *hypocrisis* qui sert à désigner l'action oratoire et qui signifie, à proprement parler, jeu de l'acteur dramatique. Mais surtout, la rhétorique ancienne présente le jeu dramatique comme un modèle pour l'*actio* de l'orateur. Dans la *Poétique*, Aristote déclare que « la prononciation et le geste […] regarde[nt] proprement

1 Cicéron, *Brutus*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », « Collection des Universités de France », 1923, 142 : « Nulla res magis penetrat in animos eosque fingit, format, flectit […] » [éd. crit. et trad. Jules Martha].

l'art des comédiens » et donc que c'est aux comédiens d'enseigner aux orateurs « ce que c'est qu'un commandement, une prière, une simple narration, une menace, une interrogation, une réponse »[2]. Parmi les auteurs latins, Cicéron cite fréquemment en exemple l'acteur Roscius dont il vante la justesse de l'*actio* ; Quintilien pour sa part cite en exemple l'acteur tragique Démétrius et le comique Stratoclès.

Toutefois, l'action théâtrale est fictive, donc mensongère : pour avoir une *actio* convenable, l'orateur devra adapter les techniques de l'acteur à l'exigence rhétorique de vérité. Le recours à l'art reste cependant acceptable, notamment pour l'expression des passions qui sont le principal objet de l'*actio*. Comme le souligne Cicéron,

> [s]ans doute la vérité toujours l'emporte sur l'imitation ; toutefois si, à elle seule, elle suffisait dans l'action, l'art deviendrait absolument inutile. Mais comme les passions de l'âme, que l'action doit avant tout mettre en lumière ou imiter, sont souvent si confuses, qu'elles sont reléguées dans l'ombre et presque enfouies dans l'oubli, il faut les faire sortir de l'ombre et s'attacher aux traits saillants qui les mettent en relief.[3]

Au XVIIe siècle, les théories françaises de l'*actio* s'inscrivent dans cette ligne de pensée. Elles évoluent toutefois sensiblement dans le passage du XVIIe au XVIIIe siècle : d'une part, le rapport exemplaire entre acteur et orateur s'y trouve réarticulé au profit d'un type particulier d'orateur, l'avocat ; d'autre part, la prééminence traditionnelle de la voix sur le geste y perd du terrain. Trois textes théoriques importants en témoignent : le *Traité de l'action de l'orateur ou De la prononciation et du geste* de Michel Le Faucheur (1657), le *Traité du récitatif* de Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest (1707) et les *Pensées sur la déclamation* de Louis Riccoboni (1738). Cette double évolution des théories de l'*actio* doit être comprise dans un mouvement de pensée plus

---

2 Voir l'article « Poétique », dans Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Les usuels de poche », p. 273.

3 Cicéron, *De l'orateur*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », « Collection des Universités de France », 1930, Livre III, 215 : « Ac sine dubito in omni re uincit imitationem ueritas ; sed ea si satis in actione efficeret ipsa per sese, arte profecto non egeremus. Verum quia animi permotio, quae maxime aut declaranda aut imitanda est actione, perturbata saepe ita est ut obscuretur ac paene obruatur, discutienda sunt ea, quae obscurant, et ea, quae eminentia et prompta, sumenda » [éd. crit. Henri Bornecque et trad. Edmond Courbaud].

large : celui de la réévaluation des catégories du vraisemblable et de la vérité, de la passion et de la raison, de l'artifice et du naturel. C'est ce que je voudrais démontrer dans les pages qui suivent, en précisant tout d'abord les termes du rapport entre comédien et orateur à l'Âge classique, puis en examinant les places respectives de la voix et du geste dans l'art oratoire et dans l'art théâtral. Enfin, puisque les catégories générales de la vraisemblance, de la raison et du naturel sont aussi celles de la littérature, je m'interrogerai en conclusion sur la possible incidence de l'évolution des théories rhétorico-dramatiques de l'*actio* sur les modes de représentation de l'éloquence du corps dans les textes narratifs des XVIIe et XVIIIe siècles.

Michel Le Faucheur est un prédicateur protestant connu en particulier pour ses recueils de *Sermons*. Lorsqu'en 1657 il recommande aux apprentis orateurs d'imiter l'action des comédiens, il s'inscrit dans la droite ligne des rhétoriques anciennes. Sur le plan vocal, il s'agit surtout d'éviter la monotonie, ce en quoi les maîtres de rhétorique donnent selon lui « un tres-mauvais exemple […], prononçant tout ce qu'ils récitent par cœur, d'un mesme accent, & accent tout autre que celuy que nous employons dans le discours commun & familier »[4]. Les comédiens au contraire excellent dans l'imitation de la variété naturelle des intonations humaines :

> La Nature nous porte d'elle-mesme à prononcer autrement quand nous parlons de choses tristes & lugubres, & autrement quand il s'agit de choses joyeuses & agréables ; autrement quand nous censurons ceux qui ont commis quelque crime, & autrement quand nous consolons ceux qui sont en affliction ; autrement quand nous reprochons à quelqu'un ses fautes, & autrement quand nous demandons pardon des nostres ; autrement quand nous menaçons, & autrement quand nous promettons, ou quand nous prions ; autrement quand nous sommes de sens rassis, & autrement quand la colére nous transporte. Différence si naturelle, que si nous entendons deux personnes qui parlent ensemble en un langage que nous n'entendons point, & que l'un parle en colére, & l'autre en crainte ; l'un avec joye, & l'autre avec tristesse, nous discernons fort bien l'un de l'autre, non seulement par la contenance & par le Geste ; mais encore par le ton de la voix. Ce que fait la Nature, c'est ce que

4 Michel Le Faucheur, *Traité de l'action de l'orateur ou De la prononciation et du geste*, Paris, Augustin Courbé, 1657, p. 86-87.

> la Prononciation doit imiter. Car plus elle approche de la Nature, & plus elle est parfaite : & plus elle s'en éloigne, plus elle est vicieuse. […] Ainsi les Acteurs changent leur voix selon les divers personnages & les divers sujets, & suivent la Nature le plus qu'ils peuvent, avec le mesme accent que s'ils parloient en particulier, mais avec plus de force & de contention de voix selon la grandeur du Théatre.[5]

Le Faucheur présente aussi les acteurs comme des modèles sur le plan du geste, entre autres pour l'expression physique de la douleur : il admire en particulier leur capacité de « répandre des larmes en abondance »[6].

Au fondement de l'action du comédien et de l'action de l'orateur, Le Faucheur pose le principe commun de l'imitation de la nature. Il s'agit du concept classique de Belle Nature, c'est-à-dire de cette nature exemplaire où le comédien et l'orateur trouvent les prototypes sur lesquels modeler leur action. Comme le dit l'abbé Batteux, qui théorise la question au siècle suivant :

> […] si les Arts sont imitateurs de la Nature ; ce doit être une imitation sage & éclairée qui ne la copie pas servilement ; mais qui choisissant les objets & les traits, les présente avec toute la perfection dont ils sont susceptibles : en un mot, une imitation, où on voie la Nature, non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être, & qu'on peut la concevoir par l'esprit.[7]

Ainsi, dans la foulée des rhétoriques anciennes, Le Faucheur prescrit un ton de voix convenu pour chaque sujet de discours : pour parler d'un événement heureux, par exemple dans un discours de félicitations, il faut « une voix claire & gaye », pour parler d'un événement malheureux, par exemple dans une oraison funèbre, il faut un « accent triste & plaintif »[8].

Bien qu'elle procède des mêmes principes que celle de l'orateur, l'action du comédien reste toutefois moralement inférieure en raison d'une différence de nature et de finalité : le théâtre est fiction et vise au plaisir des sens, tandis que l'art oratoire s'attache, en principe du moins, à la vérité et doit persuader l'esprit. Du coup,

---

5 *Ibid.*, p. 87-90.
6 *Ibid.*, p. 205.
7 Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, 1773 [1747], p. 45.
8 Michel Le Faucheur, *op. cit.*, p. 109.

> les Auditeurs n'exigent pas […] la mesme exactitude & les mesmes soins d'un Orateur que d'un Acteur, parce que quand ils écoutent un Acteur au Théatre, ils n'attachent pas leur esprit aux choses qu'il y représente, lesquelles ils sçavent estre fausses & fabuleuses, mais seulement à la belle maniére de les représenter, c'est à dire ou à l'élégance de l'élocution, ou à la grace de la Prononciation & du Geste, enquoy s'il ne contente leurs sens, ils sont mal-satisfaits de luy ; au lieu que quand ils entendent un Orateur, ils s'attachent principalement aux choses sérieuses & importantes dont il discourt ; & quand à l'Action, ils se contentent qu'il l'ait raisonnable, & qu'elle ne choque ni leurs oreilles ni leurs yeux.[9]

Enfin, il faut noter que Le Faucheur prend grand soin de justifier le rapport qu'il établit entre l'acteur et l'homme d'Église, rapport évidemment inconnu de la rhétorique ancienne. Comment en effet accepter de « faire dépendre la Religion, qui est toute spirituëlle, des choses sensibles & extérieures » que sont la « grace de la Prononciation » et « la force [du] Geste »[10] ? Le Faucheur y emploie deux arguments. D'abord, il réhabilite le plaisir des sens à l'Église :

> lors que ce plaisir tend à la gloire de Dieu & à la conversion [des] ames [des auditeurs], & qu'ils en écoutent plus volontiers & en retiennent mieux les bonnes choses qu[e le prédicateur] leur dit, il est sans doute & tres-innocent, & tres-saint, & tres-utile. Que si parce que cela donne du plaisir au sens, il falloit l'interdire, il faudroit par mesme raison interdire l'usage de la Musique en l'Eglise[11] ;

et de citer en exemple la voix « de tonnerre » des saints apôtres Jacques et Jean et les larmes de saint Paul[12]. Ensuite, par un curieux revirement, Le Faucheur va même jusqu'à proposer aux hommes d'Église de battre les comédiens en brèche sur leur propre terrain :

> je dis qu'il ne faut pas […] leur laisser [ce métier], parce qu'ils en usent tres mal : mais que si ces Ministres des voluptez publiques abusent profanement de ces graces de la Prononciation & du Geste, en les faisant servir au theatre à de vaines récréations, & à émouvoir les esprits légers sur des sujets

9 *Ibid.*, p. 235-236.
10 *Ibid.*, p. 17.
11 *Ibid.*, p. 23.
12 *Ibid.*, p. 24, 25.

> feints & imaginaires ; les Ministres de Jesus-Christ en doivent faire un saint usage, en les faisant servir dans l'Eglise à édifier les fidelles, & à toucher vivement leurs cœurs sur les sujets veritables & salutaires qui leur sont proposez, & qu'ils n'en doivent faire non plus de scrupule que de faire servir l'or d'Egypte à la décoration du Tabernacle.[13]

Le lien entre prédicateur et acteur apparaît encore plus marqué au début du XVIIIe siècle dans le *Traité du récitatif* (1707) de Grimarest, maître de langues, grammairien et grand amateur de théâtre. Tandis que Le Faucheur rassemblait l'art vocal de l'avocat, du prédicateur et du comédien sous l'appellation traditionnelle de prononciation (*pronuntiatio*), Grimarest restreint l'usage du terme à l'action dénuée de passions, c'est-à-dire la seule action de l'avocat. En effet, selon Grimarest, l'avocat doit s'adresser uniquement « à l'esprit, & point au cœur »[14], puisque « il lui seroit ridicule de pretendre […] toucher […] les Juges, qui ne cherchent qu'à connoitre la vérité »[15]. Il doit donc éviter de recourir à l'artifice des passions : « [l]a passion dans un Avocat cause de l'altération dans sa voix ; & l'emportement, & l'exclamation sont suspectes en fait de vérité »[16], de même que sont suspects les « gestes un peu forts [qui] ne conviennent que quand on a dessein de toucher l'auditeur »[17].

À l'inverse, le prédicateur comme l'acteur doivent émouvoir les passions de leur auditoire. Leur action relève donc d'une autre catégorie que celle de l'avocat. C'est la déclamation, « récit ampoulé, que l'on fait d'un discours oratoire, pour satisfaire l'esprit, & pour toucher le cœur des spectateurs. D'où il s'ensuit qu'un Sermon, une Oraison, une Tragédie, une Comédie peuvent être l'objet de cette Partie de la Rhétorique »[18]. Le terme de *declamatio*, qui à l'origine désignait un simple exercice d'argumentation oratoire, se trouve donc investi au tournant des XVIIe et XVIIIe siècles d'un sens nouveau, celui d'une *actio* pathétique. Bien qu'il s'inscrive encore dans la tradition rhétorique, l'ouvrage de Grimarest marque ainsi une rupture du rapport entre comédien et

---

13 *Ibid.*, p. 28.
14 Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *Traité du récitatif*, La Haye, Pierre Gosse Jr., 1760 [1707], p. 62.
15 *Ibid.*, p. 67.
16 *Ibid.*, p. 71.
17 *Ibid.*, p. 70.
18 *Ibid.*, p. 72.

avocat, et il resserre au contraire le lien entre comédien et prédicateur. On notera toutefois que s'il assimile explicitement l'action de l'avocat à l'expression de la vérité, Grimarest ne se risque pas à en établir le corollaire, à savoir que l'action du prédicateur, étant du même ordre que celle du comédien, relèverait non plus de la vérité mais du vraisemblable, si ce n'est de la fiction…

Or, en 1738, Louis Riccoboni n'a pas tant de scrupules : c'est précisément le rapport de la déclamation à la vérité qui le préoccupe. Louis Riccoboni, dit Lélio père, est un célèbre comédien du Théâtre-Italien et, de ce fait, il apparaît extrêmement bien placé pour juger de la pratique des acteurs de son temps. Il se montre très critique à l'égard de la déclamation théâtrale et particulièrement de la déclamation tragique, qui va à l'encontre de ce qu'il appelle la « vérité d'action »[19]. Il s'en explique comme suit :

> [les] Spectateurs séduits dès leur tendre jeunesse par l'expression outrée de la Declamation Tragique, prennent les Heros de l'Antiquité sur le pied que les Comediens veulent bien les leur donner ; c'est-à-dire, comme des hommes extraordinaires ; on les voit marcher, parler tout autrement que nous, & avoir une contenance tout-à-fait differente de la nôtre. Or suivant cette fabuleuse imagination que les Spectateurs ont adoptée & dont ils sont frappés, ils s'en font une illusion si forte, qu'ils se laissent emporter au-delà du vrai en tout ce qu'ils voyent, & en tout ce qu'ils entendent. Si les Comediens touchent dans les situations de la tragedie, ce n'est que par la seule raison, que les Spectateurs se sont accoûtumés au bizarre de la Declamation, & qu'elle ne fait plus sur eux l'impression qu'elle devroit faire ; car s'ils envisageoient la nature & la vérité telles qu'elles sont en effet, ils en seroient revoltés.[20]

La déclamation du prédicateur lui paraît tout aussi révoltante que celle du comédien en raison justement de leur condamnable similitude : « il est certain que le Prédicateur qui prononcera un sermon avec les tons de la Declamation de Théatre, ne touchera jamais »[21].

> Comment donc une telle Declamation pourroit-elle être convenable à l'Orateur Sacré ? Si le Prédicateur par les faux tons de sa

19 Louis Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe avec les Pensées sur la Déclamation*, Paris, Jacques Guérin, 1738, p. 36.

20 *Ibid.*, p. 36-37.

21 *Ibid.*, p. 35.

> prononciation déguise les grandes verités qu'il débite, les Auditeurs (en convenant même de ces verités) ne pourront jamais en être touchés. Un grain de fausseté (s'il m'est permis de m'exprimer ainsi) altére toute la masse du vrai, & l'esprit humain ne peut pas s'accoûtumer à les voir associés ensemble.[22]

À la fausseté de l'action de l'acteur et du prédicateur, Riccoboni oppose la vérité de celle de l'avocat. Renversant les termes du modèle traditionnel, c'est ce dernier qu'il en vient à proposer comme exemple :

> [d]'où vient qu'un avocat ne s'avisera point de plaider avec les tons affectés & recherchés de la Declamation de Théatre ? C'est que de tout tems les Orateurs ont senti que ce sont des hommes qui parlent à des hommes, & que pour cela il ne faut pas se servir d'autres tons que de ceux que la nature inspire aux hommes.[23]

Aussi Riccoboni regrette-t-il la « déclamation simple et naturelle » brièvement introduite sur la scène française par Baron et la Le Couvreur, et recommande-t-il aux acteurs de suivre, à défaut de véritables modèles théâtraux, « la methode naturelle dont ordinairement le Barreau fait usage »[24]. L'idée de nature ne relève visiblement plus ici de l'ordre du vraisemblable, mais de celui de la vérité. Une vérité qui apparaît relative, bien sûr, et sans doute peu compatible avec notre propre idée de la chose, mais qui signale tout de même un glissement conceptuel important dans la réflexion sur la déclamation.

Cependant, la pensée de Riccoboni ne fera pas l'unanimité. Dix ans plus tard, Rémond de Sainte-Albine maintient encore la validité d'une différence de ton entre le héros tragique et le commun des mortels : « Regardant les anciens héros avec respect, et presque comme des hommes d'une autre espèce que nous, nous ne sommes point surpris qu'ils prennent de temps en temps un ton supérieur au ton ordinaire »[25]. Et Antoine François Riccoboni, Lélio fils lui-même, s'opposera en 1750 aux théories de son père dans un *Art du théâtre* qui préfigure le *Paradoxe* de

---

22 *Ibid.*, p. 38-39.
23 *Ibid.*, p. 34.
24 *Ibid.*, p. 33.
25 Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien* (1747), dans Alain Ménil (éd.), *Diderot et le théâtre : l'Acteur*, Paris, Pocket, «coll. Agora : Les Classiques», nº 159, 1995, p. 244.

Diderot. Il n'en demeure pas moins que les rapports entre l'action de l'acteur et celle de l'orateur évoluent sensiblement au tournant des XVIIe et XVIIIe siècles, l'acteur et le prédicateur formant progressivement une classe à part de celle de l'avocat. Qu'en est-il maintenant des deux composantes de l'action oratoire : la voix et le geste ? Suivent-elles un tracé similaire qui irait de l'exigence du vraisemblable à celle de la vérité, de l'artifice à la nature ?

Il convient tout d'abord de rappeler quels sont les rapports traditionnels de la voix et du geste dans l'action oratoire. Dans la rhétorique ancienne, la voix est considérée comme hiérarchiquement supérieure, même chez Quintilien qui, bien qu'il consacre de grands développements à l'art du geste, soutient comme Cicéron que le geste doit toujours être subordonné et coordonné à la voix de l'orateur. Cette hiérarchie est encore en vigueur chez Le Faucheur et Grimarest, qui reprennent les affirmations de principe des auteurs antiques. Ils consacrent surtout un nombre important de pages à la conduite de la voix : chez Le Faucheur, près d'une centaine de pages contre une quarantaine pour le geste ; chez Grimarest, dans le chapitre sur la déclamation, une trentaine de pages sur la voix contre quatre sur le geste.

Il ne suffit pas en effet d'être doté d'une belle voix naturelle : la *pronuntiatio* doit se cultiver. Dès l'*Avis au lecteur*, Le Faucheur explique que la voix « est la partie la plus importante, & la plus difficile à acquerir » de l'action oratoire. Grimarest renchérit dans le même sens : « de croire que cet agrément vienne sans refléchir, c'est penser extravagamment »[26] ; au contraire, « la voix s'acquiert par l'habitude » et « par l'expérience »[27]. Le Faucheur et Grimarest s'appuient dans l'ensemble sur les mêmes principes, à savoir le respect d'intonations codifiées servant à exprimer les passions et les figures. La différence réside dans les nuances introduites par Grimarest, qui révèlent l'émergence d'un certain souci de véracité ou du moins de complexité psychologique.

Chez Le Faucheur, le code vocal des passions est relativement simple, l'amour par exemple voulant une « voix douce, gaye & attrayante », la haine une « voix aspre & sévére », la joie une « voix pleine, gaye & coulante », la tristesse une « voix sourde, languissante, plaintive, & mesme souvent interrompuë par des soûpirs &

26 Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *op. cit.*, p. 76.
27 *Ibid.*, p. 79.

par des gemissemens », la colère une « voix aigüe, impétueuse, violente, [avec] de fréquentes reprises d'haleine »[28]. Grimarest complexifie le code en introduisant la notion de passions mêlées. Une même expression peut en effet contenir plusieurs passions ensemble qu'il faut alors marquer vocalement par une grande « délicatesse d'inflexion »[29]. Ainsi de l'amour : mêlé de douceur, il demande « une voix flateuse & tendre » ; mêlé de joie, « une voix gaie » ; mêlé de peine, il veut « des tons pressans & plaintifs »[30].

Pour ce qui est de l'expression vocale des figures, Le Faucheur multiplie les divisions et sous-divisions avec une minutie toute technique. Par exemple, il prescrit une vocalisation spécifique pour chaque type de figure de répétition : dans l'anadiplose le mot répété doit être prononcé « la seconde fois plus haut & plus ferme que la premiére »[31], tandis que dans l'anaphore et l'épizeuxe il doit être prononcé « toûjours d'une mesme façon, & d'une façon différente de la prononciation de tous les autres »[32]. À ces technicalités de rhéteur, Grimarest oppose une autre logique, celle de la passion : ainsi, parmi les figures de répétition, il ne retient que l'épizeuxe précisément parce qu'elle s'utilise dans des phrases « dépendantes du même sentiment »[33]. Grimarest s'intéresse aux figures surtout pour leur effet pathétique ; il insiste en particulier sur les beautés de la prosopopée, discours direct rapporté par un tiers. Dans la tradition rhétorique, la personne qui en cite une autre doit aussi en imiter le ton de voix. Pour Le Faucheur, c'est une question de discrimination auditive aussi logique que naturelle : « la Nature mesme nous montre, premiérement, qu'il faut changer de voix, afin qu'il paroisse que ce n'est pas vous qui parlez, mais la personne que vous introduisez. Secondement, qu'il la faut diversifier selon la diversité des personnes que vous faites parler »[34]. Mais pour Grimarest, la prosopopée a surtout une fonction pathétique : il importe qu'« on observe avec soin de marquer la passion de celui que l'on fait parler »[35]. Ainsi, c'est avec les « tons pressans &

28 Pour l'ensemble de ces citations : Michel Le Faucheur, *op. cit.*, p. 114-115.
29 Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *op. cit.*, p. 93.
30 *Ibid.*, p. 81.
31 Michel Le Faucheur, *op. cit.*, p. 162.
32 *Ibid.*, p. 163.
33 Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *op. cit.*, p. 104.
34 Michel Le Faucheur, *op. cit.*, p. 145-146.
35 Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *op. cit.*, p. 98.

plaintifs »[36] de la douleur amoureuse que Théramène rapportera les dernières paroles d'Hippolyte dans la *Phèdre* de Racine :

> J'arrive, je l'appelle ; et me tendant la main,
> Il ouvre un œil mourant qu'il referme soudain :
> « Le Ciel, dit-il, m'arrache une innocente vie.
> Prends soin après ma mort de la triste Aricie.
> Cher ami, si mon père un jour désabusé
> Plaint le malheur d'un fils faussement accusé,
> Pour apaiser mon sang et mon ombre plaintive,
> Dis-lui qu'avec douceur il traite sa captive,
> Qu'il lui rende… » À ce mot, ce héros expiré
> N'a laissé dans mes bras qu'un corps défiguré (V, 6).

Grimarest enfin se démarque nettement de Le Faucheur sur un point important qui signale peut-être le début d'un malaise à l'égard de la déclamation classique. Il s'agit du problème des figures de mots qui en rhétorique établissent un rapport d'harmonie imitative entre le mot et la chose qu'il désigne — par exemple les mots en *f* pour parler du vent, les mots en *s* pour évoquer un cours d'eau ou encore les fameux « serpents qui sifflent sur vos têtes » de l'*Andromaque* de Racine (V, 5). Dans le même ordre d'idées, Le Faucheur insistait sur la nécessité pour l'orateur de « prononcer les mots emphatiques avec emphase »[37], les termes affirmatifs demandant « une prononciation plus expresse & plus forte » — *certainement*, *assurément*, *infailliblement* —, les mots plaintifs « un accent triste » — *malheureux*, *misérable*, *funeste*, *lugubre*, *pitoyable* —, les termes d'exténuation et de ravalement, « une voix plus abaissée, & d'un accent plus dédaigneux » — *chétif*, *vain*, *petit*, *bas*, *vil*, *faible*[38] —, etc. Cinquante ans plus tard, Grimarest condamne ce symbolisme sonore au nom d'une plus large entité sémantique, celle de la phrase ou de la proposition : « Les termes seuls […] n'expriment point un sentiment ; mais l'expression entière »[39], « [e]t quand je dis qu[e la voix] doit être variée, c'est avec relation aux pensées, & non aux termes, & aux silabes »[40].

Riccoboni, quant à lui, s'insurge contre l'ensemble des conventions vocales empruntées à la rhétorique :

---

36 *Ibid.*, p. 81.
37 Michel Le Faucheur, *op. cit.*, p. 182.
38 *Ibid.*, p. 183-185.
39 Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *op. cit.*, p. 129.
40 *Ibid.*, p. 52-53.

> Je suis persuadé que c'est une erreur de nos Peres d'avoir imaginé la declamation de Théatre telle qu'on la voit en France. Le grand point sur la Scêne […] est de faire illusion aux Spectateurs, & de leur persuader, autant qu'on le peut, que la Tragedie n'est point une fiction […]. La Declamation Tragique opere tout le contraire : les premiers mots qu'on entend font évidemment sentir que tout est fiction, & les Acteurs parlent avec des tons si extraordinaires & si éloignés de la verité, que l'on ne peut pas s'y méprendre.[41]

Il demande au contraire que l'acteur ou l'orateur « déclame si naturellement, qu'il force, pour ainsi dire, les Spectateurs à croire que tout ce qu'il dit il le pense dans l'instant même »[42], car « ce qui paroît débité sur le champ a un air de simplicité & de verité qui prévient en faveur de tout ce que l'on dit »[43].

La clé qui permet de parvenir à cette illusion de vérité, c'est l'enthousiasme, l'inspiration de l'âme « toute pure & détachée, pour ainsi dire, de la matiere »[44]. Ce n'est donc pas dans des préceptes codifiés ni dans des techniques corporelles, mais uniquement en soi-même que l'on trouve « la source des sentiments interieurs & des passions de l'ame »[45]. Le travail de l'orateur et de l'acteur consiste à découvrir et à étudier son propre naturel ; alors seulement pourra-t-il déclamer dans « les tons de l'ame »[46] qui sont les seuls véritables. C'est pourquoi Riccoboni renonce à donner quelque précepte que ce soit pour les inflexions de la voix : « il est inutile d'en donner des regles, parceque generalement parlant, ces inflexions sont à l'infini & n'ont point de regles sûres, si chacun suivant son naturel grave, ou leger, doux, ou vehément, les diversifie à proportion »[47]. En effet, « comment peut-on s'imaginer de prescrire des tons certains & convenables à tant de millions d'hommes, dont chacun a une voix differente, & dont chacun en fera usage suivant son naturel ? »[48] On ne saurait plus clairement rejeter le code prescriptif de la *pronuntiatio* rhétorique.

---

41 Louis Riccoboni, *op. cit.*, p. 34-35.
42 *Ibid.*, p. 31.
43 *Ibid.*, p. 32.
44 *Ibid.*, p. 17.
45 *Ibid.*, p. 13.
46 *Ibid.*, p. 29.
47 *Ibid.*, p. 10.
48 *Ibid.*, p. 11-12.

L'art du geste aussi est affaire d'enthousiasme. Pour Riccoboni, les yeux, le visage et les bras peuvent exprimer à ce point « les sentimens de l'ame » qu'il leur donne même préséance sur la voix ; il soutient, par exemple, que les yeux occupent « la plus belle place »[49] dans la déclamation « parce qu'il est certain que les yeux expriment le moindre des sentimens de notre ame : on peut dire même que sans l'expression müette des yeux la parole ne pourra jamais suffire à l'expression, presque Divine, que l'ame exige de nous »[50]. Grâce aux « operations expressives des yeux »[51], toutes les passions (crainte, fureur, honte, hardiesse, ironie, tendresse, indifférence, envie, joie, douleur) peuvent s'exprimer « sans même emprunter le secours de la parole »[52]. Les yeux ne sont donc plus comme chez Le Faucheur de simples « aides de la prononciation »[53], ils en deviennent carrément le substitut.

Il est toutefois intéressant de constater que s'il refuse de donner des règles pour la voix, Riccoboni ne peut s'empêcher d'en donner pour la conduite du geste. Ainsi, toujours en ce qui concerne les yeux, il précise que le bon orateur devra veiller à ce que leur expression précède celle de la parole, de même qu'il devra éviter de les fermer trop souvent[54]. Grimarest au contraire s'abstenait de donner de telles règles : « je sens que je ne dois point entrer dans le détail du geste, comme je l'ai fait pour la variation des tons. Ce seroit, ce me semble, un mauvais goût de travail, que l'on ne me pardonneroit pas »[55]. La raison de son scrupule se trouve sans doute dans cette remarque qu'il lance comme en passant : ce n'est pas l'art, mais « la Nature [...] qui amene les gestes dans l'action »[56]. Riccoboni semble soutenir l'inverse : le geste peut être réglé par l'art, la voix ne l'est que par la nature.

Le rapport exemplaire entre jeu de l'acteur et *actio* de l'orateur apparaît donc considérablement remis en question, au XVIIIe siècle, par la réévaluation des catégories du vraisemblable et de la vérité, de la passion et de la raison, de l'artifice et du naturel. Au nom de la vérité et de la raison, l'action de l'avocat s'est

49 *Ibid.*, p. 17.
50 *Ibid.*, p. 18-19.
51 *Ibid.*, p. 20.
52 *Ibid.*, p. 19.
53 Michel Le Faucheur, *op. cit.*, p. 190.
54 Louis Riccoboni, *op. cit.*, p. 18-19.
55 Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *op. cit.*, p. 113.
56 *Ibid.*

retrouvée en marge, si ce n'est en opposition avec celle de l'acteur et du prédicateur ; au nom de la vérité et du naturel, elle est devenue un modèle au détriment de celle de l'acteur ; au nom de la vérité et du naturel encore, les techniques et la hiérarchie traditionnelles de la voix et du geste ont été battues en brèche par de nouvelles normes expressives.

Peut-on retrouver des traces de ce savoir rhétorico-dramatique dans les textes narratifs de l'époque ? Entre les compétences réelles d'une Champmeslé, d'un Baron, d'une Clairon, ou encore d'un Bossuet ou d'un Bourdaloue, et les compétences fictives d'une Clélie ou d'un duc de Nemours, le rapprochement est-il même justifiable ? La prégnance de la rhétorique sur l'ensemble de la production littéraire de l'Âge classique porte à croire que oui. Sitôt qu'ils se mettent en situation de discours, les personnages de roman, tout fictifs qu'ils soient, se retrouvent en position d'orateurs ou d'acteurs et leur performance corporelle est évaluée par le lectorat à l'aune des pratiques contemporaines, en termes de conformité ou d'écart. À ce titre, l'œuvre de Marivaux constitue un exemple particulièrement probant : ses personnages romanesques aussi bien que dramatiques semblent de parfaites illustrations des idées de Riccoboni sur la conduite de la voix et du geste ; témoin cette Marianne qui sait si bien jouer des ressources de ses yeux, de ses bras et de ses pieds, mais dont la voix malgré elle tremble, soupire et se trouble « de mille mouvements confus qu['elle] ne saurait expliquer » lorsqu'elle se trouve en présence de l'homme qu'elle aime.