

# **L'irréalisable sur scène**

## *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*

Benoît Melançon

Numéro 93 (4), 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25782ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (imprimé)  
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Melançon, B. (1999). Compte rendu de [L'irréalisable sur scène : *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*]. *Jeu*, (93), 57–60.

# L'irréalisable sur scène

« Fadet, tenant la main droite sur son parapluie, recouvert d'un sac, son chapeau qu'il tient de la main gauche, le couvre comme une espèce de bouclier ; il est effacé devant le public. Dercour, à gauche, s'efface en sens contraire, on ne le voit que de profil : il tient un bambou comme un dard qu'il est prêt de lancer de la main droite ; il a l'air dédaigneux. Laure, le genou gauche ployé, la jambe droite en avant, étend ses deux bras vers les deux rivaux. Un des enfants de Firmin presse la cuisse gauche de Fadet. Ces quatre personnages sont sur le premier plan du tableau... »

## *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*

OUVRAGE DE PIERRE FRANTZ, PARIS, PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE, COLL. « PERSPECTIVES LITTÉRAIRES », 1998, 266 p., ILL.

(p. 180, n. 2) Cette description, tirée d'une pièce intitulée *le Tableau des Sabines* (1800), rassemble, sur le mode parodique, les traits d'une des nouveautés dramatiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, le tableau : les personnages sont muets, ils semblent avoir été arrêtés dans leur action, la charge émotive

est soulignée autant que le réalisme des accessoires (parapluie, sac, chapeau, bambou), rien ne paraît avoir été laissé au hasard par l'auteur, à une époque où l'on ne connaît pas encore la figure du metteur en scène. Dans *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Pierre Frantz s'est proposé de suivre l'histoire de la « lente révolution » (p. 229) qu'a constituée l'apparition de cette nouveauté, de son institutionnalisation, voire de sa dégénérescence, cela entre le classicisme, d'une part, et le mélodrame et le drame romantique, de l'autre. Comme n'importe quelle histoire, celle-là est marquée par des avancées décisives et de solides résistances, individuelles ou collectives : la « fraîcheur métaphorique » de cette théorie et sa « force polémique » (p. 229) ne séduisent pas tout le monde.

Mais, précisément, qu'est-ce que le tableau au XVIII<sup>e</sup> siècle ? Pierre Frantz résume la chose en une formule : « Le tableau, c'est, en 1757, au moment où Diderot en donne la théorie, tout ce qui est irréalisable sur la scène du Théâtre-Français. » (p. 43) Qu'est-ce à dire ? Pour répondre à la question, il faut entendre doublement le mot *irréalisable*. Il renvoie à des contraintes matérielles, notamment à la présence des spectateurs sur le plateau de la Comédie-Française (ils ne le quitteront qu'en 1759) ; plus profondément, le tableau est irréalisable en regard des canons esthétiques de l'époque : il y a des choses qui ne se font pas. Retraçant le chemin qui rendra le tableau dominant dans l'esthétique de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, Frantz montre comment ce qui était irréalisable devient réalisable, comment des « codes exténués » (p. 135) seront remplacés par d'autres. En effet, si Diderot entreprend de conceptualiser le tableau dans le même temps qu'il essaie d'imposer un genre neuf, le drame bourgeois, on aurait tort de croire que seul ce genre a été bousculé par le rêve d'un « théâtre de l'image » (p. 6) et par le « privilège accordé à l'œil » (p. 15). Frantz

fait nettement ressortir l'omniprésence du tableau dans l'opéra, l'opéra-comique, la comédie, la tragédie et le ballet, à la Foire et sur les boulevards.

Dépassant les cadres trop étroits de l'histoire littéraire, dont il est clair qu'ils ne sont pas satisfaisants quand il s'agit de penser l'esthétique théâtrale d'une époque, Frantz inscrit sa recherche dans ce qu'il convient d'appeler l'histoire du spectacle. Il n'hésite pas à interroger les architectes (Ledoux, Soufflot, Louis) et les théoriciens (Noverre sur la danse, Diderot sur le drame), les auteurs de pièces comme les journalistes et les critiques, les concepteurs comme les praticiens (la Clairon, Lekain, surtout Talma). Bien que Diderot soit le penseur le plus important de cette révolution esthétique et que sa place soit, justement, centrale dans l'ouvrage, la perspective de Frantz n'est pas que française : parmi les auteurs européens convoqués, on voit défiler Schlegel et son *Cours de littérature dramatique*, Goldoni et ses comédies, Lessing et sa *Dramaturgie de Hambourg*, Garrick et son jeu célébré partout dans l'Europe des Lumières. De même qu'il ne se limite pas géographiquement, l'auteur ne se laisse pas enfermer dans une chronologie restrictive : pour révéler ce qui secoue l'esthétique théâtrale après 1750, il remonte, en amont, au classicisme et à des critiques tel Dubos, et il évoque, en aval, les mises en scène contemporaines de Jean-Marie Villégier et de Jean-Pierre Vincent, des films de René Clair et de Jacques Rivette, les écrits de Zola, d'Artaud et de Brecht. Interdisciplinaire, transculturel et ouvert historiquement, l'ouvrage de Pierre Frantz explore moult pistes fécondes.

Son approche repose sur l'analyse de trois grandes catégories du spectaculaire. La première est l'image : à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, le théâtre doit « parler aux yeux », selon le mot de Voltaire (cité p. 116). Jamais avant la deuxième moitié du Siècle des lumières, du moins dans l'histoire du théâtre moderne, on ne s'était intéressé autant à la dimension visuelle du spectacle théâtral : là où le classicisme investissait massivement dans le texte, la période qui le suit prétend faire de la matérialité de la représentation son cheval de bataille, dès lors qu'est attestée « la mort du verbe dramatique, identifié à la tirade discursive ou au babil comique » (p. 237). Qu'il s'agisse de la réforme des salles, de la théorisation du « quatrième mur » chez Diderot, de la popularisation des décors spécifiques à chaque pièce ou de la montée du réalisme dans le « costume » (entendu en son sens classique de « couleur locale »), tout concourt au rôle neuf du corps, de l'espace et du temps. Ce transfert doit être rapporté, comme ne manque pas de le rappeler Frantz, à la pensée sensualiste, entre autres à celle de Condillac, au statut de l'histoire, en ce que s'y modifie la notion de vraisemblance, et à la réflexion sur l'art pictural, à laquelle aucun penseur dramatique du XVIII<sup>e</sup> siècle ne saurait être indifférent. La deuxième catégorie est le geste, en ce qu'il est le lieu d'un investissement radical : si l'on aurait tort de ramener l'esthétique du tableau à la seule promotion de ce que Diderot a nommé la « pantomime », il est néanmoins évident que le jeu théâtral ne sort pas indemne des bouleversements de la scène. Enlever les banquettes du plateau, ce qui permet de « cadrer » de façon inédite, et améliorer l'éclairage, ce qui rend plus visibles les mimiques des acteurs, obligent ceux-ci à repenser leur jeu, et d'abord leur « jeu muet ». La dernière catégorie est la musique, terme qu'il faut entendre en un sens large, puisqu'il comprend la déclamation et l'accent : un « modèle musical » contrebalance le « modèle pictural », en apparence dominant dans l'esthétique du tableau. Le spectacle théâtral sera doréna-



*Venise sauvée* d'Otway,  
avec Mrs Cibber et David  
Garrick, que Diderot consi-  
dérerait comme le premier  
acteur des temps modernes.  
Peinture de J. J. Zoffany,  
vers 1760, reproduite dans  
*le Théâtre*, de Daniel Couty  
et Alain Rey, Paris, Bordas,  
1995, p. 157.



vant tenu à une unité de l'image, du geste et de la musique ; « Point de distraction », dicte Diderot dans son *Discours sur la poésie dramatique* (cité p. 96).

Cette volonté d'équilibrer les modèles met en relief le souci, constant chez Frantz, de ne pas figer la lecture, de ne pas opposer, par exemple, à une vision sclérosée du classicisme une description qui ne le serait pas moins de l'esthétique qui en conteste les fondements. On le retrouve, ce souci, dans nombre de précautions méthodologiques, notamment en matière d'interprétation des « indices d'insatisfaction » du public au moment où s'élabore la nouvelle esthétique (p. 100), ou quand la conception du théâtre de Voltaire est réhabilitée, elle qu'on a tendance à transformer en incarnation parfaite de l'académisme théâtral des Lumières. L'évolution de la pensée de Diderot en matière de peinture, de théâtre, de musique, de pantomime, de langage et de philosophie n'échappe jamais à l'auteur, qui en souligne les apories comme les lignes de force. Il faut encore signaler l'importance qu'il accorde au rétablissement de généalogies aujourd'hui quasi invisibles : entre l'hypotypose de la rhétorique classique et le tableau, entre le plateau et le salon, entre la peinture religieuse et le drame bourgeois, entre les textes écrits avant la généralisation du tableau et leurs créations après elle. Sous la catégorie générale de tableau, il prend soin de distinguer le « tableau-stase » du « tableau-comble », celui-là étant moins chargé, « énergétiquement », que celui-ci, appelé aussi « tableau-climax ». À côté des auteurs attendus – Diderot, Voltaire, Rousseau, Beaumarchais, Sedaine, Mercier, Restif de la Bretonne, Marie-Joseph Chénier – apparaissent les jésuites et leur pédagogie du théâtre, des *minores* non dénués d'intérêt – Pixérécourt – et les créateurs du théâtre révolutionnaire. Cette

diversité a forcé l'auteur à consulter de très nombreuses sources documentaires : témoignages, textes théoriques et critiques, iconographie. Tout cela fait de cet ouvrage une mine de renseignements, mais soumise à un regard critique constamment à l'afût des problèmes de leur utilisation.

On aurait cependant souhaité que leur mise au jour soit subordonnée à une volonté pédagogique plus marquée. Plusieurs des démonstrations de Frantz, souvent parataxiques, auraient demandé quelque éclaircissement. Tel passage sur Jacques Lacan, Jay Caplan et Gilles Deleuze (p. 180) laisse trop peu de place à la démonstration, ce qui déforce la réflexion sur le geste. Sauf exception, les illustrations ne sont pas exploitées dans le corps du texte, ce qui, une fois de plus, affaiblit l'interprétation. On s'interroge à l'occasion sur la ligne argumentative retenue par l'auteur : pourquoi la réflexion sur l'espace (chapitre VI) n'est-elle pas incorporée à celle sur la scène (chapitre II) ? Si le tableau est un « concept de poétique dramatique », comment expliquer que cette poétique soit abordée aussi tard dans l'ouvrage (chapitre V) ? Des questions restent également dans l'ombre. Il est vrai qu'il est difficile de décrire avec assurance les publics de théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais n'aurait-il pas été possible de tenter de contraster ces publics et leurs réactions devant l'introduction de la nouvelle esthétique ? On l'a vu, cette esthétique aurait pénétré l'ensemble des spectacles de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : est-ce le cas de la parade et du proverbe ou, pour le dire autrement, des théâtres de société, si significatifs alors ? Ces réserves ne visent pas à minimiser la contribution de l'ouvrage de Pierre Frantz aux études théâtrales ; elles témoignent plutôt des attentes qu'il a créées. ■