Cahiers d'études italiennes

19 | 2014
FILIGRANA
Idées et formes du tragique dans la société et la culture italiennes

La leçon tragique d'Antonio Morrocchesi (1768-1838)

La lezione tragica di Antonio Morrocchesi (1768-1838)

The Tragic Lesson of Antonio Morrocchesi (1768–1838)

Céline Frigau Manning

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/cei/2257
DOI : 10.4000/cei.2257
ISSN : 2260-779X

Éditeur
UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée
Date de publication : 1 novembre 2014
Pagination : 215-229
ISBN : 978-2-84310-285-1
ISSN : 1770-9571

Référence électronique
Céline Frigau Manning, « La leçon tragique d'Antonio Morrocchesi (1768-1838) », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 19 | 2014, mis en ligne le 01 mai 2016, consulté le 27 mars 2021. URL : http://journals.openedition.org/cei/2257 ; DOI : https://doi.org/10.4000/cei.2257

© ELLUG

LA LEÇON TRAGIQUE D'ANTONIO MORROCCHESI (1768-1838)

Céline Frigau Manning
Université Paris 8

Odda, *Valeria*, *Ero*, *Amata*, *I Drusi*, *Dante in Ravenna*… si l'on se souvient aujourd'hui d'Antonio Morrocchesi, ce n'est pas tant pour les quelques vingt-trois pièces dont il est l'auteur, tragiques pour une bonne partie d'entre elles, que pour sa carrière d'acteur et de pédagogue. De cette dernière témoignent ses célèbres *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, parues en 1832[1]. Elles sont le fruit d'une longue activité officiellement initiée en 1811, lorsque Morrocchesi, premier interprète d'Hamlet en Italie, célèbre tragédien alfiérien, se retire des scènes pour accepter la chaire de déclamation de l'Académie des Beaux-Arts de Florence, position qu'il occupe jusqu'à sa mort survenue en 1838. Or son manuel illustré connaît dès sa parution un succès tel qu'une image se fixe, jusqu'à la caricature, dans l'imaginaire des spectateurs : celle de l'acteur formé trop vite, doté d'un maigre répertoire, qu'une *Gazzetta* de 1842 fustige ainsi : « […] huit ou dix gestes scéniques de convention, huit ou dix poses héroïques apprises devant le miroir […], les *Lezioni* de Morrocchesi à la main […][2]. » L'ironie veut que l'ouvrage se trouve associé au conventionnalisme, alors même que son auteur, *dilettante* venu au plateau par passion, eut à lutter tout au long de sa carrière contre des conventions esthétiques et économiques reines dans le milieu théâtral professionnel qu'il avait intégré en *outsider*.

« Malheureusement nous manquons aujourd'hui encore d'un théâtre régulier, et instructif », écrit-il dans le *Discorso preliminare* de ses *Lezioni* :

1. A. Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Florence, Tipografia all'insegna di Dante, 1832, fac-similé : Rome, Gremese, 1991.

2. *Gazzetta musicale di Milano*, 2 janvier 1842, p. 2 : « […] *otto o dieci gesti teatrali di convenzione, otto o dieci pose eroiche imparate allo specchio* […] *o colle* Lezioni *del Morrocchesi alla mano* […]. » Sauf indication contraire, les traductions sont les nôtres.

« Mais un tel manque ne doit pas être attribué, comme ce fut le cas pendant bien des siècles, à la carence d'auteurs de productions théâtrales, et encore moins d'auditeurs ; mais plutôt à celle d'acteurs[3]. » Morrocchesi prend ainsi ses distances vis-à-vis d'un monde auquel sa naissance ne le destinait pas, étant fils de négociants et non d'acteurs, *figlio d'arte* comme on le dirait dans ce qu'il nomme « leur jargon » : « Il y en a bien sûr, il y en a des acteurs en Italie, mais ils sont peu nombreux, dispersés, et pire encore, esclaves de leurs situations précaires, et du système barbare en vigueur qu'on appelle, dans leur jargon, convenance théâtrale[4]. »

Cette véhémence de Morrocchesi imprègne tous ses textes, qu'ils soient théâtraux, biographiques ou didactiques[5]. Bien que son manuel soit devenu un *best-seller* du genre et passé à la postérité comme un modèle d'académisme[6], c'est l'énergie de sa leçon tragique que nous chercherons ici à saisir : l'énergie du geste et de la voix sans laquelle la rhétorique de l'orateur s'affaisse inefficace, par laquelle l'acteur trace ses gestes avec plus d'éloquence d'un peintre ; l'énergie qui fait de la tragédie et du tragédien une force naturelle de transmission des passions.

Le tragique selon Morrocchesi

La tragédie occupe dans l'économie générale de l'ouvrage une place particulière. Cela n'est guère surprenant au vu de la longue galerie de traités qui le précèdent[7] et vont le suivre : le tragique, se définissant par son style noble, semble en cela plus propice à la codification oratoire et gestuelle,

3. A. Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, ouvr. cité, p. 11 : « *Manca pur troppo anche al presente d'un regolare, ed istruttivo teatro comico, e tragico. Tal mancanza però non vuolsi attribuire, come per varj secoli avvenne, al difetto degli autori di teatrali produzioni, e meno degli uditori; ma bensì a quello degli attori.* »

4. *Ibid.*, p. 12 : « *Ve ne sono sì, ve ne sono degli attori in Italia, ma sono pochi, sparsi, e quel che è peggio tiranneggiati dalle loro critiche circostanze, e dall'invalso barbaro sistema di ciò che teatrale convenienza nel loro gergo si appella.* »

5. Pour une analyse des mémoires d'Antonio Morrocchesi, intitulés *I vent'anni del mio comico pellegrinaggio*, conservés à la Marucelliana de Florence, voir S. Geraci, « Notizia su alcuni fatti taciuti nelle Memorie di Antonio Morrocchesi », *Teatro e Storia*, n° 33, 2012, p. 69-89.

6. Voir à ce propos l'introduction de R. di Giammarco, « Voci e gesti per aspiranti persuasori all'antica italiana », et la note introductive de L. M. Musati, « Il documento di una tradizione », qui précèdent le texte des *Lezioni* dans l'édition fac-similé de 1991.

7. Quelques exemples dans le domaine italien : D. Buffelli, *Elementi di mimica*, Milan, da Placido Maria Visaj, 1829 ; G. Compagnoni, *L'arte della parola considerata ne' varii modi della sua espressione sia che si legga sia che in qualunque maniera si reciti*, Milan, presso Ant. Fort. Stella e figli, 1827 ; P. Napoli-Signorelli, *Elementi di poesia drammatica*, Milan, [s. n.], 1801 ; ces ouvrages sont cités par G. A. Canova, *Lettere sopra l'arte d'imitazione dirette alla prima attrice italiana Anna Fiorilli Pellandi*, Turin, Dalla Tipografia Mussano, 1839, fac-similé : Naples, Tullio Pironti, 1991, p. 65 et 71.

à sa transmission par l'écrit que le comique qui relève davantage de la tradition orale. Or, le livre de Morrocchesi se distingue de cette littérature par sa longueur avant tout : 366 pages de texte auxquelles s'ajoutent 40 planches lithographiées. Ces illustrations, souvent convoquées par les gens de théâtre et les historiens, nous occuperont moins ici que le texte, étonnant à divers titres, qu'elles ont largement éclipsé.

Alors que l'avertissement au lecteur annonce une approche prescriptive, visant à établir les principes du « bon jeu[8] », les *Lezioni* qu'il contient alternent avec des *Discorsi* presque tous qualifiés d'« historiques », tissés de références classiques ou contemporaines, artistiques ou même scientifiques — les leçons consacrées à la voix et à l'articulation font ainsi trésor des recherches récentes sur le larynx et le rôle de la respiration dans l'émission du son. Une telle curiosité, une telle érudition même, découlent certes du profil intellectuel de l'auteur. Elles affirment sa double volonté, d'une part, de conférer noblesse et légitimité à sa profession méprisée par sa classe d'origine, d'autre part, de lutter contre la précarité et les lacunes de ses confrères souvent héritiers d'une tradition théâtrale de terrain mais privés d'une plus large culture.

Certes, ce n'est pas qu'à ses collègues que s'adresse Morrocchesi. Comme il le précise dans son discours préliminaire, l'art déclamatoire est essentiel à l'homme de loi, de chaire, de guerre, au poète et au comédien, afin de « pénétrer au fond des cœurs avec plus d'énergie[9] ». Si l'affirmation est récurrente dans les traités de déclamation, elle sert ici un geste fort : Morrocchesi n'écrit pas un traité d'orateur également destiné à l'acteur, il écrit un traité d'acteur plus largement destiné à tout orateur.

Le titre est en cela éloquent. Il ne témoigne pas seulement de l'importance de la déclamation dans la conception du jeu de l'époque, il atteste et alimente la spécialisation de l'art de l'acteur au regard des arts frères. Le tragique en tant que style, registre de jeu, y est pour beaucoup. Dans la définition qu'il en propose dans son *Discorso sulla tragedia*, Morrocchesi se place tout d'abord de façon explicite et attendue sous la tutelle d'Aristote. C'est toutefois pour mieux ensuite le mettre à distance :

> De ces passages où Aristote affirme que la tragédie a pour fin de purger nos passions au moyen de la pitié et de la terreur, les auteurs tirèrent la définition suivante de la

8. A. Morrocchesi, « Al lettore », *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, ouvr. cité, p. 5 : « *buona recitazione* ».
9. *Ibid.*, p. 15 : « *con maggiore energia penetrare a dentro dei cuori* ».

> tragédie : la représentation d'une action héroïque propre à exciter dans l'âme la terreur, et la compassion[10].

À quoi l'auteur ajoute : « La tragédie […], comme chacun sait, est le règne des passions, et nous nous y rendons pour être émus[11]. » Derrière le lieu commun affiché comme tel, il y a un maître mot — *commuovere*, émouvoir — dans lequel tient toute la leçon tragique de Morrocchesi. « Le principe dont découle la Tragédie est la sensibilité humaine[12] », écrit-il : celle de l'acteur, celle de son spectateur. Il ne s'agit pas d'imiter les symptômes extérieurs des passions et de se transformer, mais de recevoir en son for intérieur les passions, de s'en infuser et de les insuffler. Par cette conception du jeu conçue comme communication, communion, l'approche du jeu et de la réception se trouve bouleversée.

Si ce n'est pas là bien sûr le seul fait de Morrocchesi, mais plus largement d'une génération d'acteurs[13], l'action d'émouvoir prend chez lui la force des éléments naturels. Faut-il rappeler l'étymologie du mot ? *Exmovere* en latin signifie déplacer, faire changer de place, faire sortir de soi. Or l'acteur est pour Morrocchesi énergumène :

> […] un esprit, dont l'imagination vive se sent éveillée à toute passion, et qui, électrisé par l'âme, ne se souvient pas mais voit, ne voit pas, mais est ému, ne s'émeut pas, mais communique aux autres son agitation, et, véhément comme la tempête, pénétrant comme la foudre, rapide comme le torrent, blesse, renverse, transporte, et il n'est personne pour résister à son élan, et à sa force[14].

Cette force est-elle destructrice comme la tempête, la foudre, le torrent ? Chez Morrocchesi l'air, le feu, l'eau, laissent des traces et même des œuvres. Car notre tragédien n'est pas de ceux qui regrettent que l'acteur soit, de tous les artistes, celui qui ne laisse derrière lui nulle trace. Si « le talent de l'acteur quand il a quitté la scène », comme l'écrit le célèbre acteur français François-Joseph Talma, « n'existe plus que dans le souvenir

10. *Ibid.*, p. 83 : « *Dalle parole d'Aristotele che dice; che il fine della tragedia è di purgare le nostre passioni per mezzo della pietà e del terrore, gli autori ne dedussero la definizione della tragedia qual è: una rappresentanza d'un'azione eroica idonea ad eccitare nell'animo il terrore, e la compassione.* »

11. *Ibid.*, p. 93 : « *La tragedia* […]*, come a tutti è noto, è il regno delle passioni, e noi vi andiamo per essere commossi.* »

12. *Ibid.*, p. 100 : « *Il principio da cui si parte la Tragedia è l'umana sensibilità* ».

13. Voir à ce sujet le premier chapitre « Le geste expressif » de mon étude *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris, Honoré Champion, 2014.

14. *Ibid.*, p. 210 : « […] *una mente, la di cui immaginazione vivace, risvegliar si sente ad ogni affetto, e che elettrizzata dall'anima, non si ricorda ma vede, non vede, ma è commossa, non si commuove, ma comunica agli altri la sua agitazione, ed a guisa di tempesta veemente, penetrante qual fulmine, e rapida qual torrente, ferisce, abbatte, trasporta, e non vi ha chi resista all'impeto, ed alla sua forza.* »

de ceux qui l'ont vu et entendu[15] », les impressions qu'il laisse chez ses spectateurs sont tangibles. Pour Morrocchesi, ces « impressions » sont à prendre au sens littéral : elles sculptent et se sculptent, peuvent avoir la dureté du métal ou du marbre, « plus résistants aux injures du temps ; et à l'opposé, celles de l'albâtre de chez nous, de l'argile, ou de la cire, qui se forment facilement, tout aussi facilement s'usent, se brisent ou disparaissent[16] ». Aux outils et aux techniques plastiques de la composition, Morrocchesi veut conjuguer dans son art la force brute de la matière et des éléments. Là où son maître Alfieri « lime » les mots[17], il en sculpte la diction ; et sculpte le geste qui l'accompagne.

La « musique de la déclamation »

La voix, la déclamation, ou plutôt, la musique de la déclamation, font chez Morrocchesi l'objet d'une attention privilégiée, d'abord parce qu'elle est pour lui le sang et la vie de la littérature, et que c'est sur elle que repose avant tout l'art théâtral :

> Les livres que l'on lit ne sont autres […] que des ombres vaines et des fantômes privés de sang, et le lecteur doit les raviver s'il veut en connaître clairement l'image ; il lui faut leur prêter et sa voix, et ses gestes ; voir Œdipe qui se frappe le front et l'entendre hurler de douleur : […] sans quoi les meilleurs écrits sont de froides figures, des dessins esquissés, des lignes légères bien que tracées par un pinceau de renom et d'excellence[18].

On attend donc de l'acteur, à plus forte raison, qu'il prête à ses figures sa voix, ses cris, son âme.

Certes, la métaphore iconographique est un lieu commun du temps, l'art de l'acteur s'étant affirmé comme un art de la composition. La beauté et la vérité de son geste tiennent à la maîtrise de codes esthétiques communs, et c'est du sculpteur et du peintre que l'acteur doit apprendre. L'opuscule de Carlo Blasis, par exemple, s'avère en cela représentatif des discours esthétiques de l'époque avec ses modèles tirés de la statuaire, comme le

15. F.-J. Talma, *Quelques réflexions sur Lekaïn et sur l'art théâtral dans les Mémoires de Lekaïn*, Paris, Ponthieu, 1825 ; P. Frantz (éd.), *Réflexions sur Lekaïn et sur l'art théâtral*, Paris, Éditions Desjonquères, 2002, p. 27.

16. A. Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, ouvr. cité, p. 337.

17. V. Alfieri, *Vita*, Milan, Rizzoli, 1987, IV, 4, p. 203.

18. A. Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, ouvr. cité, p. 32 : « *I libri, che leggonsi altro non sono,* […] *che ombre vane e fantasmi privi di sangue, ed il lettore ravvivar gli dee, se conoscer ne vuole chiaramente l'effigie; fa d'uopo che loro presti e la sua voce, e i suoi gesti; vegga Edipo che si percuote la fronte e lo senta urlare pel dolore:* […] *senza di ciò i migliori scritti son figure fredde, sono disegni abbozzati, sono leggiere linee sebbene tirate da un celebre ed eccellente pennello.* »

Ratto delle Sabine de Giambologna réalisé en 1583[19]. Antonio Morrocchesi puise certains de ses exemples à la même source, décrivant l'acteur par ces mots : « pareil à une statue animée par le scalpel de Phidias dans toutes les parties du corps[20] ». Mais une statue animée par la voix, qui fait ici l'objet, en plus des recommandations vocales que l'on retrouve dans la plupart des manuels, d'un appareil solide d'indications et même, d'un système innovant de notation musicale.

En effet, l'auteur des *Lezioni di declamazione* ne se contente pas d'insister sur l'importance de la prononciation, de l'articulation, et sur les moyens d'y parvenir. Il distingue trois tons de voix, *alto*, *mezzano* et *basso*, qu'il rattache respectivement à la *voix de tête*, *voix de gorge* et *voix de poitrine*. Cette dernière, la seule à correspondre à un registre homogène, est recommandée pour les prestations en public. Morrocchesi accorde cependant toute sa place à l'intonation de gorge dans sa « *Musica della declamazione* », véritable système musical déclamatoire. Il identifie neuf signes principaux : l'intonation de poitrine, l'intonation de gorge, l'intonation courante, le soutien, l'emphase, l'interrogative, les lignes supérieures, les lignes inférieures, l'appoggiature forte avec intonation de gorge. Chaque signe correspond à une annotation différente[21], dont il peut ensuite user, par associations et combinaisons, pour souligner les textes d'indications précises, et en faire de véritables partitions scéniques. Morrocchesi en donne trois exemples : « La divina Provvidenza » de Vincenzo da Filicaja ; un texte de Salluste dans la traduction d'Alfieri, « Catilina ai congiurati » ; et dix *terzine* extraites du chant 33 de l'*Enfer* de Dante, « La bocca sollevò dal fiero pasto »[22]. Les extraits, reproduits dans l'ouvrage, sont assortis d'annotations combinant les différents signes présentés. Ainsi se constitue une véritable partition scénique. En invitant son lecteur à s'entraîner à partir de ces pages, l'ouvrage de Morrocchesi se rapproche d'un manuel de chant pourvu d'exercices pratiques.

Dans cette approche de la déclamation, le silence n'est certes pas l'opposé de la musique. Il en fait pleinement partie. La pause est ainsi chez Morrocchesi l'une des clés de la réflexion. Il lui consacre toute une leçon, et en distingue de trois types : *di sorpresa* ; *di sentimento* ; *di riposo*. L'exemple

19. C. Blasis, *Studi sulle arti imitatrici*, Milan, Giuseppe Chiusi succ. a Felice Rusconi, 1844, fac-similé : Bologne, Forni, 1971, p. 75. Carlo Blasis (1797-1878), danseur italien, se produit avec succès à l'Opéra de Paris, à la Scala de Milan et à la Fenice de Venise, avant de se retirer de la scène suite à une blessure au pied. Il devient chorégraphe et publie plusieurs traités.

20. A. Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, ouvr. cité, p. 217 : « *simile ad una statua dallo scalpello di Fidia animata in tutte le parti del corpo* ».

21. *Ibid.*, p. 69-70.

22. *Ibid.*, p. 76-80.

donné en guise d'illustration est éloquent. Il met en scène deux frères aveuglés par la colère et quasi fratricides :

> La dispute étant parvenue à son paroxysme, l'un comme l'autre, oubliant tout à fait les devoirs de la société et les liens du sang, comme des bêtes sauvages en fureur se menacent de mort avec des attitudes si terribles que tous ceux qui les écoutent en ont le sang glacé […]. Mais alors qu'ils sont sur le point de se jeter l'un sur l'autre, surgit leur bonne, affectueuse mère, qui de son autorité, voyant d'un coup d'œil le danger, et la colère monstrueuse des frères insensés, de toute sa voix et de toute son âme s'exclame… « Mes fils, mes fils ! qu'allez-vous faire ? » […] sa voix s'étant ici brisée, de par la multiplicité des sentiments contraires qui la rendent incapable d'articuler ses accents, elle éclate en un torrent de larmes. À cette vue les deux féroces jeunes gens fixent leur mère, interdits ; et peu à peu, tandis que s'apaise le bouillonnement de leur sang, s'efface de leurs visages déformés le venin de la discorde : —[23]

La pause « de stupeur » est ici marquée par le signe « — ». Elle creuse une béance qui ouvre à l'imagination ses ailes, et fait entendre les échos du *Laocoon* de Lessing, traduit en italien par Londonio en 1833 seulement, mais qui circule largement en Europe en allemand et en traduction, en particulier française.

On connaît les théories de Lessing et son approche de l'instant prégnant : pour représenter un acte ou une passion excessive, quel instant choisir ? Non pas le degré ultime de la passion, le geste qui accomplit l'irréparable, mais celui qui le précède immédiatement.

> […] le moment où une passion, quelle qu'elle soit, se manifeste au plus haut degré de sa progression, est justement le moins susceptible d'un tel effet. Après lui, il n'y a plus rien. […] Par conséquent, si Laocoon soupire, l'imagination peut se figurer qu'elle l'entend crier ; mais s'il crie déjà, elle ne peut ni avancer ni reculer d'un pas sans se le représenter dans un état moins intéressant. Soit elle l'entendra gémir faiblement, soit elle le verra déjà mort[24].

23. *Ibid.*, p. 131-132 : « *Giunta la lite al colmo, sì l'uno, che l'altro, dimentichi affatto dei doveri di società e dei legami del sangue, come belve in furore si minacciano la morte con tali spaventevoli modi, che il sangue ne gela a coloro che li ascoltano, non che s'avventurino al pericolo di richiamarli alla ragione. Ma nel momento che stanno per avventarsi, giunge la buona, affettuosa, autorevole loro madre, che veduto a colpo d'occhio il pericolo, ed il mostruoso sdegno dei forsennati fratelli, di tutta voce, e di tutt'anima esclama… Figli, figli! che fareste?* […] *e qui chiusa la gola per la molteplicità dei contrarj affetti non potendo più articolar gli accenti, in un fiume di lacrime si distempra. A cotal vista i due feroci giovani soffermati la fissano; il bollore del sangue a grado intiepidendosi, a grado a grado pure dispare dai loro volti scontraffatti il veleno della discordia: —* »

24. G. E. Lessing, *Laokoon, oder über die Grenzen der Mahleren und der Poesie mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, Berlin, C. F. Voss, 1766, trad. C. Vanderbourg, *Du Laocoon, ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1802, p. xxxx. Et dans la traduction italienne, C. G. Londonio, *Del Laocoonte o sia Dei limiti della pittura e della poesia*, Milan, Per Antonio Fontana, 1833, p. 23 : « […] *nella progressione d'un affetto qualunque il momento in cui esso si manifesta nel massimo suo grado è appunto il meno suscettivo di un tale vantaggio. Al di là di questo non v'è più nulla.* […] *Se Laocoonte dunque sospira, l'immaginazione può figurarsi di udirlo gridare; ma se egli grida di già, essa non può nè avanzare nè retrocedere d'un passo senza figurarselo in uno stato meno interessante. O lo sentirà gemere*

Être sur le point de : c'est là un élément essentiel du tragique, plus encore que le dénouement malheureux. Ce moment de suspension est aussi celui du geste éloquent : celui qui, dans la suspension de l'action, peut faire tableau.

L'art du geste tragique

Il faut alors rapprocher cette conception de la pause de la définition même du tragique que proposait Morrocchesi : la « représentation d'une action héroïque propre à exciter dans l'âme la terreur, et la compassion[25] ». L'auteur des *Lezioni* définit en effet la terreur comme un sentiment provoqué par le pressentiment d'un grand danger, à mi-chemin entre la crainte et le désespoir :

> En effet la crainte nous laisse au moins entrevoir confusément des moyens d'esquiver le danger ; le désespoir, à l'opposé, nous jette dans le danger lui-même, mais la terreur, disons-le ainsi, enfonce l'âme, la renverse, l'anéantit d'une certaine façon, et la prive de l'usage de toutes ses facultés : elle ne peut ni esquiver le danger, ni s'y jeter[26].

L'impossibilité même de fuir est ainsi présentée sous les yeux d'un public qui doit voir, par la tragédie, la vie qu'il doit fuir. La suspension de l'action trouve alors dans les gestes de terreur leur plus vive manifestation, car la terreur ne fait pas fuir mais paralyse.

Depuis la *Conférence* de Charles Le Brun sur les passions de l'âme, la terreur se définit bien comme un arrêt sur images, une immobilisation de tout le corps[27]. Dans les *Lezioni di declamazione*, cette prescription se trouve illustrée par les gravures. Non seulement celles-ci sont assorties de vers, des vers alfiériens, qui témoignent de la volonté de lier le geste à la musique de la déclamation, mais nombreuses sont les planches qui dessinent d'immobiles figures de la terreur[28], et où l'on peut retrouver

debolmente, o lo vedrà già morto. » Gotthold Ephraïm Lessing (1729-1781), écrivain, critique et dramaturge allemand, est l'auteur de nombreuses pièces de théâtre, d'essais didactiques et esthétiques.

25. A. Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, ouvr. cité, p. 83.

26. *Ibid.* : « […] *infatti il timore ci lascia almeno intravedere confusamente dei mezzi di scansare il pericolo; la disperazione all'opposto ci precipita nel pericolo stesso, ma il terrore inabissa diciamo così, l'anima, l'abbatte, l'annienta in certo modo, e le toglie l'uso di tutte le sue facoltà: non può ella nè scansare il pericolo, nè precipitarvisi dentro.* »

27. C. Le Brun, *Conférence de M. Le Brun, sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, J.-L. de Lorme ; Paris, E. Picart, 1698 ; *L'expression des passions et autres conférences. Correspondance*, Paris, Éd. Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994, p. 47-109. Voir P. Dubois, « Chap. III. Glacé d'effroi. Les figures de la peur, ou les passions de l'expression à la représentation », dans P. Dubois et Y. Winkin (dir.), *Rhétoriques du corps*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1988, p. 39-57.

28. Voir par exemple les planches 3, 9, 10, 33, 34.

des gestes communs avec les tables des célèbres *Ideen zu einer Mimik* de Engel[29].

Les planches qui accompagnent les *Lezioni* de Morrocchesi sont toutes signées « F.B. », dessinateur, et proviennent de la lithographie Salucci. Elles respectent les codes de représentation iconographiques mais aussi scéniques du temps, en ce qu'on y ressent l'héritage, non seulement de tout un art de l'acteur du XVIII^e siècle, mais du modèle de la déclamation antique tel que l'ont transmis les orateurs de la Renaissance. Dans cette conception, l'art de l'acteur est une des branches de l'art oratoire, conçu dans la lignée de la rhétorique quintilienne : parce qu'il relève de la pantomime, considérée comme un art inférieur, le geste doit servir le discours et concerne essentiellement le haut du corps — expression du regard, mimique du visage, mouvement de la tête, des bras et des mains, et dans une moindre mesure, du buste. Les jambes ne bougent qu'en fonction de la partie supérieure, et l'acteur adopte généralement une position frontale à laquelle les jambes et les pieds ne font qu'assurer stabilité. La première place revient au visage, aux yeux et à la bouche en particulier. Viennent ensuite le haut du corps, les bras, les mains, la poitrine. Les jambes et les pieds arrivent au dernier plan, servant surtout à « maintenir une position droite, bien ferme sur ses pieds[30] ».

Et ce, même si l'acteur doit signifier la terreur : il lui faut alors défaillir sur des jambes stables, d'après le défi que lui lance le beau idéal. Ainsi les planches de Morrocchesi sont-elles figuratives, ni réalistes[31], ni prescriptives. Morrocchesi ne soutient pas, en effet, qu'une seule image puisse renfermer définitivement une passion. Comme Engel, il soumet à l'appréciation de l'acteur « une table de gestes, simples et composés, élaborée à partir de l'observation et de l'expérience, table pratique qu'il appartient à l'interprète de détailler et de personnaliser[32] ».

29. J. J. Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Berlin, August Mylius, 1785-1786, trad. it. G. Rasori, *Lettere intorno alla mimica di G. G. Engel. Versione dal tedesco. Aggiuntovi i capitoli sei sull'arte rappresentativa di L. Riccoboni*, 2 vol., Milan, presso Giovanni Pirotta, 1818. Voir par exemple la fig. 27, vol. I, p. 136.

30. A. Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, ouvr. cité, p. 302 : « *mantenere una positura diritta, ben consolidata sui piedi* ».

31. Littré, pour qui le terme est un néologisme dans les années 1870, définit le réalisme comme « l'attachement à la reproduction de la nature sans idéal » (cf. É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 5 tomes en 4 vol., Paris, Hachette, 1873-1877 ; en ligne sur <http://artfl-project.uchicago.edu>, consulté le 11 octobre 2013).

32. J. J. Engel, *Lettere intorno alla mimica*, ouvr. cité, cité par P. Luciani, « Il gesto della passione », dans G. Godi et C. Sisi (dir.), *La tempesta del mio cor. Il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema*, Milan, Mazzotta, 2001, p. 19 : « *una tavola di gesti, semplici e composti, elaborata sull'osservazione e sull'esperienza, tavola manualistica che tocca all'interprete particolareggiare e individualizzare* ».

De Garrick à Lavater : un art de l'intériorité

Comme la plupart de ses contemporains, Morrocchesi propose un art de la composition inspiré des arts frères, un art de la diction composée comme une partition musicale, une gestuelle plastique fidèle aux règles d'équilibre de la statuaire. Mais par son insistance sur les notions de sensibilité, de sentiment, d'émotion, c'est dans l'intériorité qu'il inscrit le jeu de l'acteur tragique. La référence au célèbre tragédien anglais Garrick[33] est en cela essentielle. Elle permet à l'auteur d'inscrire dans un cadre élargi, tel qu'il se forme autour d'artistes et de pratiques exemplaires, l'idéal d'un acteur qui spécialise son art. Or l'anecdote rapportée dans la *Lezione della fisonomia* veut par là affirmer non seulement la proximité mais la supériorité de l'art de l'acteur sur celui du peintre.

Pour asseoir la crédibilité de cette anecdote, Morrocchesi dit la tenir d'un éminent voyageur, érudit et lettré. Un haut personnage du royaume d'Angleterre étant mort sans laisser aucun tableau le représentant, un peintre qui l'a connu se voit offrir une récompense importante pour réaliser un portrait posthume. C'est en vain qu'il déploie tous ses efforts. Garrick, ami du défunt tout autant que de cet artiste, décide de s'en remettre à ses propres moyens. « En un instant propice où bout son imagination[34] », il se place devant un miroir, outil traditionnel de l'acteur, et se met à l'œuvre : par le seul mouvement des muscles du visage et par la seule expression,

> […] le grand homme parvint à composer les parties de son visage de manière à rappeler l'illustre défunt. Ainsi transformé il courut à la chambre voisine du peintre ; à peine celui-ci l'eût-il vu que Garrick s'exclama à voix haute : ami, voici le Milord que tu cherches : peins-le[35].

Ainsi le portrait peut-il voir le jour. Si les deux artistes en reçoivent ensuite les honneurs, l'anecdote affirme ici la supériorité de l'acteur sur le peintre.

En réalité, Antonio Morrocchesi évoque Garrick pour mieux s'en distinguer. Il présente en effet l'art du tragédien anglais comme un art d'imitation (« *così contraffatto* »). L'imagination et la technique ont été convoquées, mais seul l'extérieur, l'effet de surface compte. Les qualités mythiques de

33. David Garrick (1717-1779), acteur et dramaturge britannique, débute en 1741 dans *Richard III* de Shakespeare et gagne sa célébrité par son interprétation des pièces comiques et tragiques du répertoire britannique. Directeur du théâtre de Drury Lane de 1747 à 1777, il est l'une des figures théâtrales les plus importantes du XVIII^e^ siècle et demeure l'une des références les plus importantes du siècle suivant.

34. A. Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, ouvr. cité, p. 225 : « *in un istante propizio, bollente la fantasia* ».

35. *Ibid.* : « […] *giunse l'uomo grande a disporsi le parti del viso in modo, da ricordare l'illustre defunto. Così contraffatto corse alla vicina stanza del pittore, che non tosto ebbe veduto, ad alta voce esclamò: amico, eccoti il Milord che cerchi; dipingilo.* »

l'acteur qui sont mises en avant sont celles du XVIII^e siècle — transfiguration, versatilité[36]. Mais là où l'acteur du XVIII^e siècle se présente comme un modèle exemplaire de passions universelles qui ne lui appartiennent pas et qu'il assume extérieurement comme siennes, Morrocchesi demande à l'acteur du XIX^e siècle de recevoir de la réalité commune des impressions et des sentiments qu'il élaborera en son for intérieur pour les communiquer, dans un rapport de sympathie, au public. L'exaltation du don de la métamorphose de soi, renforcée par la référence à Garrick, se déplace donc vers le mode d'une intériorité dont le corps de l'acteur doit esquisser les secrets, même au repos. Ainsi son talent réside-t-il moins en un capital scénique fait de techniques et d'exercices de dons innés, qu'en une méthode mise au service du sentiment.

Morrocchesi est en cela révélateur d'une mutation profonde des regards. Si au temps de Garrick un visage est examiné, c'est moins pour y saisir les secrets de son être profond, que pour y reconnaître des formes dictées par des universels ; les passions que Le Brun cherche dans les expressions de la physionomie, les caractères que La Bruyère veut saisir dans les gestes ne renvoient pas à un sujet en particulier. Sans doute les auteurs de manuels d'acteur du XIX^e siècle continuent-ils de citer Le Brun, comme le font Giovanni Angelo Canova[37] ou Antonio Morrocchesi :

> Le célèbre Charles Le Brun, peintre français, […] a démontré de la même façon comment traiter au pinceau la physionomie, au moyen de sa collection des passions de l'âme dépeintes avec vivacité et naturel, puis gravées sur le cuivre, bien connue des spécialistes du domaine artistique[38].

Mais la référence n'est plus que bibliographique et ne suffit pas à rendre compte d'une continuité là où le regard a changé. Ce bouleversement, et la naissance de la médecine moderne qui l'accompagne, remontent selon Michel Foucault à la seconde moitié du XVIII^e siècle : pour Descartes, Malebranche ou Le Brun, voir signifiait percevoir, comprendre immédiatement en observant des surfaces de constante visibilité ; on y décelait des catégories universellement acceptables, et non des vérités individuelles. Désormais, le rapport du visible à l'invisible s'est modifié, et les médecins veulent percer, en profondeur, ce qu'il y a sous le visible :

36. Cf. M.I. Aliverti, *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, Pise, ETS Editrice, 1986, et en particulier le chap. v, « Proteo e Pigmalione », p. 139 et suiv. Voir aussi, du même auteur, *La naissance de l'acteur moderne : l'acteur et son portrait au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 1998.

37. G.A. Canova, *Lettere sopra l'arte d'imitazione*, ouvr. cité, p. 115.

38. A. Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, ouvr. cité, p. 227 : « *Il celebre Carlo Le Brun pittore francese,* […] *ha dimostrato parimenti la maniera di trattare col pennello la fisonomia, per mezzo della collezione delle passioni dell'animo con vivezza, e naturalezza dipinte, quindi in rame incise, e cognite abbastanza agli studiosi dell'arte.* »

> À la fin du XVIII^e siècle, voir consiste à laisser à l'expérience sa plus grande opacité corporelle ; le solide, l'obscur, la densité des choses closes sur elles-mêmes ont des pouvoirs de vérité qu'ils n'empruntent pas à la lumière, mais à la lenteur du regard qui les parcourt, les contourne et peu à peu les pénètre en ne leur apportant jamais que sa propre clarté[39].

Dans le champ de la connaissance, la vérité doit maintenant s'établir en allant du connu à l'inconnu, du visible à l'invisible, de l'extériorité à l'intériorité. Un discours scientifique sur l'individu est alors possible.

Si un trait, un geste ne permettent plus seulement de saisir des mines, des mouvements, s'ils peuvent ouvrir une brèche vers l'être intérieur, révéler en raccourci un pan entier de la personnalité à l'œil exercé, l'art du portraitiste ou du physiognomoniste prend toute son importance. On ne s'étonne guère alors de retrouver sous la plume de Morrocchesi une référence à Johann Kaspar Lavater[40], l'auteur du célèbre *Essai sur la physiognomonie*. Diffusé dans toute l'Europe, l'ouvrage intéresse de premier chef les hommes de théâtre. Antonio Morrocchesi l'élève dans ses *Lezioni* au même niveau qu'Aristote : « Lavater éminent écrivain, et rénovateur de la science physiognomonique[41] ». Comme Lavater, Morrocchesi remplace le postulat de l'universalité cher aux Lumières par le postulat de l'individualité : chaque être est unique et présente une conformation qui lui est propre, et l'art de l'acteur ne vient pas d'un beau répertoire de poses et de mouvements imitant les signes extérieurs des passions, mais de l'expressivité et de la sensibilité interne qui se donnent à lire sur les traits mêmes de son visage.

Dans la leçon tragique de Morrocchesi, la sensibilité s'affirme donc comme instrument du métier : « […] s'il [l'acteur] n'a pas reçu de la nature une force et une sensibilité d'âme particulière, en dépit de toutes les connaissances spéculatives que l'on peut acquérir sur les passions, il restera toujours un diseur froid, et sec[42]. » L'art du tragédien, tel qu'Antonio

39. M. Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, 1963, p. IX-X.

40. Johann Kaspar Lavater (1741-1801), théologien suisse, écrivain de langue allemande, reste pour la postérité l'auteur de *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe*, Leipzig et Winterthur, Bey Weidmanns Erben und Reich, und Heinrich Steinder und Compagnie, 1775-1778, trad. M.-É. de La Fite, M. Caillard et H. Renfner, *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer*, 4 vol., La Haye, Jacques van Karnebeek, 1781-1803. L'ouvrage connaît une large diffusion et de nombreuses traductions.

41. A. Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, ouvr. cité, p. 218 : « *Lavater insigne scrittore, e rinnovatore della scienza fisonomica* ».

42. *Ibid.*, p. 160-161 : « […] *se egli non ha sortito dalla natura una forza e sensibilità d'animo particolare, ad onta di tutte le cognizioni speculative che acquistar si possano intorno alle passioni, rimarrà sempre un freddo, ed arido dicitore.* »

Morrocchesi le décrit dans ses *Leçons*, se ressent ainsi du bouleversement des modes de la connaissance qui advient à la fin du XVIII[e] siècle. C'est une pratique, un art plastique où l'acteur est à lui-même son propre matériau, mais qui s'inscrit plus largement au cœur d'étroites correspondances entre des arts frères. C'est un art qui doit répondre aux mêmes critères qu'une *dispositio* savamment orchestrée : il ne s'agit pas seulement de bien énoncer les figures gestuelles en soi, mais de veiller à leur enchaînement et à la musique de la déclamation. Celle-ci fait l'objet d'une codification précise permettant d'approcher son texte comme une véritable partition. Si la démarche est innovante, chez Morrocchesi comme chez ses prédécesseurs l'acteur tragique voit son art défini en des termes avant tout rhétoriques. Investi d'une force communicative et affective, à la scène comme à la chaire, le geste s'entend comme mise en œuvre de techniques de persuasion et fait l'objet de classifications précises. Il est plus proche en cela des rhétoriques de figures distinctes d'un modèle aristotélicien concentré sur les preuves et l'argumentation[43].

L'acteur tragique de Morrocchesi ne s'affranchit donc pas du modèle de la déclamation mais l'adapte à une conception nouvelle de l'exercice de son art. Il ne tente pas de condenser en un caractère les traits universels de la passion qu'il incarne. S'il cherche à doter le personnage d'un *ethos*, d'une forme à valeur morale et d'un geste exemplaire, il ne doit pas seulement imiter les signes extérieurs des passions, mais encore, nous dit Morrocchesi, observer la nature, en recevoir de fortes impressions, les refondre en son for intérieur puis les transmettre sous forme de gestes. Alors qu'Aristote ou Quintilien associaient généralement le *pathos* au récepteur, et l'*ethos* à l'orateur, ici l'*ethos* s'enrichit du *pathos* : celui-ci se fait dès lors l'apanage du tragédien.

Bibliographie

Alfieri Vittorio, *Vita*, Milan, Rizzoli, 1987.

Aliverti Maria Ines, *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, Pise, ETS Editrice, 1986.

—, *La naissance de l'acteur moderne : l'acteur et son portrait au XVIII[e] siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 1998.

43. Cf. C. Perelman, *L'Empire rhétorique : rhétorique et argumentation*, Paris, Vrin, 1997 [1977], p. 12-15.

Blasis Carlo, *Studi sulle arti imitatrici*, Milan, Giuseppe Chiusi succ. a Felice Rusconi, 1844, fac-similé : Bologne, Forni, 1971.

Buffelli Domenico, *Elementi di mimica*, Milan, da Placido Maria Visaj, 1829.

Canova Giovanni Angelo, *Lettere sopra l'arte d'imitazione dirette alla prima attrice italiana Anna Fiorilli Pellandi*, Turin, Dalla Tipografia Mussano, 1839, fac-similé : Naples, Tullio Pironti, 1991, p. 65 et 71.

Compagnoni Giuseppe, *L'arte della parola considerata ne' varii modi della sua espressione sia che si legga sia che in qualunque maniera si reciti*, Milan, presso Ant. Fort. Stella e figli, 1827.

Dubois Philippe et Winkin Yves (dir.), *Rhétoriques du corps*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1988.

Engel Johann Jakob, *Ideen zu einer Mimik*, Berlin, August Mylius, 1785-1786, trad. it. Giuseppe Rasori, *Lettere intorno alla mimica di G. G. Engel. Versione dal tedesco. Aggiuntovi i capitoli sei sull'arte rappresentativa di L. Riccoboni*, 2 vol., Milan, presso Giovanni Pirotta, 1818.

Foucault Michel, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, 1963.

Frantz Pierre (éd.), *Réflexions sur Lekaïn et sur l'art théâtral*, Paris, Éditions Desjonquères, 2002.

Frigau Manning Céline, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris, Honoré Champion, 2014.

Gueraci Stefano, « Notizia su alcuni fatti taciuti nelle Memorie di Antonio Morrocchesi », *Teatro e Storia*, n° 33, 2012, p. 69-89.

Lavater Johann Kaspar, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe*, Leipzig et Winterthur, Bey Weidmanns Erben und Reich, und Heinrich Steinder und Compagnie, 1775-1778.

Le Brun Charles, *Conférence de M. Le Brun, sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, J.-L. de Lorme ; Paris, E. Picart, 1698 ; *L'expression des passions et autres conférences. Correspondance*, Paris, Éd. Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994.

Lessing Gotthold Ephraim, *Laokoon, oder über die Grenzen der Mahleren und der Poesie mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, Berlin, C. F. Voss, 1766, trad. Charles Vanderbourg, *Du Laocoon, ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1802, trad. Carlo Giuseppe Londonio, *Del Laocoonte o sia Dei limiti della pittura e della poesia*, Milan, Per Antonio Fontana, 1833.

Littré Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 5 tomes en 4 vol., Paris, Hachette, 1873-1877.

Luciani Paola, « Il gesto della passione », dans Giovanni Godi et Carlo Sisi (dir.), *La tempesta del mio cor. Il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema*, Milan, Mazzotta, 2001, p. 13-32.

Morrocchesi Antonio, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale di Antonio Morrocchesi, professore nell'I. e R. Accademia delle belle arti di Firenze*, Florence, Tipografia all'insegna di Dante, 1832, fac-similé : Rome, Gremese, 1991.

Napoli-Signorelli Pietro, *Elementi di poesia drammatica*, Milan, [s. n.], 1801.

Perelman Chaïm, *L'Empire rhétorique : rhétorique et argumentation*, Paris, Vrin, 1997 [1977].

Talma François-Joseph, *Quelques réflexions sur Lekaïn et sur l'art théâtral dans les Mémoires de Lekaïn*, Paris, Ponthieu, 1825.