



Guillaume NAVAUD : " L'orateur et l'acteur antiques : un art partagé?"

Conférence prononcée au lycée Chateaubriand de Rennes le mardi 2 février 2010.

Mise en ligne le 21 février 2010.

Guillaume NAVAUD est docteur en littérature comparée et professeur de Classes Préparatoires au lycée Chateaubriand.

© : Guillaume NAVAUD.

---

## L'orateur et l'acteur antiques : un art partagé ?

---

Quand on parle d'« art de la parole »<sup>1</sup>, on pense bien entendu d'abord à l'éloquence, dont il n'est pas besoin de rappeler la place essentielle qu'elle tenait dans les civilisations grecques et romaines. Mais la rhétorique n'est pas la seule discipline à pouvoir se définir comme un art de la parole : en effet, peuvent également être considérés comme des « artistes de la parole » à la fois les poètes, qu'ils s'illustrent dans l'épopée, le lyrisme ou le drame, et les interprètes qui prêtent leur voix aux mots de ces poètes, qu'il s'agisse des aèdes, des choreutes ou des acteurs. Plus précisément, je souhaiterais revenir sur les relations entre la pratique de l'orateur et celle de l'acteur : il s'agira de se demander dans quelle mesure l'orateur partage ou pas avec l'acteur une partie de sa technique.

### L'hypokrisis et l'actio : définitions

La classique division de l'art rhétorique en cinq parties offre un premier élément de réponse. Parmi ces cinq parties de la rhétorique, les trois premières concernent la dimension proprement littéraire de l'art de la parole : l'invention apprend à trouver la matière qui constituera le sujet du discours, la disposition règle l'organisation de cette matière dans un plan cohérent, et l'élocution désigne la formulation que l'orateur donne au discours. Ces trois parties délimitent ainsi un domaine que l'orateur partage avec le poète, dans la mesure où l'orateur et le poète créent une œuvre littéraire possédant un fond, un plan et une forme stylistique déterminés.

---

<sup>1</sup> La conférence a été prononcée dans le cadre du thème de culture antique des CPGE littéraires pour les années 2009-2011, dont l'intitulé est : « L'art de la parole : pratiques et pouvoirs du discours ». Le format du présent document ne permettant pas de faire apparaître les caractères grecs, seuls les textes latins peuvent être ici donnés dans leur version originale, ce dont l'auteur souhaite vivement s'excuser auprès du lecteur.

Mais l'art de la parole possède aussi une dimension interprétative, dont traitent les deux dernières parties de la rhétorique. La quatrième partie est la mémoire, c'est-à-dire la mnémotechnie permettant d'apprendre par cœur le contenu du discours. Quant à la cinquième partie, on l'appelle souvent en français « action oratoire », en transposant le terme latin *actio* : elle désigne la manière dont le discours est prononcé<sup>2</sup>, c'est-à-dire la technique vocale et gestuelle grâce à laquelle le locuteur actualise le discours qu'il a mémorisé.

On peut donc identifier deux composantes principales dans l'art de la parole tel qu'il est cartographié par cette division de la rhétorique : une composante créative et poétique, et une composante interprétative. Si la mémoire et l'action constituent les deux domaines où s'élabore la technique de l'interprète, il n'en reste pas moins que le cœur de la technique interprétative réside plus dans l'action que dans la mémoire. La mémorisation de l'œuvre, en effet, n'est en quelque sorte que la condition de possibilité de l'interprétation : dans la phase de mémorisation, l'interprète est purement passif, il se fait en quelque sorte le récepteur de l'œuvre. En revanche, l'action envisage l'interprète comme vecteur ou transmetteur de l'œuvre : c'est précisément dans son jeu que se construit l'originalité de l'interprétation.

Le mot grec désignant l'action oratoire illustre bien l'importance de cette dimension interprétative : on parle en effet d'*hypokrisis*, substantif dérivé du verbe *hypokrinomai*, qui signifie d'abord, notamment chez Homère, « interpréter » (par exemple, interpréter un rêve) ; ce n'est, semble-t-il, que dans un second temps que le verbe *hypokrinomai* a pris le sens qu'il a le plus souvent en grec classique, à savoir « répondre » à quelqu'un dans un dialogue<sup>3</sup>. A partir de ces deux sens du verbe, le grec a également formé le substantif *hypokritès*, désignant l'acteur de théâtre : l'*hypokritès*, avant d'être l'étymon de « l'hypocrite » de la langue française, c'est donc l'acteur, en tant qu'il *interprète* la parole du dramaturge, et qu'il *répond* aux autres acteurs qui sont ses interlocuteurs sur la scène. L'*hypokrisis* grecque désigne ainsi en général « l'interprétation » d'un texte par un locuteur, et l'art de l'acteur en particulier<sup>4</sup>.

On retrouve la même référence à l'univers théâtral dans le mot latin désignant l'action oratoire : *actio*, en effet, est formé sur le verbe *agere*, qui signifie « agir » au sens le plus général du terme, y compris en prononçant un discours (*agere causam* signifie ainsi « plaider une cause » dans un procès) ; mais *agere* est aussi le verbe à partir duquel a été formé le substantif *actor*, l'acteur de théâtre. L'*actio* désigne donc elle aussi l'interprétation d'un discours, par la voix et par le geste, et plus particulièrement l'art de l'acteur.

L'*hypokrisis* ou l'*actio* semblent donc bien délimiter le domaine d'un art partagé tant par l'orateur que par l'acteur, un art qui serait celui de l'actualisation corporelle du discours par l'intermédiaire de la voix et du geste : Cicéron écrit ainsi que « l'action est pour ainsi dire l'éloquence du corps »<sup>5</sup>. L'action concerne donc tout ce qui relève de l'incarnation du discours, tout ce qui permet de le rendre sensible aux oreilles (la voix) et aux yeux (le geste).

## Enjeux

En tant que cinquième partie de la rhétorique, la question de l'action oratoire se voit traitée par les auteurs de manuels de rhétorique, depuis Aristote (en particulier au chapitre 1 du troisième livre de la *Rhétorique*) jusqu'aux rhéteurs de la période impériale (en particulier

---

<sup>2</sup> À Rome, d'ailleurs, on parle aussi parfois de *pronuntiatio* pour désigner l'action oratoire.

<sup>3</sup> P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, vol. II, Paris, Klincksieck, 1970, s. v. *krinô*.

<sup>4</sup> On parle parfois d'*hypokritikè* <scil. technè> : voir Hippocrate, *Du Régime*, I, 24, 3.

<sup>5</sup> Cicéron, *Orator*, 55 : « L'action est pour ainsi dire l'éloquence du corps, puisqu'elle se compose de la voix et du geste (*est enim actio quasi corporis quaedam eloquentia, cum constet e voce atque motu*) » ; voir aussi Cicéron, *De oratore*, III, 222 : « car l'action est pour ainsi dire le langage du corps (*est enim actio quasi sermo corporis*) ».

Quintilien, au chapitre 3 du livre XI de l'*Institution oratoire*), en passant bien sûr par Cicéron. À la lecture de ces textes, on découvre plusieurs constantes qui se dégagent de la conception que les Anciens se faisaient de l'action.

D'abord, l'action possède une grande efficacité sur l'auditeur, au point qu'un texte bien écrit perd son efficacité s'il est mal joué, alors que réciproquement un mauvais texte peut être efficace s'il est bien joué, comme l'explique Quintilien<sup>6</sup>. Démosthène en fournit l'exemple le plus célèbre : au début de sa carrière, il était en effet mauvais interprète, ce qui nuisait à l'efficacité de ses discours ; après s'être entraîné à la déclamation avec des acteurs professionnels, il aurait reconnu l'importance déterminante de l'*hypokrisis*, au point d'en faire l'alpha et l'omega de l'art oratoire<sup>7</sup>.

Ensuite, malgré son importance pour la réussite d'un discours, l'action résiste à la théorisation. Plusieurs facteurs peuvent être invoqués pour expliquer cette résistance. Aristote mentionne des facteurs historiques : l'action est une branche récente de l'art rhétorique, postérieure en tout cas à la disjonction entre le compositeur et l'interprète<sup>8</sup>. L'auteur de la *Rhétorique à Herennius* invoque également des facteurs théoriques : la composition du discours est purement intellectuelle, tandis que l'action ne s'adresse pas à l'esprit mais aux sens, à l'ouïe et à la vue<sup>9</sup>. Si l'action est bien un art, cet art est donc plus empirique et moins « technique » que les autres parties de l'art rhétorique : il dépend plus que les autres parties des dons naturels et de leur exercice, et moins que les autres parties d'un apprentissage théorique qu'il est d'ailleurs difficile de bien formuler<sup>10</sup>. Cette absence alléguée de technicité va d'ailleurs de pair avec l'idée que ces procédés auraient quelque chose de « grossier »<sup>11</sup>. Pour

---

<sup>6</sup> Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 3, 4 : « Nous avons une preuve <scil. de la puissance de l'action> dans les acteurs de théâtre, eux qui à la fois ajoutent tant de grâce aux meilleurs parmi les poètes que nous trouvons infiniment plus de plaisir à la même pièce quand nous l'entendons que quand nous la lisons, et à la fois obtiennent que nous prêtons l'oreille même à certains des poètes les plus détestables, à qui nous ne daignerions pas accorder une place dans nos bibliothèques, et qui ne laissent pas d'avoir beaucoup de succès au théâtre (*Documento sunt uel scaenici actores, qui et optimis poetarum tantum adiciunt gratiae ut nos infinite magis eadem illa audita quam lecta delectent, et uilissimis etiam quibusdam impetrant aures, ut quibus nullus est in bibliothecis locus sit etiam frequens in theatris.*) »

<sup>7</sup> Voir Cicéron, *De oratore*, III, 213, *Orator*, 56 et *Brutus* 142 ; Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 3, 6 ; Pseudo-Plutarque, *Vies des dix orateurs : Démosthène*, 845a-b ; Plutarque, *Vies parallèles : Démosthène*, ch. 7 ; etc.

<sup>8</sup> Aristote, *Rhétorique*, III, 1, 1403b 21-24 et 35.

<sup>9</sup> Pseudo-Cicéron, *Rhétorique à Herennius*, III, 19 : « Étant donné d'une part que personne n'a écrit avec précision sur ce sujet <scil. l'action> (tous les auteurs croyaient en effet qu'il était difficile d'écrire clairement au sujet de la voix, de l'expression du visage et du geste, puisque ces choses se rapportent aux sens), et d'autre part qu'il nous faut, pour maîtriser l'art de parler, nous confronter à cette partie sans ménager nos efforts, il en résulte que toute cette question semble ne pas devoir être négligée. (*Quare, et quia nemo de ea re diligenter scripsit – nam omnes vix posse putarunt de voce et vultu et gestu dilucide scribi, cum eae res ad sensus nostros pertinerent – et quia magnopere ea pars a nobis ad dicendum comparanda est, non negligenter videtur tota res consideranda.*) »

<sup>10</sup> Aristote, *Rhétorique*, III, 1, 1404a 15-18 (trad. P. Chiron) : « être un bon acteur est affaire de nature, et pas tellement de technique » ; voir aussi Pseudo-Cicéron, *Rhétorique à Hérennius*, III, 27 : « Je n'ignore pas l'ampleur de la tâche que j'ai entreprise, en m'efforçant d'exprimer par des mots les mouvements du corps et de reproduire sur le papier les inflexions de la voix. Mais si je n'ai pas eu la prétention de croire qu'il fût possible d'écrire sur ce sujet d'une façon qui fût suffisamment satisfaisante, je n'ai pas non plus estimé, même si cet objectif ultime était irréalisable, que ce que j'ai fait serait inutile, pour la raison que j'ai voulu indiquer ici que les obligations absolues ; quant au reste, ce sera l'affaire de l'exercice <scil. plutôt que de la théorie> (*Non sum nescius, quantum susceperim negotii, qui motus corporis exprimere verbis et imitari scriptura conatus sim voces. Verum nec hoc confisus sum posse fieri, ut de his rebus satis commode scribi posset, nec, si id fieri non posset, hoc, quod feci, fore inutile putabam, propterea quod hic admonere uoluimus, quid oporteret: reliqua trademus exercitationi.*) ».

<sup>11</sup> Aristote, *Rhétorique*, III, 1, 1403b 35-39 (trad. P. Chiron légèrement modifiée) : « Mais on ne dispose pas d'une technique au point sur ces questions (...), et cela paraît, à le bien prendre, quelque chose de grossier ».

Aristote, si l'orateur doit étudier l'*hypokrisis*, ce n'est donc pas par nécessité théorique, mais bien à cause d'une exigence empirique d'efficacité : l'*hypokrisis* ayant manifestement un grand pouvoir sur l'auditeur, il serait contre-productif que l'acteur ou l'orateur fassent l'impasse sur son étude et sa pratique. Néanmoins, cette efficacité est le symptôme de l'imperfection d'un auditoire plus attentif aux effets sensibles de la voix et du geste qu'au contenu du discours. On peut ainsi comparer le statut qu'Aristote accorde à l'*hypokrisis* dans la *Rhétorique* à celui qu'il accorde à l'*opsis* dans la *Poétique* : en effet, l'*opsis*, c'est-à-dire la composante visuelle du drame (le « grand spectacle »), est certes l'une des parties de la tragédie qui produit le plus d'effet sur le spectateur, mais c'est aussi la moins « technique » et donc la plus étrangère à la théorie poétique.

Ainsi s'explique, au moins en partie, qu'on ne dispose guère, sauf chez Quintilien, de développements précis concernant l'action ; l'autre versant de l'explication tient au caractère parcellaire de la transmission des textes antiques, qui a empêché la conservation des quelques traités qui semblent avoir porté, en totalité ou en partie, sur l'action ou sur le geste<sup>12</sup>. Aristote lui-même ne contribue pas beaucoup à combler la lacune qu'il identifie, car il ne consacre pas un traitement détaillé à l'*hypokrisis* : il se contente de la définir, à partir de ses moyens (l'art de la voix, qui demande en particulier d'adapter la voix au sentiment exprimé) et de ses objectifs (en particulier, provoquer divers sentiments chez l'auditeur). On peut également reconstituer, à partir de témoignages tardifs, ce qui semble avoir été une définition standard de l'action à l'époque impériale : l'*hypokrisis* pourrait ainsi être définie de façon synthétique comme la manière de rendre, par la voix et par le geste, les caractères et les passions, d'une façon qui s'applique aux personnages et aux actions posés par l'argument<sup>13</sup>.

Ressort de cette définition un élément capital sur lequel je reviendrai : la notion de bienséance (en grec *to prepon*, en latin *decorum*) qui, appliquée au jeu de l'orateur ou de l'acteur, désigne l'adaptation de l'interprétation vocale et gestuelle aux caractères et aux passions impliquées par les personnages et par le sujet<sup>14</sup>. Or, cette notion de bienséance, dont l'importance est capitale également en stylistique ou en morale, semble elle aussi résister à la théorisation, tant elle apparaît volatile et relative, et tout particulièrement lorsqu'il s'agit de la bienséance de l'interprétation. À en croire Cicéron, même le grand comédien Roscius, qui avait composé un traité sur l'art de l'acteur<sup>15</sup>, se trouvait « sec » au moment de théoriser une bienséance qu'il identifiait pourtant comme le cœur de sa pratique :

---

<sup>12</sup> Aristote (*Rhétorique*, III, 1) mentionne un traité sur l'action poétique de Glaucon de Théos, et signale que dans ses *Compassions*, Thrasymaque de Chalcédoine, entre autres moyens de produire la pitié chez les auditeurs, évoquait l'action ; Diogène Laërce (*Vies et opinions des philosophes illustres*, V, 48) mentionne dans sa bibliographie des œuvres de Théophraste, le successeur d'Aristote à la tête du Lycée, un traité sur l'action intitulé *peri hypokriseôs* ; chez les Latins, Quintilien (*Institution oratoire*, XI, 3, 143) signale que la question du geste avait été évoquée par Plotius Gallus et Nigidius Figulus.

<sup>13</sup> Voir les textes rassemblés par B. Zucchelli, *ΥΠΟΚΡΙΣΙΣ. Origine e storia del termine*, Gênes, Paideia, 1962, p. 63 (traduction anglaise dans D. Wiles, *The Masks of Menander. Sign and meaning in Greek and Roman performance*, Cambridge, Cambridge U. P., 1991, p. 22), à compléter, pour ce qui est de Théophraste, par le témoignage d'Athanasius d'Alexandrie, *Prolégomènes aux États de cause d'Hermogène* (éd. Rabe p. 177, 3-8).

<sup>14</sup> Dans le *De oratore* de Cicéron, le développement sur l'action (III, 213-27) est également introduit par une réflexion sur la bienséance (III, 210-212).

<sup>15</sup> Voir Macrobe, *Saturnales*, III, 14, 12 : « C'est en tout cas un fait établi qu'il <scil. Cicéron> se mesurait souvent avec l'acteur lui-même pour savoir qui varierait le plus l'expression de la même idée, Roscius par ses gestes divers ou lui-même en puisant dans les ressources de son éloquence pour la formuler différemment. Ce qui conduisit Roscius à croire tellement en son art qu'il composa un livre pour comparer l'art oratoire et l'art dramatique (*Et certe satis constat contendere eum cum ipso histrione solitum, utrum ille saepius eandem sententiam variis gestibus efficeret an ipse per eloquentiae copiam sermone diverso pronuntiaret ; quae res ad hanc artis suae fiduciam Roscium abstraxit, ut librum conscriberet quo eloquentiam cum histrionia compararet*) ». C'est peut-être à ce traité de Roscius que Quintilien fait référence quand il évoque les « experts de l'art de la scène » (*Institution oratoire*, XI,

<L'orateur doit se garder> d'être malséant. C'est en effet la chose à éviter entre toutes, et pourtant celle sur laquelle il est le plus difficile d'établir des préceptes ; et cela vaut non seulement pour moi, qui aborde ces sujets en bon père de famille<sup>16</sup>, mais aussi pour le grand Roscius lui-même : je l'entends souvent dire que la bienséance est l'essence de son art, mais que c'est pourtant la seule chose que l'art ne puisse transmettre<sup>17</sup>.

Ce dernier exemple illustre bien la troisième constante, à savoir que l'action de l'orateur est constamment pensée à la fois par référence à et par différence avec l'action de l'acteur. De fait, la référence à l'art de l'acteur est permanente dans les parties des manuels de rhétorique qui traitent de l'action, par exemple dans le *De oratore* de Cicéron, où presque tous les exemples d'action donnés par Cicéron sont empruntés au théâtre<sup>18</sup>. Ceci vaut d'ailleurs aussi pour l'époque moderne : comme nous n'avons pour ainsi dire pas conservé de traités consacrés au jeu de l'acteur antérieurs au *Paradoxe sur le Comédien* de Diderot, on en est donc réduits, pour comprendre ce que pouvait être l'art des acteurs dans l'Antiquité, à la Renaissance ou à l'âge classique, à se reporter aux parties sur l'action des traités de rhétorique de chaque période.

Mais est-il légitime de faire fi de la sorte des différences génériques entre l'éloquence et le théâtre, en constituant l'interprétation comme une catégorie unifiée ? Il convient d'être prudent, car les rhéteurs, notamment latins, prennent souvent le soin de préciser que s'il existe bien une analogie entre l'action oratoire et l'action dramatique, la première ne doit cependant pas imiter la seconde en tout<sup>19</sup>. De fait, il existe des différences objectives entre l'action oratoire et l'action dramatique : en particulier, l'acteur ancien joue toujours masqué, et ne peut donc pas jouer de l'expression du visage. Mais il existe aussi entre l'orateur et l'acteur une différence de statut ontologique, comme l'explique bien Cicéron en filant l'analogie non seulement avec l'art dramatique, mais aussi avec la musique et la peinture :

J'insiste là-dessus, parce que les orateurs, qui sont les acteurs de la vérité même, ont délaissé toute cette partie : c'est alors que les imitateurs de la vérité, à savoir les comédiens,

---

3, 71) : « Cependant, les experts de l'art de la scène estiment eux-mêmes que c'est un défaut de ne gesticuler qu'avec la tête (*Solo tamen eo facere gestum scaenici quoque doctores vitiosum putaverunt*) ».

<sup>16</sup> C'est-à-dire : non comme un technographe, mais comme un homme faisant partie de l'élite cultivée.

<sup>17</sup> Cicéron, *De oratore*, I, 132 (c'est l'orateur Crassus qui parle) : (...) *ut ne dedeceat. Id enim est maxime vitandum et de hoc uno minime est facile praecipere non mihi modo, qui sicut unus paterfamilias his de rebus loquor, sed etiam ipsi illi Roscio, quem saepe audio dicere caput esse artis decere, quod tamen unum id esse quod tradi arte non possit.*

<sup>18</sup> Cicéron, *De oratore*, III, 217 sqq.

<sup>19</sup> Voir par exemple Pseudo-Cicéron, *Rhétorique à Hérennius*, III, 24 (à propos de la voix) « Pour le ton sérieux de la conversation, il faut toute la force du gosier sain, mais une voix aussi calme et basse que possible, sans toutefois passer, des habitudes de l'orateur, à celles de l'acteur de tragédie. » ; ou encore III, 27 (à propos du geste) : « Il faut donc que la physionomie ait de la décence et de l'énergie, et que le geste n'offre ni élégance trop visible, ni grossièreté, pour que nous n'ayons pas l'air de comédiens ou d'ouvriers. » Voir aussi la conclusion de Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 3, 181-184 : « Je terminerai cet article comme j'ai terminé tous les autres, en recommandant de garder une juste mesure : car je ne veux pas qu'on soit comédien, mais orateur. (...) Un discours oratoire veut un autre goût et moins d'assaisonnement ; c'est qu'il consiste dans l'action, et non dans l'imitation. (...) Aujourd'hui, cependant, on ne dédaigne pas une action un peu plus agitée, qui d'ailleurs est exigée dans certaines parties parce qu'elle n'est alors pas déplacée. convenable. Toutefois, il faut la modérer, afin d'éviter qu'en recherchant le raffinement du comédien, on ne perde l'autorité qui est celle de l'homme honnête et sérieux (*Huius quoque loci clausula sit eadem necesse est quae ceterorum est, regnare maxime modum: non enim comoedum esse, sed oratorem uolo. (...) Aliud oratio sapit nec uult nimium esse condita: actione enim constat, non imitatione. (...) Sed iam recepta est actio paulo agitatior et exigitur et quibusdam partibus conuenit, ita tamen temperanda ne, dum actoris captamus elegantiam, perdamus uiri boni et grauis auctoritatem*). »

l'accaparèrent. Sans doute la vérité l'emporte en toute chose sur l'imitation, et si elle apparaissait assez d'elle-même pour ce qui est de l'action, nous n'aurions plus besoin de l'art. Mais comme la passion, que l'action est chargée au premier chef d'exprimer et d'imiter, est souvent confuse au point qu'elle apparaît obscure et presque ensevelie, il faut dissiper ce qui l'obscurcit, et prendre appui sur les traits saillants qui en émergent à la lumière. Car chaque passion possède par nature une certaine expression de visage, un certain son et un certain geste qui lui sont propres ; tout le corps humain, chaque expression du visage, chaque parole émise par la voix, résonnent comme les cordes d'une lyre, au gré de la passion qui les fait vibrer. Car les voix aussi bien que les cordes sont tendues de façon à répondre à chaque pression : <le son sera> aigu ou grave, rapide ou lent, fort ou faible, avec toutes les nuances intermédiaires ; de ces trois catégories découlent plusieurs sous-catégories <de son>, le doux ou le rude, l'intense ou le diffus, celui au souffle continu ou haché, le morcelé ou le brisé, celui qui s'affaiblit ou qui s'amplifie : de ces catégories, il n'est aucune qui ne soit pas l'objet de l'art et de sa maîtrise. Elles sont pour l'acteur comme les couleurs qui servent au peintre à varier ses tableaux<sup>20</sup>.

Ce texte nous permet d'approcher d'un peu plus près le lexique de l'interprétation vocale, dans lequel on pourrait retrouver des équivalents aux termes du lexique musical moderne. Mais au delà de l'analogie avec l'art du musicien, du peintre ou de l'acteur, Cicéron rappelle ce qui distingue l'orateur de tous ces artistes : eux ne sont que des « imitateurs » de la réalité, comme l'avaient déjà dit Platon ou Aristote, tandis que l'orateur est, pour sa part, le véritable « acteur de la vérité », c'est-à-dire qu'il *agit* non pas dans le domaine de la fiction imitative, mais dans celui de la vie réelle. Cette distinction ontologique est reprise par Quintilien sous la forme d'un argument *a fortiori* :

Que si, dans des choses que nous savons être de vaines fictions, l'action a tant de puissance qu'elle peut susciter la colère, les larmes ou l'inquiétude, combien plus de force aura-t-elle nécessairement dans les cas où <elle se déploie dans une réalité à laquelle> nous ajoutons foi ?<sup>21</sup>

On retrouve ce type d'argumentation dans le *De oratore*, au moment où Antoine se défend du reproche qui lui est fait d'avoir usé d'une gestuelle trop démonstrative et théâtrale en défendant le vieux général Manlius Aquilius : il avait en effet déchiré la tunique du vieillard pour exhiber ses blessures de guerre. Ne serait-ce pas là un geste peu naturel, guidé par le désir d'émouvoir le jury au moyen d'un pathétique facile ? Antoine n'a-t-il pas joué la comédie de la douleur ? Non, réplique Antoine, qui affirme avoir accompli ce geste spontanément, sous le coup de l'émotion qui l'avait saisi. Antoine cite alors en exemple un acteur interprétant une scène intensément pathétique d'une tragédie de Pacuvius, avant de développer un raisonnement *a fortiori* concernant le poète puis l'orateur :

---

<sup>20</sup> Cicéron, *De oratore*, III, 214-217 : *Haec ideo dico pluribus, quod genus hoc totum oratores, qui sunt veritatis ipsius actores, reliquerunt; imitatores autem veritatis, histriones, occupaverunt. Ac sine dubio in omni re vincit imitationem veritas, 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 sunt eminentia et prompta, sumenda. Omnis enim motus animi suum quendam a natura habet vultum et sonum et gestum; corpusque totum hominis et eius omnis vultus omnesque voces, ut nervi in fidibus, ita sonant, ut a motu animi quoque sunt pulsae. Nam voces et chordae sunt intentae, quae ad quemque tactum respondeant, acuta gravis, cita tarda, magna parva; quas tamen inter omnis est suo quoque in genere mediocris, atque etiam illa sunt ab his delapsa plura genera, leve asperum, contractum diffusum, continenti spiritu intermisso, fractum scissum, flexo sono extenuatum inflatum; nullum est enim horum generum, quod non arte ac moderatione tractetur. Hi sunt actori, ut pictori, expositi ad variandum colores.)*

<sup>21</sup> Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 3, 5 : *Quod si in rebus quas fictas esse scimus et inanes tantum pronuntiatio potest ut iram lacrimas sollicitudinem adferat, quanto plus valeat necesse est ubi et credimus?*

Si ce fameux comédien, qui joue tous les jours, n'a pourtant pas pu jouer sans douleur, eh bien ! pensez-vous que Pacuvius ait pu l'écrire d'un esprit calme et apaisé ? Non, en aucun cas, c'est impossible ! En effet, j'ai souvent entendu dire qu'il ne pouvait exister aucun poète de valeur – et c'est ce que, dit-on, Démocrite et Platon ont exprimé dans leurs écrits – qui n'ait l'esprit enflammé et comme gonflé de fureur. Ainsi donc, n'allez pas croire que moi-même, qui ne voudrait pas imiter les aventures des anciens héros et leurs deuils fictifs, ou les peindre par la parole (car je ne suis pas l'acteur d'un personnage qui m'est étranger, mais auteur du mien propre), quand j'eus à plaider pour que Manlius Aquilius conserve ses droits de citoyen, n'allez pas croire que ce que j'ai fait dans cette péroraison, je l'aie fait sans une grande douleur<sup>22</sup>.

L'argument d'Antoine est proche de celui de Quintilien, même s'il n'est pas exactement identique. Là où Quintilien utilisait la différence entre réalité et fiction à propos de la réception par le public de l'interprétation de l'acteur, Antoine l'utilise en effet à propos de la sincérité de l'acteur lui-même. Cependant, les trois derniers textes cités partagent un même postulat théorique : l'action de l'acteur de théâtre se déploie dans un univers fictionnel, alors que celle de l'orateur se déploie dans la réalité, au point que seul l'orateur peut être appelé « l'acteur de la vérité » et « l'auteur de son propre personnage », quand le comédien n'est que « l'imitateur » d'un personnage d'emprunt.

## L'acteur : l'Autre de l'orateur ?

Cette distinction formulée dans certains textes latins a amené Florence Dupont, dans son livre intitulé *L'orateur sans visage*, à réfuter radicalement l'hypothèse qu'il puisse exister, au moins à Rome, un art partagé entre l'orateur et l'acteur : bien au contraire, F. Dupont affirme que « Face à l'orateur, l'histriion est la figure de l'Autre »<sup>23</sup>. Selon F. Dupont, il conviendrait surtout de prendre garde à ne pas confondre la réalité romaine avec la réalité grecque, en commençant par ne pas superposer indûment les notions grecques et romaines. F. Dupont remarque d'abord que l'*hypokrisis* grecque est, de façon étymologique, liée à la figure de l'acteur ; mais d'après elle, il n'en irait pas de même de l'*actio* romaine, terme qui serait réservé exclusivement à l'orateur. La même prudence serait de mise en ce qui concerne le terme latin *persona* (masque, personnage, personne) : celui-ci semble *a priori* correspondre au grec *prosôpon* (visage, masque, personnage), mais d'après F. Dupont, la superposition serait trompeuse, et jamais les Grecs n'auraient conceptualisé la notion de « personnage », qui serait spécifiquement romaine. Enfin, F. Dupont souligne qu'en Grèce, les acteurs n'étaient pas frappés d'infamie, mais qu'à Rome, ils étaient privés de droits : en conséquence, ils ne constitueraient pas un modèle digne pour l'orateur romain.

Il est évidemment légitime de prendre en compte les spécificités propres à chaque langue et à chaque civilisation. Mais cela justifie-t-il pour autant de radicaliser à ce point l'opposition entre le monde grec et le monde romain ? Il me semble que non, car l'argumentation de F. Dupont, si elle prend en compte certains textes, ignore certains autres qui

---

<sup>22</sup> Cicéron, *De oratore*, II, 194 : *Quae si ille histrio, cotidie cum ageret, tamen agere sine dolore non poterat, quid Pacuvium putatis in scribendo leni animo ac remisso fuisse? Fieri nullo modo potuit. Saepe enim audivi poetam bonum neminem – id quod a Democrito et Platone in scriptis relictum esse dicunt – sine inflammatione animorum exsistere posse et sine quodam adflatu quasi furoris. Qua re nolite existimare me ipsum, qui non heroum veteres casus fictosque luctus velim imitari atque adumbrare dicendo neque actor sim alienae personae, sed auctor meae, cum mihi M'. Aquilius in civitate retinendus esset, quae in illa causa peroranda fecerim, sine magno dolore fecisse.*

<sup>23</sup> F. Dupont, *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, PUF, 2000, p. 79.

invalident les hypothèses qu'elle émet, comme je vais tenter de le montrer en reprenant successivement les trois principales antinomies exposées par F. Dupont.

## 1 – L'*actio* contre l'*hypokrisis* ?

F. Dupont insiste avec raison, me semble-t-il, sur le rapport entretenu par l'*actio* romaine avec la situation et l'« acte » d'énonciation<sup>24</sup>. L'*actio* romaine possède en effet un sens plus large que l'*hypokrisis* grecque ; elle est, au sens restreint et comme l'*hypokrisis* grecque, un art de la déclamation passant par la maîtrise de la voix et des gestes ; mais elle est aussi, en un sens plus large et spécifiquement romain, l'acte même d'élocution du discours. De ce fait, il est exact de dire que l'*actio* pointe plus directement que l'*hypokrisis* vers le champ de la pragmatique énonciative. Cependant, il me semble abusif de s'autoriser de ce sens plus large pour affirmer l'inexistence du sens technique d'*actio* comme équivalent d'*hypokrisis*. « Jamais les acteurs romains n'ont pratiqué l'*actio*, jamais ce terme, à Rome, n'a désigné le jeu des acteurs », écrit F. Dupont<sup>25</sup>. Cette formule rejoint l'une des principales hypothèses de son étude, à savoir que l'*actio* romaine n'est pas l'*hypokrisis* grecque. Mais cette hypothèse se heurte à l'épreuve des textes. Il est impossible de concilier le postulat selon lequel jamais l'*actio* n'a désigné à Rome le jeu des acteurs avec ce texte tiré du troisième livre du *De finibus* de Cicéron, ou le personnage de Caton d'Utique développe l'analogie non plus entre l'acteur et l'orateur, mais entre l'acteur et le sage stoïcien :

En effet, toute comme pour l'acteur l'interprétation, et pour le danseur le mouvement, ne sont pas laissés à leur libre choix, de même la vie doit être interprétée d'une certaine façon, pas n'importe comment : cette façon, c'est celle que nous avons appelée convenable et adéquate.

*Ut enim histrioni actio, saltatori motus non quivis, sed certus quidam est datus, sic vita agenda est certo genere quodam, non quolibet ; quod genus conveniens consentaneumque dicimus*<sup>26</sup>.

*Ut enim histrioni actio* : le début de la phrase est sans ambiguïté. Non seulement *actio* y apparaît en dehors de toute référence à l'action oratoire, mais il est accolé au terme *histrion* dont F. Dupont prétend qu'il serait tabou de l'associer à la digne *actio*, selon elle réservée à l'orateur<sup>27</sup>. Qui plus est, le terme d'*actio* est certes associé au mouvement du danseur (*saltator*), mais ce faisant il en est fermement distingué, alors que la thèse de F. Dupont consiste justement à identifier l'*hypokrisis* à la danse pour mieux préserver l'exclusivité de l'orateur sur l'*actio*. La danse et la gestuelle appartiennent par excellence à l'art du pantomime, et sont aussi un élément essentiel de l'interprétation comique ; mais cela ne veut pas dire qu'on puisse superposer exactement d'un côté la danse, de l'autre la pantomime ou le jeu comique.

En fait, F. Dupont semble vouloir dire que l'orateur est à la fois poète et « agent en tant que locuteur », tandis que l'acteur n'est que « agent en tant que locuteur » et mime. Il est juste d'insister sur la différence : l'acteur n'est pas poète, et l'orateur n'est pas mime<sup>28</sup>. Mais il ne

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 19-20.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>26</sup> Cicéron, *De finibus*, III, 24.

<sup>27</sup> Voir aussi F. Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007, p. 304 : l'auteur cite un passage d'Augustin, *Confessions*, III, 2, 4, où on lit l'expression *actio histrionis*, ce qui invalide l'affirmation de *L'orateur sans visage*.

<sup>28</sup> Voir cependant B. Schouler, « Les Sophistes et le théâtre au temps des Empereurs », in *Cahiers du GITA*, 3, 1987, p. 273-294, en part. p. 276 : l'auteur remarque qu'à une époque tardive, sous Justinien, « de dignes professeurs d'éloquence n'hésitaient pas, aux fêtes de Césarée, à monter sur les planches et à interpréter, peut-



faudrait pas pour autant en oublier le point de contact, qui justifie la comparaison et, de mon point de vue, la formalisation dans les deux domaines d'une théorie de l'*actio* : l'acteur comme l'orateur sont agents en tant que locuteurs, autrement dit interprètes du discours.

## 2 – *Persona* contre *prosôpon* ?

La thèse de F. Dupont sur l'opposition sémantique de l'*actio* et de l'*hypokrisis* recoupe par certains aspects celle qui lui fait dire que le *prosôpon* grec n'est jamais l'équivalent de la *persona* latine. Elle affirme en effet que *prosôpon* renverrait toujours, même dans ses emplois techniques (et notamment rhétoriques), à un sémantisme latent du « visage », manifestement contradictoire avec le sens premier de *persona* comme « masque ». L'extension sémantique de *prosôpon* est effectivement plus large que celle de *persona*, tout comme *agere* signifie plus de choses qu'*hypokrinesthai*. Néanmoins, le sens technique de *prosôpon* dans les traités de rhétorique se construit le plus souvent sans aucune référence au visage. Plus exactement, si référence au visage il y a, ce n'est pas dans un mouvement d'antithèse contre le deuxième sens de *prosôpon*, c'est-à-dire le sens théâtral de « masque ». Même si la langue grecque, à la différence du latin, ignore l'opposition entre masque (*persona*) et visage (*vultus*), ou encore entre masque de théâtre stylisé (*persona*) et masque mortuaire naturaliste (*imago*), cela ne signifie pas que ces différents sens de *prosôpon* soient indistincts, tant dans la pratique que dans la *psychè* des Grecs.

Il me semble donc arbitraire de poser une césure radicale entre le *prosôpon* grec et la *persona* romaine. Constatant que *prosôpon* signifie à la fois masque et visage, F. Dupont en déduit une identification totale, dans la pensée grecque, entre l'acteur et son personnage<sup>29</sup>. Elle explique ensuite par cette hypothèse ce qu'elle identifie comme l'absence d'une réflexion théorique sur l'acteur dans la pensée grecque<sup>30</sup>. Il est vrai que la bivalence fondamentale de *prosôpon* n'existe pas en latin. Mais il est inexact de dire qu'il n'existe pas en Grèce une réflexion sur l'acteur en tant qu'instance différenciée du personnage, comme le prouve assez le début du livre III de la *Rhétorique* d'Aristote, où on lit par exemple ceci :

Par conséquent, il faut cacher qu'on est poète, et sembler parler non pas de façon fabriquée mais de façon naturelle, (...) et imiter l'effet produit par la voix de Théodore, par différence avec celle des autres acteurs : en effet, la sienne semble être la voix du locuteur (*tou legontos*), tandis que la voix des autres acteurs semble être étrangère<sup>31</sup>.

Selon Aristote, l'orateur doit cacher son art, et notamment « sembler » identifier sa voix à celle de l'instance énonciative qu'il représente, ce qui implique bien un écart entre deux instances distinctes – l'acteur d'une part, le personnage dont il se fait le porte-parole d'autre part –, écart que la technique de l'*hypokrisis* travaille justement à réduire en tendant asymptotiquement à la superposition du masque et du visage<sup>32</sup>.

---

être mêlés aux professionnels, le répertoire de ceux qu'on appelait alors les mimes », et renvoie sur ce point à Chorikios, *Orationes*, VIII, 95-96.

<sup>29</sup> F. Dupont, *L'orateur sans visage*, p. 4-5.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 8. L'auteur semble cependant, quelques pages plus loin, affirmer la même chose pour Rome (*ibid.*, p. 10 : « les Romains (...) ne s'intéressent pas philosophiquement à la théorie du théâtre »), alors même qu'elle analyse en détail la pensée rhétorique romaine de l'acteur. Mais peut-être l'auteur considère-t-elle que la rhétorique romaine est elle aussi parfaitement disjointe de la philosophie.

<sup>31</sup> Aristote, *Rhétorique*, III, 2, 1404b 18-24.

<sup>32</sup> Certes, le « locuteur » d'Aristote (*ho legôn*) n'est pas le « personnage » (*prosôpon*), traduction pourtant retenue par A. Wartelle et P. Chiron ; il s'agit toutefois plus d'une inexactitude que d'un contresens, car Aristote ignorait

### 3 – La politique contre le théâtre ?

Enfin, F. Dupont affirme que le monde du théâtre et celui de l'éloquence sont à Rome parfaitement étanches, notamment à cause de l'infamie et de l'incapacité politique qui pèsent sur l'acteur romain.

Acteur de théâtre n'est certes pas à Rome un métier noble, puisqu'il est interdit aux citoyens de l'exercer, et « saltimbanque » est une injure dont Cicéron ne dédaigne pas de faire usage, notamment contre Clodius<sup>33</sup>. Néanmoins, le tragédien Ésope n'est pas châtié pour avoir choisi d'exprimer ses opinions politiques, et ce n'est pas seulement parce qu'elles concordent avec celles de Cicéron que l'orateur s'autorise à en faire l'éloge dans le *Pro Sestio* :

Quel spectacle quand, à peine proclamé le senatus-consulte qui venait d'être voté au Temple de la Vertu, et à peine cette proclamation rapportée aux jeux et à la scène, le plus grand des artistes – et devant le public le plus nombreux – un artiste qui, par ma foi, a toujours sur la scène interprété les meilleurs personnages, tout comme en politique il a toujours suivi les personnages les meilleurs – quel spectacle quand il se mit à pleurer – sa joie toute récente se mêlant à son émotion et au regret qu'il avait de moi – et à plaider ma cause en l'interprétant devant le peuple Romain, en des termes de bien plus de poids que je n'aurais moi-même pu le faire pour mon propre compte.

*Quid fuit illud quod, recenti nuntio de illo senatus consulto, quod factum est in templo Virtutis, ad ludos scaenamque perlato, consessu maximo summus artifex et me hercule semper partium in re publica tam quam in scaena optimarum, flens et recenti laetitia et mixto dolore ac desiderio mei, egit apud populum Romanum multo gravioribus verbis meam causam, quam egomet de me agere potuissem*<sup>34</sup>.

On rencontre dans cet extrait un jeu de mot sur le double sens de *agere* (*causam* ou *fabulam* : « plaider une cause » ou « jouer une pièce »)<sup>35</sup> ; s'y ajoute un autre calembour jouant de l'équivoque entre le vocabulaire politico-juridique et le vocabulaire dramatique. En effet, *partes* est employé ici au double sens de « rôle » et de « parti politique ». Ésope, « le plus grand des artistes » (*summus artifex*), a toujours choisi les meilleurs rôles sur la scène (*partium optimarum*) tout comme, en politique, il a toujours suivi le parti des meilleurs, c'est-à-dire le parti aristocratique des *optimates* (*partium optimatum*) par opposition avec le parti populaire (les *populares*). Ésope n'est donc pas, à la différence de ce qu'écrit F. Dupont, « exclu de toute vie politique » ; sa vie sociale à l'extérieur du théâtre ne se limite pas aux débauches du banquet<sup>36</sup>. La conscience politique de l'acteur est certes de peu de poids dans un régime libre et en bon

---

encore l'usage rhétorique du terme *prosôpon*. S'il l'avait connu, on lirait ici selon toute vraisemblance *tou prosôpou* à la place de *tou legontos*, à l'image de ce qu'on trouve dans les arts rhétoriques plus tardifs.

<sup>33</sup> Cicéron, *Pro Sestio*, 116 : *ipse ille maxime ludius*. J. Cousin traduit « lui, le super-baladin » ; on pourrait aussi tenter « lui, le roi des saltimbanques ».

<sup>34</sup> Cicéron, *Pro Sestio*, 120. Le senatus-consulte évoqué par Cicéron vient de placer le banni sous la protection des gouverneurs de province, tout en invitant les citoyens d'Italie à voter son rappel. Il marque en quelque sorte l'ouverture d'un « procès en révision », où défenseurs et accusateurs de Cicéron sont appelés à s'exprimer pour ou contre l'abrogation de son exil.

<sup>35</sup> Voir aussi Cicéron, *Pro Sestio*, 123, cité *infra*.

<sup>36</sup> F. Dupont, *L'orateur sans visage*, p. 188. On peut également citer le cas du comédien Roscius, qui avait été élevé par Sylla à la dignité de chevalier romain : voir J.-Ch. Dumont, « Roscius et Labérius », in Ch. Hugoniot, F. Hurllet et S. Milanezi (dir.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours, P. U. François Rabelais : Maison des sciences de l'Homme, 2004, p. 241-250. Même si cette élévation est tout à fait exceptionnelle, elle invite pour le moins à nuancer le portrait social de Roscius et Ésope tracé par F. Dupont.

état de fonctionnement, mais elle peut devenir déterminante, aussi oblique soit son expression, lorsque le peuple est muselé par une censure implicite :

Était-ce donc plutôt à Ésope ou à Accius de plaider ainsi pour moi, si le peuple Romain eût été libre, ou plutôt aux premiers personnages de l'État ? Dans le *Brutus*, je fus cité nommément :

« Tullius, qui avait instauré la liberté des citoyens ».

Le public bissa le vers mille fois !<sup>37</sup>

Les bis du public, adressés en théorie au texte du poète et à l'interprétation de l'acteur, sont en fait l'expression d'une opinion politique qui ne peut plus se faire entendre dans les normes perverses de l'espace politique<sup>38</sup>. Dans ce processus, le public n'est pas seul à réagir ; au même titre que les paroles du poète qu'il « détourne » de leur sens fictionnel, l'acteur contribue par son jeu (intonation, gestuelle, etc.) à faire entendre la voix du peuple. Si on lit le *Pro Sestio*, il devient donc impossible d'affirmer, comme le fait F. Dupont, que « si un acteur détourne un vers du texte pour faire applaudir ou huer un homme politique, il sort du ludisme et automatiquement les jeux s'arrêtent »<sup>39</sup>. Les jeux ne s'arrêtent pas, bien au contraire ; cette maîtrise du double discours (dramatique et politique) et de l'improvisation, pour exceptionnelle qu'elle soit sans doute, marque une remarquable adaptation de l'acteur aux circonstances externes de prononciation du discours, et non la rupture d'un tabou.

Dans des circonstances précises, l'acteur peut donc devenir un porte-parole politique ; réciproquement, l'orateur peut être amené à se métamorphoser temporairement en acteur. Tout le génie du *Pro Caelio*, l'un des plus célèbres et des plus spirituels des discours de Cicéron, repose ainsi sur la contamination de la parole judiciaire par le contexte des Jeux Mégalésiens, qui étaient l'occasion d'un festival dramatique<sup>40</sup>. Cicéron rappelle dès l'exorde du *Pro Caelio* que les juges et le public du procès sont les seuls habitants de Rome à être privés du loisir d'assister aux représentations données au théâtre<sup>41</sup> ; l'orateur va donc, en quelque sorte, dédommager ses auditeurs, à la fois en leur jouant sa propre comédie, et en leur donnant l'occasion de prononcer leur jugement en faveur de la pièce qu'ils estiment la meilleure : celle de Cicéron, ou celle de Clodia, qu'il choisit dans ce procès comme adversaire privilégiée. C'est donc bien le contexte de prononciation du discours qui justifie l'adoption d'une rhétorique dramatisée dont témoigne par excellence l'usage de la prosopopée et des citations théâtrales dans le *Pro Caelio*.

On peut bien sûr objecter que le statut énonciatif est en réalité différent, ou que Cicéron reste sérieux en jouant l'acteur ; mais comment comprendre alors la digression où Cicéron se justifie de sortir de son sérieux habituel<sup>42</sup> ? Comme pour Ésope dans le *Pro Sestio*, le mélange des genres entre théâtre et politique dont témoigne le *Pro Caelio* est certes plus exceptionnel

---

<sup>37</sup> Cicéron, *Pro Sestio*, 123 : *Utrum igitur haec Aesopum potius pro me aut Accium dicere oportuit, si populus Romanus liber esset, an principes civitatis ? Nominatim sum appellatus in Bruto* : « Tullius, qui libertatem civibus stabiliverat ». *Milliens revocatum est. Brutus* est une tragédie prétexte d'Accius ; le jeu de mot vient de l'homonymie partielle entre Marcus Tullius Cicero et Servius Tullius, l'un des premiers rois de Rome, aïeul de Tarquin le Superbe dont *Brutus* raconte la chute.

<sup>38</sup> Voir D. Wiles, *The Masks of Menander*, p. 60 (je traduis) : « En l'absence d'assemblée démocratique, le théâtre romain était – ou devint – le lieu où le public pouvait le mieux communiquer ses sentiments à ceux qui le gouvernaient, comme en témoigne de nombreux passages de Cicéron. Le théâtre n'était en aucun cas un lieu où le peuple échappait à la réalité politique : c'était plutôt un lieu où il la trouvait, ou la créait ».

<sup>39</sup> F. Dupont, *L'orateur sans visage*, p. 9.

<sup>40</sup> Voir K. A. Geffcken, *Comedy in the 'Pro Caelio' with an Appendix on the 'In Clodium et Curionem'*, Leyde, Brill, 1973 ; et M. R. Salzman, « Cicero, the Megalenses and the Defense of Caelius », in *American Journal of Philology*, 103, 1982, p. 299-304.

<sup>41</sup> Cicéron, *Pro Caelio*, 1.

<sup>42</sup> *Ibid.*, 39-43.

qu'ordinaire. Ces deux exemples cicéroniens empêchent cependant d'assimiler la disjonction entre espace théâtral et espace politique à un tabou d'ordre anthropologique, comme le voudrait pourtant F. Dupont lorsqu'elle affirme que « les statuts énonciatifs de la parole théâtrale, ludique, et de la parole éloquente, sérieuse, sont à Rome rigoureusement disjoints, dans le temps, dans l'espace et dans les mœurs »<sup>43</sup>. Bien au contraire, il me semble que c'est justement par le statut énonciatif que la parole dramatique et la parole oratoire se révèlent connexes.

## La bienséance

Sur ce point précis, je rejoins F. Dupont, qui souligne l'importance capitale pour les deux pratiques, oratoire et dramatique, de la notion de bienséance (*decorum*, en grec *prepon*), notion liée à la pragmatique circonstancielle de l'énonciation<sup>44</sup>. Je ne ferai qu'évoquer rapidement la théorie de la bienséance, car l'étude détaillée de cette notion si importante et si complexe excèderait par trop les dimensions imparties à cette intervention<sup>45</sup>. Deux points essentiels méritent néanmoins d'être soulignés.

D'abord, la bienséance est une notion *bifrons*. La définition de l'*hypokrisis* que j'ai tout à l'heure proposée à partir de divers technographes tardifs, à savoir « la manière de rendre, par la voix et par le geste, les caractères et les passions, d'une façon qui sied aux personnages et aux actions posés par l'argument », concerne la bienséance qu'on pourrait appeler « interne » : l'interprète doit s'adapter à l'œuvre à interpréter, et notamment au caractère (*èthos*, *mores*) du personnage représenté et aux passions (*pathos*, *motus animi*) qu'il véhicule. La nature de cette bienséance interne peut être illustrée par une série d'anecdotes transmise par Macrobe au deuxième livre des *Saturnales*, et mettant en scène la rivalité entre le mime Pylade et son disciple Hylas :

Un jour, Hylas dansait un *canticum* dont la chute était « le grand Agamemnon », et Hylas étendait ses mouvements très haut et très loin<sup>46</sup>. Pylade ne laissa pas passer cela, et s'exclama depuis les gradins : « tu fais gros, mais pas grand ». Alors le peuple le força à danser le même *canticum* et, arrivé au passage qu'il avait critiqué, il prit l'attitude du penseur, dans l'idée que rien ne convenait mieux à un grand chef que de penser pour tous les siens.

Hylas dansait Œdipe, et Pylade critiqua l'assurance de sa démarche par ces mots : « Toi, tu vois clair ! ».

Un jour qu'il <scil. Pylade> faisait son entrée dans le rôle d'Hercule Furieux, certains spectateurs estimèrent qu'il ne respectait pas l'entrée qui convient à l'acteur <dans ce rôle> ; il retira son masque et s'en prit aux rieurs : « Imbéciles ! je danse un fou ! »<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

<sup>44</sup> F. Dupont, *L'orateur sans visage*, p. 44.

<sup>45</sup> Pour un traitement plus détaillé, je me permets de renvoyer à G. Navaud, *PERSONA. Le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*, Genève, Droz, à paraître en 2010, ch. 4.

<sup>46</sup> Les mimes sont des spécialistes du geste, de la danse : le mime interprète ici un *canticum* tragique dont la partie vocale est chantée par un *cantor*.

<sup>47</sup> Macrobe, *Saturnales* II, 7, 13-16 : *cum canticum quoddam saltaret Hylas cujus clausula erat ton megan Agamemnona, sublimem ingentemque Hylas velut metiebatur. Non tulit Pylades et exclamavit e cavea : « su makron ou megan poeis ». Tunc eum populus coegit idem saltare canticum, cumque ad locum venisset quem reprehenderat, expressit cogitantem, nihil magis ratus magno duci convenire quam pro omnibus cogitare. Saltabat Hylas Oedipodem, et Pylades hac voce securitatem saltantis castigavit : « su blepeis ». Cum in Herculem furentem*

Dans la première anecdote, Hylas semble uniquement préoccupé de l'effet produit sur le spectateur : gesticulatoire et purement extérieure, son interprétation d'Agamemnon ne rend pas compte de la vraie grandeur du personnage<sup>48</sup>. La malséance réside ici dans le décalque maladroit (parce que servile) du contenu sémantique abstrait du mot « grand » en termes physiques concrets : ce n'est pas par la taille qu'Agamemnon ou César sont grands, mais par l'*èthos* (le caractère) – or, l'*èthos* du magnanime est celui du sage, que peut adéquatement exprimer la posture de la méditation. À l'inverse de celle d'Hylas, l'interprétation proposée par Pylade est donc un modèle à la fois d'originalité et de bienséance éthique, car Pylade n'adopte pas le code chorégraphique le plus évident, mais le plus pertinent par rapport à l'idée qu'il se fait du rôle et de son *èthos*. Ce principe d'interprétation scénique vaut aussi pour le geste de l'orateur, comme le souligne Cicéron à propos des passions :

Toutes ces passions doivent être accompagnées par un geste, non pas un geste de théâtre qui redouble les mots, mais un geste qui exprime l'idée entière non par ce qu'il désigne mais par ce qu'il signifie<sup>49</sup>.

Le « geste de théâtre » réduit au redoublement servile des paroles n'est pas de mise chez les meilleurs interprètes. Pour l'orateur comme pour l'acteur, la justesse expressive consiste à adopter des postures non pas mimétiques, mais correspondant adéquatement au caractère, à la pensée et à l'émotion qui sous-tendent les mots<sup>50</sup>.

Mais il existe une autre dimension de la bienséance, qu'on pourrait nommer « externe », et qui est liée aux circonstances de la représentation, au nombre de trois : le lieu (*topos, locus*), le moment (*chronos* ou *kairos, tempus*), et les personnes (*prosôpai, personae*). On vient de rencontrer un exemple de cette bienséance externe dans les extraits du *Pro Sestio* qui évoquaient la représentation où Ésope se transformait indirectement en orateur politique : Ésope s'y adapte au contexte temporel de la représentation, c'est-à-dire à l'effervescence liée à la situation politique de Cicéron ; réciproquement, on a vu que Cicéron s'adaptait dans le *Pro Caelio* au *tempus* des Jeux Mégalésiens pour proposer une plaidoirie en forme de comédie. Quant à l'adaptation aux personnes, elle signifie que l'interprète doit tenir compte à la fois de

---

*prodisset et non nullis incessum histrioni conventientem non servare videretur, deposita persona ridentes increpuit* : « môroi, mainomenon orchoumai ».

<sup>48</sup> Bien des siècles plus tard, Napoléon adressera la même critique au tragédien Talma venant d'interpréter César : « Vous fatiguez trop vos bras ». Voir F. Desbordes, introduction à Quintilien, *Le Secret de Démosthène*, Paris, Belles Lettres, 1995, p. XXXIV.

<sup>49</sup> Cicéron, *De oratore*, III, 220 : *Omnis autem hos motus subsequi debet gestus, non hic verba exprimens scaenicus, sed universam rem et sententiam non demonstratione sed significatione declarans.*

<sup>50</sup> Voir aussi Cicéron, *Brutus*, 141 (à propos de l'*actio* d'Antoine) : « son geste ne redoublait pas la lettre des mots, mais était en accord avec leur sens (*gestus erat non verba exprimens, sed cum sententiis congruens*) » ; et Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 3, 89 : « Car l'orateur ne saurait trop se différencier du danseur, en faisant en sorte que le geste se conforme à l'esprit plus qu'à la lettre du discours, ce qui fut d'ailleurs l'usage même chez les acteurs, pour peu qu'ils fussent un peu sérieux (*Abesse enim plurimum a saltatore debet orator, ut sit gestus ad sensus magis quam ad verba accommodatus, quod etiam histrionibus paulo grauioribus facere moris fuit*) ». Parfois, cependant, l'orateur lui-même pourra s'autoriser quelques « mimétismes » ; c'est le cas de Théophraste déclamant son caractère du Gourmand (que la transmission erratique des *Caractères* ne nous a hélas pas conservé), selon le témoignage d'Athénée, *Deipnosophistes*, I, 21 a-b : « Hermippe dit que Théophraste (...) s'asseyait et interprétait ce qu'il disait sans s'interdire aucun mouvement ni aucun geste ; et qu'un jour, représentant un gourmand, il tira la langue et se poulécha les babines ». Comme l'acteur, l'orateur peut user de toutes les ressources de l'*hypokrisis*, y compris les plus mimétiques, pourvu qu'il le fasse à bon escient, c'est-à-dire de façon bienséante.

l'auditoire auquel il s'adresse, et aussi de ses propres caractéristiques d'interprète. Ce dernier point montre que la bienséance qui règle le rapport de l'interprète au personnage fonctionne à double sens : l'interprète doit certes « respecter son personnage », mais il faut aussi, dans la mesure du possible, que le personnage respecte le talent propre à l'interprète. Quintilien évoque cette réciprocité en analysant les styles de jeu opposés de deux comédiens grecs célèbres, Démétrius et Stratoclès<sup>51</sup> : Quintilien y affirme en effet que l'acteur doit savoir choisir son rôle par rapport à ce qui sied à sa nature propre (*natura sua*) et à ses qualités innées<sup>52</sup>.

Enfin, la théorie de la bienséance amène à compléter l'analogie entre l'acteur et l'orateur en lui adjoignant un troisième terme : l'agent éthique. On peut en effet dire que la vie est à l'agent éthique ce que la pièce de théâtre est à l'acteur, ou le discours à l'orateur, à savoir la matière de l'action de l'interprète. Cette analogie apparaît particulièrement naturelle en latin, grâce au sémantisme très large du verbe *agere* en fonction de son complément : *agere causam*, c'est plaider une cause, comme un orateur ; *agere fabulam*, c'est jouer une pièce de théâtre, comme un acteur ; *agere vitam*, c'est mener sa vie, et donc vivre, comme tout homme. Mais on retrouve la même analogie dans la littérature grecque, notamment chez les auteurs cyniques ou stoïciens, par exemple chez Épictète. Le bon acteur devient alors un modèle non seulement pour l'orateur, mais pour l'agent éthique : cela apparaît notamment dans certains textes de Cicéron comme le *De finibus*<sup>53</sup> ou le *De officiis*. Reprenons comme exemple l'exigence commandant à l'interprète d'adapter son répertoire à son talent propre. Cette exigence, on vient de voir que Quintilien la formulait à propos de l'orateur, en prenant pour modèle deux comédiens aux talents opposés ; elle est également présente dans le *De officiis* de Cicéron, mais cette fois, c'est du sage que l'acteur est le modèle :

Que chacun donc connaisse son propre talent et se montre juge perspicace de ses qualités et de ses défauts, pour éviter que les acteurs ne paraissent avoir plus de sagesse que nous. Ceux-ci, en effet, ne choisissent pas les pièces les meilleures, mais celles qui leur sont le plus appropriées. Ceux qui sont sûrs de leur voix choisissent les Épigones et Médus, ceux qui sont sûrs de leur geste choisissent Mélanippe ou Clytemnestre ; Rupilius, je m'en souviens, jouait toujours Antiope,

---

<sup>51</sup> Démétrius et Stratoclès sont aussi mentionnés par Juvénal, *Satires*, III, 99.

<sup>52</sup> Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 3, 177-180 : « Je n'ai plus qu'une chose à ajouter : comme l'essentiel, dans l'interprétation, c'est de respecter la bienséance, souvent ce qui sied à l'un ne sied pas à l'autre. Il y a en effet dans la bienséance une certaine méthode cachée et impossible à expliquer, et s'il est vrai de dire que l'essence de l'art consiste à rendre bienséant ce qu'on fait, aussi est-il vrai d'ajouter à la fois que cette bienséance ne saurait exister sans art, et qu'elle ne peut être entièrement transmise par l'art. Il existe certaines personnes chez qui les qualités sont dépourvues de grâce, et d'autres chez qui les défauts eux-mêmes sont plaisants. Nous avons vu les plus grands comédiens, Démétrius et Stratoclès, plaire par des qualités différentes. Mais cela n'est pas du tout surprenant, car l'un excellait dans les rôles de dieux, de jeunes gens, dans les rôles accommodants (pères, esclaves et matrones) et les vieilles dames dignes ; l'autre était meilleur dans les rôles de pères acrimonieux, d'esclaves rusés, de parasites, de proxénètes et tous les rôles plus agités. C'est qu'en effet ils avaient des natures différentes : la voix de Démétrius était plus agréable, celle de l'autre plus perçante. Il faut remarquer surtout les qualités propres qui ne sauraient s'acquérir : remuer les mains, produire sur la scène, pour plaire au public, des cris doux, et entrer en scène en faisant gonfler son costume avec le vent, et parfois faire des gestes du côté droit, ce sont des choses qui auraient été malséantes pour tout autre que Démétrius (car en tout cela il était aidé par sa prestance et son admirable beauté) ; chez l'autre, c'était la course, et l'agilité, et un rire qui pouvait bien ne pas convenir au rôle, mais qu'il offrait à la populace car il connaissait bien ses moyens, et même une tête rentrée dans les épaules. Si l'un des deux s'était comporté sur scène comme l'autre, cela aurait paru très choquant. Il faut donc bien se connaître, et pour composer l'action, ne pas se régler seulement sur des préceptes généraux, mais aussi sur sa propre nature. D'ailleurs, il n'est pas interdit d'avoir toutes les qualités qui siéent ou, du moins, un grand nombre d'entre elles. »

<sup>53</sup> Voir Cicéron, *De finibus*, III, 24, cité *supra*.

mais Ésope rarement Ajax<sup>54</sup>. Ainsi donc, un acteur se rendra compte de cela au théâtre, et le sage ne s'en rendra pas compte dans la vie ?<sup>55</sup>

Dans cette phrase pointe bien sûr le mépris social attaché aux saltimbanques ; mais ce mépris ne fait que souligner la pertinence du paradigme de l'acteur, qui résiste même à la dévalorisation sociale de cette profession. On ne voudrait pas, comme dans *L'illusion comique*, voir ses propres enfants terminer sur les planches ; mais l'on ne refuse pas de leur donner les grands artistes comme modèles analogiques, à travers une opération d'épure conceptuelle que F. Dupont décrit d'ailleurs admirablement<sup>56</sup>.

Malgré certaines limites, l'analogie fonctionnelle entre l'orateur et l'acteur se révèle donc opératoire aussi bien en Grèce qu'à Rome : l'orateur partage bien avec l'acteur une partie de son art, celle qui relève de l'interprétation du texte par la voix et par le geste. Plus encore, cette analogie peut être étendue à un troisième terme, à savoir l'agent éthique. La sagesse consiste en effet à jouer sa vie avec autant de bienséance que l'orateur ou l'acteur déclament leur texte, ce qui permet d'élargir encore un peu plus le champ de l'*actio* : dans l'Antiquité, l'acteur est un modèle pour penser non seulement l'art de la parole, mais aussi l'art de vivre.

**Guillaume NAVAUD**

---

<sup>54</sup> Les Épigones sont les héros de la geste tragique des Sept contre Thèbes ; le sujet fut traité notamment par Eschyle et Euripide chez les Grecs, et par Accius chez les Latins. Médus est le fils de Médée, héros d'une tragédie de Pacuvius. Mélanippe est l'héroïne de deux tragédies d'Euripide et d'une tragédie d'Accius. Antiope est l'héroïne d'une tragédie de Pacuvius.

<sup>55</sup> CICERON, *De officiis*, I, 114 : *Suum quisque igitur noscat ingenium acremque se et bonorum et vitiorum suorum iudicem praebeat, ne scaenici plus videantur habere prudentiae. Illi enim non optimas, sed sibi accommodatissimas fabulas eligunt; qui voce freti sunt, Epigonos Medumque, qui gestu, Melanippam, Clytemnestram; semper Rupilius quem ego memini, Antiopam, non saepe Aesopum Ajacem. Ergo histrio hoc videbit in scaena, non videbit sapiens vir in vita ?*

<sup>56</sup> F. DUPONT, *L'orateur sans visage*, p. 159 : « Le spectacle scénique romain isole et donne à voir et à entendre les constituants théoriques de l'*actio*. Ce qui suggère un statut du théâtre romain comme espace d'analyse du corps éloquent et donc la possibilité d'une fonction théorique des fictions scéniques. Une théorie qui ne serait pas issue d'un savoir expérimental mais d'une exploration par le moyen d'objets imaginaires, artificiellement construits comme les personnages masqués. Cette théorie, enfin, n'est formulée et même verbalisée que dans les traités de rhétorique. »