
Un comédien théoricien : l'expérience dans la pensée théorique de Luigi Riccoboni.

Ouafae El Mansouri

Sarah di Bella, *L'expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution à l'histoire du théâtre au XVIIIe siècle, Suivie de la traduction et l'édition critique de Dell'Arte Rappresentativa de Luigi Riccoboni*, Préface de Christian Biet, Paris : Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2009, 592 p., EAN 9782745317834.



Pour citer cet article

Ouafae El Mansouri, « Un comédien théoricien : l'expérience dans la pensée théorique de Luigi Riccoboni. », Acta fabula, vol. 11, n° 5, Notes de lecture, Mai 2010, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5695.php>, article mis en ligne le 26 Avril 2010, consulté le 26 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.5695

Un comédien théoricien : l'expérience dans la pensée théorique de Luigi Riccoboni.

Ouafae El Mansouri

Dans son premier *Discours sur le poème dramatique*, Corneille se plaignait de ce que les interprètes d'Aristote et d'Horace, afin d'établir les règles de la poétique « ne les ont souvent expliqués qu'en grammairiens ou en philosophes. Comme ils avaient plus d'étude et de spéculation que d'expérience du théâtre, leur lecture nous peut rendre plus doctes, mais non pas nous donner beaucoup de lumières fort sûres pour y réussir¹ ». L'« expérience du théâtre » l'emporte sur la pure spéculation théorique car elle rend le discours critique plus pertinent, selon le dramaturge. C'est là le principal argument des praticiens-poètes pour défendre la légitimité de leur discours critique contre celle des simples théoriciens. Or, si le poète le dispute au critique en matière de savoir-faire théorique, qu'en est-il de cet autre acteur du spectacle dramatique, qui n'a pas souvent eu droit au chapitre : le comédien ?

L'ouvrage de Sarah di Bella, *L'expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, issu d'une thèse soutenue en 2004, s'intéresse à un comédien-penseur du XVIII^e siècle, le célèbre acteur du Théâtre-Italien, Luigi Riccoboni, qui a su transporter dans ses écrits critiques son expérience des tréteaux. Ce livre se propose d'explorer en quoi l'expérience du comédien informe sa pensée théorique en examinant la présence, le rôle et les enjeux de la connaissance pratique dans cette dernière. Les œuvres historiques et théoriques de « Léléo » témoignent ainsi d'une écriture de comédien qui s'installe « dans cet espace entre le savoir de la théorie et le faire de la pratique » (p. 22), et participe de l'avènement d'une « théorie théâtrale » qui n'oublie pas le caractère événementiel et spectaculaire du théâtre. Ce sont quatre œuvres de Riccoboni que l'ouvrage analyse : *l'Histoire du théâtre italien* (1728), *les Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* (1738), *Dell'Arte Rappresentativa* (1728) et enfin *De la Réformation du théâtre* (1743). L'étude est suivie de la traduction et de l'édition critique du texte *Dell'Arte Rappresentativa*, qui porte sur la question de l'art de l'acteur dramatique, et se trouve préfacée par Christian Biet, qui a co-dirigé la thèse de cette jeune chercheuse italienne.

¹ Pierre Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique*, GF, 1999, p. 65. Nous soulignons.

À travers ces quatre ouvrages, S. di Bella examine les différentes empreintes laissées par l'expérience théâtrale dans les productions théoriques de Riccoboni, ce qui amène l'auteure à s'intéresser aussi bien à la question de la trace de la subjectivité de l'acteur italien dans ses écrits, qu'à l'expérience en tant qu'outil méthodologique et historiographique dont la « valeur cognitive » est interrogée. L'idée maîtresse est que l'originalité de la « théorie théâtrale » de Riccoboni consiste en ce qu'elle se nourrit précisément de l'expérience d'un praticien-comédien. « Lélío » perçoit l'art dramatique comme un métier, comme une *praxis*, ce qui le conduit à prendre en compte de la dimension matérielle du spectacle. Il rappelle ainsi que le théâtre relève autant d'une pratique de la scène que de pratiques périphériques non-artistiques, qui ont trait aux conditions marchandes de la production dramatique.

La présence et la fonction de l'expérience évoluent au long de la carrière théorique de Riccoboni : nous retracerons ici les grandes lignes de ce cheminement. Le traité de *l'Histoire du théâtre italien* présente l'histoire de l'art dramatique ultra-alpin, depuis son origine — le théâtre ancien romain — jusqu'à l'époque de Riccoboni. Cette histoire croise celle du théâtre chrétien et du théâtre littéraire italien et accorde une grande place à l'histoire de la *commedia dell'arte*. Dans cette démarche historiographique, le comédien utilise l'expérience comme source de son savoir, en recueillant et restituant une mémoire orale et collective transmise par les groupes de comédiens. L'expérience sensible imprègne également le discours historique en informant l'objet d'étude de Riccoboni : pour l'auteur, l'histoire du théâtre italien est avant tout « une histoire des pratiques, de techniques de productions, de relations avec les pouvoirs et le public, autant de pratiques que l'auteur connaît parce qu'elles constituent son métier » (p. 463). L'importance de la prise en compte des conditions matérielles de la production dramatique se retrouve dans les *Réflexions historiques et critiques* du comédien. Dans cette étude comparative des différents théâtres européens, la pratique théâtrale demeure l'objet d'étude central, ce qui s'accompagne de la mise en place d'une théorisation du professionnalisme théâtral et d'un intérêt manifesté pour la dimension matérielle et événementielle du théâtre. L'expérience s'affirme comme un outil méthodologique qui joue un rôle dans le repérage et le classement des faits. Le vécu du comédien est sans cesse mobilisé et le témoignage trouve son droit de citer dans l'écriture historique. L'une des grandes avancées de ces deux traités restent la reconnaissance et la légitimation du caractère économique du métier théâtral : Riccoboni promeut l'idée qu'une pensée et une histoire de l'art théâtral ne saurait se passer de la prise en compte de la dimension financière du métier, qui reste l'un des moteurs de la production dramatique.

L'ouvrage s'attache ensuite à *Dell'Arte Rappresentativa*, qui présente une théorie de l'art du comédien. L'auteure présente l'histoire de la réception de cette œuvre ainsi qu'une lecture analytique du traité. S. di Bella restitue de façon fine les rapports entre sensibilité et raison dans la pensée du jeu de Riccoboni. L'art du comédien est un art de la maîtrise et de la discipline, qui met en jeu un réglage de la sensibilité sur la raison, implique un art de l'observation de la nature et en appelle à l'apprentissage d'un certain oubli de soi. L'importance accordée au corps du comédien place *Dell'Arte della Rappresentativa* en rupture avec la tradition oratoire qui imprégnait jusqu'alors les discours sur le comédien. Le corps du comédien est soumis à une auto-discipline que ne cesse d'invoquer Riccoboni, ce qui permet de relier ce traité aux règlements disciplinaires de la Comédie-italienne — que dirigeait Riccoboni — rédigés entre 1716 et 1726. Par ce contrôle permanent qu'exige l'art de la comédie, l'art de l'acteur s'apparente à un art de la sociabilité, d'autant plus perceptible que Riccoboni est empreint d'une sensibilité civique qui le pousse à promouvoir la dimension sociale du métier de comédien. Cette théorie du dressage du comédien est rattachée par S. di Bella à la pensée foucauldienne du pouvoir disciplinaire de l'âge classique développée dans *Surveiller et punir*. L'auteure montre ainsi qu'« aucun principe esthétique ne se définit en-dehors des notions de contrôle et d'autocontrôle, notions qui sont à leur tour présentées comme fondatrices du devoir social et de la fonction publique que le comédien met au service de la République par son exercice » (p.347).

Enfin, S. di Bella s'intéresse à *La Réformation du théâtre*. Ce traité constitue un point d'aboutissement paradoxal de la place de l'expérience dans la pensée du comédien italien, alors retiré de la scène. En effet, Riccoboni y opère un revirement théorique en défendant la nocivité du spectacle dramatique et en appelant à une nécessaire réformation du théâtre — faute de pouvoir le supprimer. Riccoboni achève dans son dernier traité la conversion de l'expérience en « expérience vécue » (*Erlebnis*) en objectivant son expérience, c'est-à-dire, en transformant son savoir en doctrine réglée et en accordant à son expérience une « signification profonde ». « La connaissance de la pratique théâtrale devient conscience au sens où le savoir théâtral, pragmatique et réfléchi, se présente désormais indissociable de la faculté morale de l'auteur » (p. 435). Ce geste de reniement se nourrit de la propre œuvre théorique de l'auteur, Riccoboni utilisant ses écrits historiques comme autant de preuves de l'impossibilité pour le théâtre d'être réformé de manière conforme à la bonne morale. La réformation qu'il envisage est entièrement tournée vers une mise en pratique. C'est à l'État que revient la responsabilité de mener à bien la réformation du spectacle dramatique, au vu de l'impossibilité pour le théâtre de s'autoréguler de façon interne. Riccoboni élabore tout un système de contrôle de la production théâtrale, avec la mise en place d'une organisation composée de

comités d'examen et de censure, mêlant hommes d'états, lieutenants de police, théologiens, et poètes, chargés de valider et de censurer la création en fonction de critères civils, religieux, moraux et littéraires. Il théorise également l'espace matériel de la représentation, en se faisant l'architecte d'un « espace disciplinaire » réglé et contrôlé, à la fois clos et ouvert. Le théâtre est ainsi pensé selon un dispositif panoptique inversé, dans lequel les regards se dirigent tous ensemble vers la scène, soumettant les comédiens à la contrainte des regards. C. Biet, dans sa préface, relie cette pensée à l'architecture du « théâtre à l'italienne » qui met en place ce même dispositif panoptique dans lequel « les regards des spectateurs sont [...] définis en fonction de la compétence qu'on leur prête quant à leur aptitude à apprécier le jeu, le texte » (p. 13).

Le sous-titre de l'ouvrage — « contribution à l'histoire du théâtre au XVIII^e siècle » — est bel et bien programmatique : derrière l'attention portée à l'ouvrage théorique de Luigi Riccoboni, l'étude de Sarah di Bella a le mérite de toujours mettre en rapport le cas particulier d'une pensée d'un comédien et le contexte théorique et historique de l'œuvre de « Lelio ». Outre la richesse de son apport aux études riccoboniennes, l'ouvrage de S. di Bella s'avère stimulant par la méthode de travail qu'il met en œuvre et par les constantes inscriptions qu'il fait des textes de Riccoboni à l'intérieur de multiples histoires. Cette thèse remaniée se présente ainsi comme un bel exemple d'étude historique qui dépasse la simple étude biographique et thématique grâce à l'attention qu'elle porte à l'enjeu pragmatique du discours du comédien ainsi qu'à son réseau de sociabilités afin de mettre en lumière l'enjeu social de son écriture. Écrire n'est pas un geste neutre : il y a là un acte qui obéit à une stratégie marchande, à un désir de reconnaissance dans le champ littéraire et à une volonté de réhabilitation de l'art national dramatique italien. S. di Bella s'attache également à montrer comment Riccoboni est à la fois dans la continuité d'une certaine tradition mais aussi — et surtout — dans une rupture avec ses prédécesseurs. Cela lui offre l'occasion de multiplier les remarques, ponctuelles mais éclairantes, sur les points de rupture mis en place par la pensée du comédien-penseur, que ce soit, par exemple, au regard de l'écriture historiographique de l'époque ou de la position théorique de l'italien sur le jeu du comédien. Cette attention trouve son point d'orgue dans l'effort déployé dans les trois chapitres destinés à retracer « l'histoire de la théorie de l'expérience dans la théorie théâtrale » (p. 353 à 434), d'Aristote à Diderot, de l'italien Castelvetro à Flaminia. Grâce à ce souci de mise en perspective, S. di Bella parvient de manière efficace à réhabiliter un théoricien oublié et une pensée peu (re)connue. Enfin, le travail de cette jeune italienne est particulièrement stimulant quant à son analyse de l'art théâtral comme art disciplinaire, en se situant de façon avouée dans le sillage de M. Foucault. Ces

pages, qui occupent le dernier chapitre de l'étude, sont certainement les plus riches de l'ouvrage: elles éclairent sous un angle original la question de la réformation des spectacles — question dont on sait à quel point elle hante les théoriciens des spectacles aux XVII^e et XVIII^e siècles — et constituent à ce titre un nouveau chapitre de l'histoire de la pensée des adversaires de la Comédie. Les augustiniens fustigeaient le théâtre dans son impossibilité à dresser les passions du spectateur, Riccoboni, lui, essaie de penser avec pragmatisme et à partir de son passé d'acteur, les moyens techniques qui rendraient possible, enfin, la mise en ordre du spectacle dramatique.

PLAN

AUTEUR

Ouafae El Mansouri

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : waffaelmansouri@yahoo.fr