

L'INVENTION DU COMÉDIEN COMME IDÉAL ANTHROPOLOGIQUE

BALDINE SAINT GIRONS

Attaquer le spectacle par son abus, c'est s'élever contre tout genre d'instruction publique.

DIDEROT, *De la poésie dramatique*¹

Le cœur qu'on se suppose n'est pas le cœur qu'on a.

DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*²

The Paradox on the Comedian gives the comedian a new status by setting him up as an anthropological ideal, near of the hero, the philosopher, the poet, the saint or the *cortegiano*. The comedian becomes a sort of 'great man' or of genius. But Diderot does not only proposes a paradoxical status of the comedian: he also gives a paradoxical status to the philosopher and philosophy.

PLAÇONS cet exposé sous deux exergues empruntés à Diderot. Dans le premier, Diderot récuse toute condamnation des comédiens pour leurs mauvaises mœurs: les risques de dissolution morale s'attachent non seulement à tous les métiers, mais à tous les états sociaux, de sorte qu'«attaquer les comédiens par leurs mœurs, c'est en vouloir à tous les états». Quant au soupçon d'imposture qu'éveillent les comédiens, il tient à leur extraordinaire ambition artistique, didactique et morale, lorsque, du moins, ils se mettent au service de leur art, sans mettre leur art à leur service. Faisons donc tomber ces chefs d'accusations iniques et absurdes, finissons-en avec des attaques *de facto* et considérons ce que le comédien est capable de faire. Voilà le point de vue du philosophe.

Le second exergue semble, cependant, ruiner partiellement l'optimisme du premier en signalant une difficulté majeure dans le rapport que le sujet entretient avec lui-même: comment atteindre le fond de son propre cœur? Le premier interlocuteur du *Paradoxe sur le comédien* affirme à l'emporte-pièce que «Le cœur qu'on se suppose n'est pas le cœur qu'on a». Remarquons aussitôt que cette position dogmatique n'est pas nécessairement celle de Diderot. D'abord, le second interlocuteur n'est pas du même avis que le premier. Ensuite, la construction du dialogue ressemble souvent à une comédie, aux actes soigneusement différenciés. Et, enfin, selon la théorie de l'expression que défend Diderot, toute inscription dans l'espace public court le risque de passer par l'outrance, la défiguration, la caricature.

«Le cœur qu'on se suppose n'est pas le cœur qu'on a» est une formule qu'on pourrait croire inspirée du christianisme, selon lequel Dieu seul connaît mon cœur et est «plus intime à moi que moi-même», comme l'écrit Augustin.³ Mais point d'appel ici à un

¹ D. DIDEROT, *De la Poésie dramatique* [1758], dans *Œuvres esthétiques*, éd. par P. Vernière, Paris, Garnier, 1959, p. 259.

² IDEM, *Paradoxe sur le comédien*, ouvrage posthume, éd. par R. Laubreaux, Paris, GF Flammarion, 1981, p. 170.

³ AUGUSTIN, *Confessions*, livre x.

instituant suprême. Le problème n'est pas de postuler un Dieu omniscient, connaissant mieux que moi-même ce cœur qui est le mien, mais de comprendre la scission interne qui me constitue: d'un côté, l'âme, le caractère, le personnage; de l'autre, les signes, les «symptômes extérieurs», les images, les «portraits», pour reprendre le vocabulaire de Diderot. Comment le second côté ne pourrait-il pas prendre son indépendance par rapport au premier? Entre l'infusion et l'effusion, comme dit saint Bernard, il y a des décalages essentiels: nous ne sommes pas seulement «trahis» par une volonté de tromper, mais encore bien davantage à la fois par notre impuissance à «nous» exprimer et par une ignorance au moins partielle de ce que nous exprimons.

De là le déplacement de la question du *quid* au *quomodo*, du quoi au comment. Il ne s'agit plus de dénoncer la simulation comme telle, ni l'identification au simulateur qui s'ensuit. L'homme est un animal mimétique, c'est-à-dire un animal qui imite, représente et simule, pour donner toute sa véritable extension au concept de *mimesis*. L'imitation, la représentation, la simulation (trois termes utilisés pour traduire *mimesis* et le dernier par Claudio William Veloso)¹ sont nécessaires, puisqu'elles conditionnent le devenir humain pour le meilleur comme pour le pire. Quand donc on s'attaque au problème du théâtre, le problème est d'abord de réfléchir sur le «comment» de la simulation.

Mais ne risque-t-on pas alors de passer d'une moralisation de l'esthétique à une esthétisation de la morale? Nous ne cessons de buter concrètement sur ce problème. J'indiquerai dès à présent la solution que j'adopte et qui me semble *grosso modo* celle de Diderot. *Il faut maintenir un dualisme*: la morale et l'esthétique doivent se garder d'un impérialisme qui les conduirait à s'absorber mutuellement. Premièrement, il y a un «sublime du technique», comme l'écrit Diderot à propos de Chardin: ce sublime concerne l'invention technique et non la perfection technique, car celle-ci sature et devient même un «défaut» dans la mesure où elle interdit l'entrée dans l'œuvre. Mais ce sublime du technique n'épuise pas l'intégralité du sublime, lequel peut aussi jaillir à travers des véhicules simples et même relativement banaux. Deuxièmement, il y a un sublime de l'action et du faire qui rend parfois caduc le sublime kantien de la bonne intention; ce qui n'empêche pas le sublime de la bonne intention de se maintenir et de naître sur la voûte du paradis aussi bien que sous les pavés de l'enfer.

Sous pareilles incidences, le *Paradoxe sur le comédien*, livre posthume (publié en 1830 et écrit entre 1769 et 1779) nous intéresse à au moins trois titres majeurs:

1. Il participe d'un mouvement complexe de réhabilitation ou plutôt d'habilitation du métier de comédien;
2. Il donne un statut nouveau au comédien en l'érigeant en idéal anthropologique, à l'instar du héros, du philosophe, du poète, du saint ou du courtisan, etc. Ce qui signifie que, à l'instar de ces derniers, le comédien devient une espèce du genre «grand homme» et du genre «génie».
3. Enfin, il ne propose pas seulement un paradoxe sur le comédien; mais il démontre le statut paradoxal du philosophe et de la philosophie: pourquoi Diderot a-t-il un tel besoin du «Neveu de Rameau» et garde-t-il toujours un côté «Neveu de Rameau» – selon l'hypothèse que je fais mienne? Pourquoi l'observation assidue des manifestations de la sensibilité ou du diaphragme est-elle absolument indispensable au développement de la

¹ Voir M. GRANATELLA, *Aristote et la poétique de la mimesis en question: tradition ou trahison?*, Conférence [inédite] du 18 mars 2013, à l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, au Séminaire de B. Saint Girons, *Vico et Lacan*.

raison philosophique? S'agit-il seulement en philosophie de domination, d'adoption d'un point de vue de Sirius, ou bien d'un mouvement quasiment pendulaire d'implication et de désimplication? Un philosophe doit-il se considérer lui-même comme mort ou bien lui faut-il épouser le mouvement de la vie, pour ne s'en détacher que provisoirement?

1. LE CONTEXTE: UNE RECONNAISSANCE DE PLUS EN PLUS EFFECTIVE DU MÉTIER DE COMÉDIEN

Dans l'article *Genève* de l'*Encyclopédie* (1757), d'Alembert fait le point sur la situation en renvoyant dos-à-dos la crainte du libertinage attribué à des troupes de théâtre vagabondes et «le préjugé barbare» qui subsiste à l'égard de ces «hommes si nécessaires au progrès» qui se trouvent injustement avilis et vilipendés. Contre cela, un seul remède: de bonnes lois, «des lois sévères et bien exécutées» qui fixent leur conduite. Ainsi pourrait-on en finir avec l'extraordinaire ambivalence qui caractérise notre rapport aux comédiens: «On ne les verrait pas d'un côté pensionnés par le gouvernement, et de l'autre un objet d'anathème; nos prêtres perdraient l'habitude de les excommunier, et nos bourgeois de les regarder avec mépris».

Rappelons brièvement les conditions dans lesquelles s'exerçait le métier de comédien au milieu du XVIII^e siècle, ainsi que la lente évolution de la théologie casuistique et du droit.

a) *Les pratiques*

On a peine à imaginer à quel point le public se mêlait aux acteurs et interférait dans le spectacle aujourd'hui où la force des institutions et les codes de la culture bourgeoise inspirent un grand respect pour les comédiens, marqué par la non intervention du public, son silence, voire même sa passivité. Au milieu du XVIII^e siècle, «le rôle de la parole expressive était fondamentalement le même sur la scène et dans la rue», note fortement Richard Sennett, même si ce rôle était «distillé, plus clairement codifié et, donc, plus facile à saisir» au théâtre.¹ Songeons que, si les subventions et les privilèges s'accrurent à la fin de l'Ancien régime, la plupart des troupes de théâtre était itinérante et à la recherche d'un protecteur qui imposait autoritairement ses vues. Songeons que, même à la Comédie Française, le public restait debout au parterre, allait et venait, mangeait, criait et, surtout, intervenait à tout propos; ce qui ne l'empêchait pas de prendre au sérieux le texte, de s'émouvoir violemment, de verser des larmes et même de s'évanouir.²

Une pratique très répandue et difficilement pensable aujourd'hui consistait dans le système des 'points': connaissant de mieux en mieux le répertoire, le public attendait impatientement certains morceaux de bravoure. L'acteur, alors, quittait ses partenaires et s'avancé sur le devant de la scène pour faire sa prestation. S'il obtenait le succès et s'il déchaînait l'enthousiasme, on pouvait lui demander de reprendre jusqu'à six à sept fois la même action, coupée de son contexte. Mais, à côté de cette pratique qui, pour gênante qu'elle fût, stimulait certains acteurs aux dépens des autres, en existait une autre, particulièrement féroce, à Paris comme à Londres: le *settling* ou la liquidation de l'acteur. Si, pour cause de trou de mémoire, il se tournait vers le souffleur, on le sifflait et le couvrait de huées, afin de l'empêcher d'entendre le texte murmuré.

¹ R. SENNETT, *Les tyrannies de l'intimité* [*The Fall of Public Man*, 1974], trad. fr. de A. Berman et R. Poleman, Paris, Seuil, 1979, p. 67.

² Voir PH. HARTNOLL, *The concise History of Theatre*, cité par R. Sennett, p. 69.

Comment expliquer l'accroissement simultané de l'intimité avec les comédiens et de l'attention portée à leur jeu? Il faut, pour ce faire, bien comprendre le rôle des théologiens casuistes.

b) Dès la seconde Renaissance, la tolérance augmente à l'égard du théâtre; et le courant laxiste de la casuistique l'emporte sur le courant rigoriste dès le milieu du xvii^e siècle; ce à quoi fait écho une censure royale de moins en moins sévère. Rappelons que l'ordonnance de 1641, prise par Louis XIII et Richelieu, habilite la profession du comédien sous la condition qu'elle ne soit ni «malhonnête» ni «lascive» et que les actions soient «exemptes d'impureté», de manière à divertir sans pervertir.

Sans doute les casuistes se soucient-ils moins de justifier ou de 'légitimer' un plaisir suspect que de le 'légaliser'. Autant dire que nous avons affaire à un problème essentiellement formel, mais à un problème dont les différents types de solution ont un impact considérable sur le monde social et son organisation. Qu'est-ce que 'peut' une morale technocratique et normative pour et contre l'art?

Ce problème n'est, cependant, pas celui de Diderot qui exige bien davantage que la simple tolérance des casuistes à l'égard du comédien et ne se contente en aucune manière de l'adoption de lois plus justes. Après tout, la casuistique laxiste ne prend sans doute pas assez au sérieux le théâtre comme tel; et, d'un certain côté, Rousseau, par son extrême rigueur, comprend mieux le poids des gestes, des intonations, de la mise en scène. Il voit dans le théâtre un «amusement» non seulement inutile, mais nuisible. Si le plaisir trahit chacun d'entre nous (*trahit sua quemque voluptas*), il trahit d'abord le peuple auquel nous appartenons. Comme dans tout plaisir se love et grandit un désir, il importe de juger les plaisirs qu'on 'prend' et de s'interroger sur leurs sources. Or, pour Rousseau, aucun doute n'est permis: le plaisir du théâtre naît du «mécontentement de soi-même» et de «l'oubli des goûts simples et naturels». «Je n'aime point qu'on ait besoin d'attacher incessamment son cœur sur la scène, comme s'il était mal à son aise au-dedans de nous». ¹ En écrivant que «Le cœur qu'on se suppose n'est pas le cœur qu'on a», Diderot se souvenait sans doute de ce «cœur» de Rousseau, contraint de quitter son lieu naturel et de monter sur la scène.

Si Rousseau s'attaque aussi violemment au théâtre, c'est parce que, comme il l'écrit dans la *Préface* de la lettre à d'Alembert, rien ne l'intéresse plus que ce qui concerne «le public» ou «le peuple»: «Il ne s'agit plus ici d'un vain babil de philosophie, mais d'une vérité pratique importante à tout un peuple». ² Or, à ses yeux, au lieu de souder un peuple, le théâtre isole ses membres et les contamine. Introduire les spectacles à Genève, ce serait y introduire un terrible virus qui se répandrait automatiquement, sans qu'on puisse trouver de remèdes contre sa virulence.

Dans l'affrontement entre rigoristes et laxistes, ce sont les laxistes qui ont heureusement gagné, mais pour de mauvaises raisons en même temps que pour de bonnes. ³ Il est bien symptomatique que l'acceptation du théâtre n'ait été rendue possible que parce que certains penseurs moraux et certains censeurs ont pris peu à peu conscience de la différence entre la chose elle-même et sa représentation, son imitation ou sa simulation. La censure a paradoxalement favorisé la naissance des catégories selon lesquelles le théâtre fut habilité et commença à être apprécié en lui-même. S'il est vrai que toute

¹ ROUSSEAU, *Lettre à M. d'Alembert* [1757], dans *Du Contrat social*, Paris, Garnier, 1962, p. 133.

² *Ibidem*, p. 126.

³ Voir Y. MORIMOTO, *La légalité de l'art – La question du théâtre au miroir de la casuistique*, thèse sous la dir. de B. Saint Girons, soutenue à l'Université de Paris Ouest Nanterre, le 1 avril 2011, en cours de publication.

forme de plaisir signale la présence d'un désir et qu'on peut juger et choisir des amusements plus utiles que d'autres, alors le spectacle est une occasion d'instruction sans pareille, dont un bon gouvernement doit incontestablement tirer parti. C'est ce que Diderot déclare dès 1758, en insistant sur le rôle critique et proprement réformiste du théâtre et en montrant les rapports des genres théâtraux aux systèmes politiques.

Tout peuple a des préjugés à détruire, des vices à poursuivre, des ridicules à décrier, et a besoin de spectacles, mais qui lui soient propres. Quel moyen, si le gouvernement en sait user, et qu'il soit question de préparer le changement d'une loi, ou l'abrogation d'un usage.! [...]. Un peuple n'est pas également propre à exceller dans tous les genres de drame; la tragédie me semble plus du génie républicain; et la comédie, gaie surtout, plus du caractère monarchique.¹

A la fin du *Paradoxe*, le principal interlocuteur se prend à rêver d'un nouveau théâtre: un théâtre où le métier de comédien ne relèverait pas d'une nécessité à laquelle on serait acculé pour trouver une «ressource», mais d'un choix concerté qui attirerait honneurs et récompenses, dans une société bien gouvernée.

Pourtant l'originalité du *Paradoxe* n'est pas seulement dans l'habilitation du comédien. Diderot va beaucoup plus loin: il prétend nous révéler le «secret» de l'art du comédien et, ce faisant, nous montrer que ce «secret» fait de lui un «grand homme» et un «génie».

2. DU COMÉDIEN COMME IDÉAL ANTHROPOLOGIQUE

a) Un secret bien gardé.

Il y a un passage très court et peu étudié du *Paradoxe*, dans lequel le premier interlocuteur – celui qui se peint lui-même sous les traits de Diderot – s'interroge sur la réception possible de sa thèse par au moins trois types de comédiens: les grands qui se tairaient, les médiocres qui la rejetteraient, les apôtres de la sensibilité qui, eux, s'y opposeraient, en revendiquant cette faculté pour eux.

Ces vérités seraient démontrées que les grands comédiens n'en conviendraient pas; c'est leur secret. Les acteurs médiocres ou novices sont faits pour les rejeter, et l'on pourrait dire de quelques autres qu'ils croient sentir, comme on a dit du superstitieux, qu'il croit croire, et que sans la foi pour celui-ci, et sans la sensibilité pour celui-là, il n'y a point de salut.²

De fait, le seul livre qui préfigure directement la thèse de Diderot est celui d'un comédien, Francesco Riccoboni, qui prend en 1750 le contrepied des théories de son père, en même temps qu'il critique directement les thèses de Rémond de Sainte-Albine selon lesquelles l'acteur non enthousiaste serait un «faux-monnayeur».³ Pour comprendre l'anticipation diderotienne des types de réception possible au *Paradoxe*, il suffit de lire l'ouvrage de Constantin Stanilawski, *La formation de l'acteur*, qui se révèle une formation de l'homme tout court. «Le Directeur», invite des débutants à donner un spectacle de leur choix, maquillés et costumés dans un décor conçu par eux. Trois types de jeux se dégagent: le premier médiocre, avec de rares pics excellents; le second «mécanique, mais bien travaillé»; le troisième, enfin, «exagéré» et adoptant les premières conventions venues.⁴ Soutenant que ce troisième jeu est le pire, le Directeur montre l'impos-

¹ DIDEROT, *De la Poésie dramatique* [1758], dans *Œuvres esthétiques*, éd. par P. Vernière, Paris, Garnier, 1959, p. 259.

² IDEM, *Paradoxe sur le comédien*, éd. citée, p. 132.

³ Voir P. TORT, *L'origine du paradoxe sur le comédien*, Paris, Vrin, 1979, p. 67.

⁴ C. STANISLAWSKI, *La formation de l'acteur*, trad. fr. de E. Janvier, Paris, Payot-Voyageurs, 1963 et 2001, pp. 46, 47.

sibilité de se fier à l'inspiration, en reprenant des arguments très concrets et proches de ceux de Diderot. Sans doute sa théorie est-elle différente: il prône une psychotechnique et exige du comédien qu'il vive le personnage – en sentant non pas quelque chose, mais «ce qu'il doit sentir»;¹ mais, à l'instar de Diderot, il assigne au comédien pour objet l'élaboration minutieuse d'un être nouveau et consistant: le personnage. «Notre but n'est pas seulement de créer la vie d'un esprit humain, mais aussi de l'exprimer selon une forme esthétique et artistique». ² L'incarnation ne suffit pas: il faut élaborer un modèle à suivre pas à pas.

Pour ce faire, l'acteur doit être au service de l'art, et non l'art au service de l'acteur. L'acteur est l'instrument de son personnage, auquel il prête son intelligence, sa chair et son sang, et non le personnage l'instrument de l'acteur qui veut s'en emparer pour briller personnellement.

Ainsi Stanislawski nous révèle-t-il le secret des grands comédiens – ce «secret» que Diderot cherchait à leur arracher, en pressant notamment Garrick de questions. Son désir d'encyclopédiste est, en effet, de «divulguer tous les secrets sans exception»,³ afin que l'*Encyclopédie* devienne «le livre du peuple» et soit utile non à quelques savants, mais au genre humain tout entier. Que fait-il après avoir accusé les grands comédiens de garder leur secret? Il met en cause l'expérience prétendue immédiate et la crédulité:

Mais quoi? dira-t-on, ces accents si plaintifs, si douloureux, que cette mère arrache du fond de ses entrailles, et dont les miennes sont si violemment secouées, ce n'est pas le sentiment actuel qui les produit, ce n'est pas le désespoir qui les inspire? Nullement; et la preuve, c'est qu'ils sont mesurés; qu'ils font partie d'un système de déclamation; [...] qu'ils sont soumis à une loi d'unité; qu'ils sont comme dans l'harmonie, préparés et sauvés; [...] qu'ils concourent à la solution d'un problème posé; que pour être poussés juste, ils ont été répétés cent fois, et que malgré ces fréquentes répétitions, on les manque encore [...]⁴

Bref, Diderot rappelle que, dans l'espace public, seul «un» technique puissant est capable d'exprimer de façon progressive et convaincante une âme, un cœur, un personnage, et de les rendre vivants pour nous. Pourquoi, cependant cette insistance sur le technique le conduit-il à soutenir la thèse de l'insensibilité?

b) *La thèse de l'insensibilité du grand comédien contredit bien des thèses diderotiennes* et, notamment, le célèbre passage sur l'éloge de l'enthousiasme du Second *Entretien* avec Dorval *sur le fils naturel* (1757). Comme l'a rappelé Paul Vernière, Dorval n'est pas seulement «une voix intérieure» de Diderot, mais «le fantôme de Rousseau». «“O nature, tu es la source féconde de toute vérité”: est-ce un mot de Dorval ou de Rousseau?».⁵ La même question se pose pour l'assertion: «C'est ici qu'on voit la nature. Voici le séjour sacré de l'enthousiasme». Diderot-Moi aperçoit Dorval de dos, comme nous voyons aujourd'hui *Le Promeneur contemplant la mer de nuages*,⁶ qui nous semble l'incarnation du sublime romantique – non exempt de pose et manifestant un avant-goût du kitsch. Or, bien avant Friedrich, Diderot avait déjà peint verbalement ce tableau.

Pour comprendre la thèse de l'insensibilité du grand comédien, plusieurs méthodes ont été brillamment empruntées: l'analyse philosophique générale de l'œuvre par Yvon

¹ *Ibidem*, p. 39.

³ DIDEROT, *Encyclopédie*, dans *Encyclopédie*.

⁴ IDEM, *Paradoxe sur le comédien*, éd. citée, p. 132.

⁵ IDEM, *Œuvres esthétiques*, éd. citée de P. Vernière, pp. 74-75.

⁶ C. D. FRIEDRICH, *Le Promeneur contemplant la mer de nuages*, Hambourg, Kunsthalle, 1818.

² *Ibidem*, p. 31.

Belaval,¹ la généalogie du texte par Patrick Tort ou la méthode très souple d'éclairages ponctuels par Jean Starobinski, etc.² Je voudrais aujourd'hui centrer mon analyse sur l'écrit et son étrange composition. C'est un livre dont l'apparente spontanéité est très travaillée, même s'il n'était pas destiné à la publication. Tout comme *Le Rêve de d'Alembert* et les *Lettres à Sophie*, *Le Paradoxe* provient du fonds de L'Ermitage et fut publié de façon posthume en 1830 grâce à Jeudy-Dugour et au libraire parisien Sautet. Sa composition s'étale sur une dizaine d'années après 1769.

c) Dans *la composition du Paradoxe*, Diderot reste fidèle au dialogue philosophique ou théâtral, mais il emboîte des dialogues secondaires dans le dialogue principal, s'auto-présente, joue la pantomime, donne des indications de mise en scène, multiplie les anecdotes et les exemples, épouse des points de vue opposés, rêve à voix haute, permet même à ses deux interlocuteurs de ne pas s'écouter. Le lecteur est tellement entraîné par le dialogue qu'il oublie d'analyser l'ordre de présentation des idées. Essayons donc de le dégager, en donnant les indications de pages dans l'édition de GF Flammarion du *Paradoxe* jumelé aux *Entretiens*. Il faut mâcher les textes, «casser des cailloux sur la route du texte», comme disait Lacan.

Après un brillant prologue qui pastiche le dialogue entre Oronte et Alceste au début du *Misanthrope*, Diderot développe sa thèse sous sept chefs d'opposition, tout en multipliant les illustrations et les formules qui font mouche.

2. 1. *L'art opposé à la seule nature*

Le comédien de nature se montre tantôt médiocre avec des moments excellents, tantôt uniformément médiocre. Or, «En quelque genre que ce soit, méfiez-vous d'une médiocrité soutenue». Tel est l'avertissement de Diderot, lui qui s'était déjà impatienté dans le *Salon* de 1761: «Mais que m'importe que vous soyez supportable, si l'art exige que vous soyez sublime!».³

Au comédien de nature – et de nature seulement –, il faut opposer le comédien de réflexion qui étudie les grands modèles et montre à la fois sa connaissance du cœur humain, son usage du monde et son habitude du théâtre. De là deux axiomes:

1. «Rien ne se passe exactement sur la scène comme dans la nature». ⁴

2. L'expression verbale ne suffit pas: «Les mots ne sont que des signes approchés» et n'ont pas le même sens au carrefour de Bussy et à Drury Lane. C'est au comédien à décider de leur sens.

Diderot ne formule pas alors une thèse, mais une exigence: «J'en exige [du comédien] de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter, ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles». Pour bien comprendre cette formule, il faut n'en oublier ni le début, ni la fin. D'une part, il s'agit d'une boutade possible, d'une idée essayée: «Mes pensées, ce sont mes catins». D'autre part, l'absence de sensibilité a un sens bien déterminé qui tend à devenir synonyme de plasticité. Dès lors, le fil conducteur sera «l'art de tout imiter».

¹ Y. BELAVAL, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard, 1950.

² J. STAROBINSKI, *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard, 2012.

³ DIDEROT, *Salon de 1761*, texte établi par J. Seznec, Paris, Flammarion, 1967, p. 88.

⁴ *Le Paradoxe*, cité, p. 126.

2. 2. *L'art de de tout imiter opposé à la seule sensibilité*

Le comédien sensible perd beaucoup de sa plasticité. Il reste toujours lui-même et ne puise qu'en lui. Aussi ne «joue»-t-il pas à proprement parler. Au contraire, le comédien mimétique¹ copie des modèles très variés, en puisant dans «le fond inépuisable de la nature». Il «joue» donc ses rôles, en recherchant «le point juste auquel il faut qu'il se place et s'arrête». Ainsi en va-t-il de La Clairon: «sa tête touche aux nues, ses mains vont chercher les deux confins de l'horizon», écrit Diderot, se souvenant sans doute de la description d'Eris chez Homère, citée par Longin: la Discorde «de son front heurte le ciel et de ses pieds foule la terre».² L'empan du sublime ne cesse de s'accroître, du visible vers l'invisible.

Le comédien sensible reste dans l'espace privé, alors que le comédien mimétique conquiert patiemment l'espace public. On ne saurait devenir un grand homme sans s'arracher à la sphère de l'intimité et se soumettre à une forme ou une autre d'inspiration.

Et pourquoi l'acteur différerait-il du poète, du peintre, de l'orateur, du musicien? Ce n'est pas dans la fureur du premier jet que les traits caractéristiques se présentent, c'est dans les moments tranquilles et froids, dans des moments tout à fait inattendus. On ne sait d'où ces traits viennent; ils tiennent de l'inspiration.³

Diderot ne dénonce pas le mythe de l'inspiration: l'inspiration existe, mais elle se produit au détour du travail et ses fruits doivent être jugés de sang froid; ce qui est un point de vue nouveau par rapport aux *Entretiens*, mais cohérent avec la définition du génie de l'article *Sur le génie* du fonds de Léningrad: le génie doit être essentiellement observateur et par là prophétique.⁴

Mais s'amorce alors un surprenant mouvement d'autocritique: à le lire, Diderot n'apartiendrai hélas pas au genre des génies – ces tâcherons inspirés qu'il admire tant.

2. 3. *Les grands comédiens face aux piètres comédiens: «Eux» face à «nous»*

«Nous sentons, nous», nous, «âmes chaudes» et cœurs sensibles, toujours à la merci de notre diaphragmes. Eux, les grands comédiens, «observent, étudient, peignent». Ce sont des têtes de fer, des cerveaux qui «conservent à l'origine des faisceaux [leur] empire». Et Diderot en produit une première liste: les sages, le grand roi, le grand ministre, le grand capitaine, le grand avocat, le grand médecin.

«Nous» nous tenons dans le même lieu. «Eux», au contraire, se maintiennent au parterre et savent attendre le moment de monter sur scène.

Le renversement est donc total: les grands comédiens réussissent sur scène, parce qu'ils ont longtemps observé la comédie humaine qui se déroule essentiellement au parterre, c'est-à-dire, au sens propre, en bas, sur la terre. Et les piètres comédiens échouent sur scène, parce que, avides seulement de se montrer, ils n'ont pas su descendre des tréteaux. Le sublime est en bas; ou plutôt, il exige sans cesse d'arpenter l'abîme, au lieu de se confiner dans un éther idéal.

¹ L'expression n'est pas de Diderot.

² *Iliade*, IV 440 et sq. et *Du sublime*, IX, 4.

³ *Le Paradoxe*, cité, p. 130.

⁴ Voir DIDEROT, *Œuvres esthétiques*, éd. citée de P. Vernière, pp. 19-20.

Vient alors le passage déjà commenté sur la réception de la thèse diderotienne par trois types de comédiens, puis sur l'erreur du sens commun qui croit à la supériorité de l'expression immédiate de la sensibilité sur l'expression travaillée. On est ainsi conduit à examiner un quatrième chef d'opposition qui concerne le rapport acteur de sang-froid–homme de cœur.

2. 4. *L'imitateur de sang-froid face à l'homme de cœur*

L'homme de cœur sent sans se démener et s'illusionne en s'identifiant au personnage. Voilà ce dont se garde bien l'acteur de sang-froid qui se démène sans sentir et ne se croit jamais que partiellement le personnage qu'il 'joue'. Ses larmes ne montent pas du cœur, mais descendent du cerveau: elles naissent des accents du récit, plus que des mouvements de l'action. Ses voix sont emphatiques et peu naturelles, s'opposant aux voix de conversation, émises dans le coin de l'âtre. Quoi de plus artificiel que le propos d'Agamemnon au début de *l'Iphigénie* de Racine: «Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille»?

Diderot nous conduit alors par étapes vers une conception de l'acteur non plus seulement imitateur, mais persifleur – terme inventé au xviii^e siècle –, c'est-à-dire railleur, allant jusqu'à adresser à autrui «des paroles qu'il n'entend pas», selon Emile Littré. Et il attribue à ce terme un sens positif, en disant: «Je persifle quelquefois».¹

2. 5. *Vrai de convention face au vrai naturel // Modèle idéal face au modèle réel*

Les accents du modèle réel sont souvent faux, ridicules et, en tout cas, exempts d'héroïsme, car la vérité nue est mesquine et une simple scène des rues ne réunit qu'une horde de sauvages. Force est de constater que «le modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien» nous touche davantage que le modèle réel, car «nous voulons qu'au plus fort des tourments, l'homme garde le caractère d'homme, la dignité de son espèce»; et il nous importe que la scène dramatique soit «une assemblée de civilisés». La vérité poétique nous touche davantage que la vérité nue. Diderot pourrait ainsi écrire avec Vico que «le vrai poétique est un vrai métaphysique face auquel le vrai physique qui n'y est pas conforme doit être tenu pour faux».²

Mais se mettre au service du modèle suppose l'abnégation de soi et le «sacrifice» des intérêts individuels au bénéfice du tout-ensemble. De là la dépendance mutuelle des comédiens entre eux, dont on peut donner pour preuve *a contrario* le fait que Lekain était capable par méchanceté de rendre la Clairon «mauvaise ou médiocre, à discrétion». Diderot s'en donne alors à cœur joie, en inventant une véritable scène de jalousie secrète entre les acteurs, à côté de leurs répliques à voix haute, dans une scène du *Dépit amoureux* de Molière. La réaction du Second Interlocuteur se fait immédiate: «c'est à me dégoûter du théâtre».

2. 6. *Le persiflage face à l'expression spontanée*

Chacun fait l'éloge de la sincérité et du «cri de cœur». Mais la sincérité est souvent nuisible en société, où le cri du cœur reste inentendable et inentendu. Comme cha-

¹ *Le Paradoxe*, cité, p. 146.

² G. VICO, *La Science nouvelle*, I, § 205, trad. fr. d'A. Pons, Paris, Fayard, 2001.

cun le sait, ce n'est pas l'homme amoureux qui fait la plus belle déclaration d'amour. Dans l'expression de la vie affective, les grands comédiens triomphent en réalisant de véritables tours de force, tel Garrick qui parvenait à exprimer une huitaine d'émotions différentes en seulement quelques secondes. C'est ce que Diderot appelle le persiflage et qu'il s'attribue à lui-même, lorsqu'il joue la comédie :

Qu'est-ce donc qu'un grand comédien? Un grand persifleur tragique et comique, à qui le poète a dicté son discours.¹

De là deux savoureuses anecdotes, conçues comme un diptyque, dans lesquelles Diderot se met en scène face à Sedaine et Marmontel, puis face au théologal. Dans la première, Diderot n'est qu'un «homme sensible et médiocre». Dans la seconde, au contraire, c'est un persifleur accompli, qui réussit par son éloquence à convaincre le théologal d'assister son frère indigent.

2. 7. *Le comédien face au poète: «aussi rare et peut-être plus grand» que lui*

Le piètre comédien ne met en scène qu'un homme vicieux; le grand comédien, lui, peint le vice: il présente Tartuffe lui-même, dans son essence éternelle, et non un homme banal, pris d'un accès d'hypocrisie. Autant, donc, le piètre comédien garde sur scène son propre caractère, autant le grand comédien devient un simple 'pantin', dépourvu de tout caractère.

A vous entendre, le grand comédien est tout et n'est rien. – Et peut-être est-ce parce qu'il n'est rien qu'il est tout par excellence, sa forme particulière ne contrariant jamais les formes étrangères qu'il doit prendre.²

On atteint alors l'acmé du texte: un grand comédien «n'a point d'accord qui lui soit propre [...]; cet homme est rare, aussi rare et peut-être plus grand que le poète».³ La caricature, l'exagération, la «bouffissure» lui sont nécessaires; il lui faut des «échasses». Mais si les images de passions au théâtre n'en sont «que des portraits outrés, que de grandes caricatures», c'est finalement que «le cœur qu'on se suppose n'est pas le cœur qu'on a»; ce qui oblige à élaborer une anthropologie tripartite: il y a l'homme de la nature, l'homme du poète (déjà outré) et l'homme de l'acteur (encore plus outré).

Résumons-nous: d'une opposition entre l'art et la nature, nous sommes passés à l'opposition entre deux facultés: sentir et imiter. Nous nous sommes alors rangés avec Diderot auprès des piètres comédiens pour essayer de comprendre ce qui faisait le sublime d'Eux, les grands comédiens. Nous nous sommes aperçus que l'acteur-imitateur s'opposait en tous points à l'homme de cœur; mais, par un curieux renversement, nous avons compris que le comédien sublime était au parterre, alors que nous étions sur la scène. Il nous a fallu alors dégager deux sortes de vérité antinomiques: le vrai poétique et le vrai physique ou historique; et nous en sommes arrivés à définir le grand comédien comme un persifleur, un pantin, un homme sans caractères qui savait, grâce à sa remarquable plasticité, prendre tous les caractères et assumer tous les rôles.

Un homme, comme dit Diderot, «aussi rare et peut-être plus grand que le poète». Voilà donc un nouvel idéal anthropologique. Mais, par là même, nous avons découvert un nouveau sens de la mimesis: la mimesis comme outrance portée à son plus haut

¹ *Le Paradoxe*, cité, p. 147.

² *Ibidem*, p. 156. Voir aussi p. 162.

³ *Ibidem*, p. 161.

point, radicale caricature, bouffissure extrême. Revenons à Aristote: on peut imiter avec exactitude, en mieux ou en pire. En mieux, c'est-à-dire en faisant l'éloge du bel et du bon; en pire, c'est-à-dire en stigmatisant des vices et des défauts. D'un côté, l'épopée et la tragédie; de l'autre, la satire et la comédie. *En développant une théorie généralisée de la charge, on pourrait dire que Diderot unifie les genres.* Il ne s'agit plus de drame bourgeois ni de comédie larmoyante, mais de caricatures, de miroirs agrandissants et déformants, qui nous permettent de comprendre que «le cœur qu'on se suppose n'est pas le cœur qu'on a», d'approcher ce cœur de diverses manières, d'en reconnaître la versatilité.

Je conclurai sur le paradoxe ou plutôt sur le paradoxal, ce qui est à côté de l'opinion commune et peut avoir au moins trois sens: contradictoire, absurde ou mystérieux. Assimilons très généralement le paradoxal au point de bascule ou de renversement qui conduit les opposés à échanger leurs valeurs.

S'il est vrai que «sentir moins» est l'idéal du grand comédien, du grand philosophe et du génie observateur, tandis que «sentir plus» est celui du spectateur ou de l'acteur esthétique, les extrêmes s'attirent. Et on s'aperçoit de la nécessité à la fois de tenir la distance et de s'impliquer, en satisfaisant *et* les besoins d'objectivation, *et* les besoins de transformation. Mieux: l'inspiration devient le produit de l'étude. D'un côté, le travail minutieux et les progrès du savoir; de l'autre l'empathie, l'enthousiasme et les émotions. Mais il faut que l'émotion s'intellectualise, se transforme en observation, comme il faut que l'étude prenne en charge ce qui empoigne, ce qui point. Dans *Le Neveu de Rameau*, le philosophe se réduit-il à Moi? Et n'est-il pas toujours et encore ce neveu savant, inspiré et irritant du grand musicien? *Le Paradoxe* est un texte encore plus éblouissant que *Le Neveu*, parce que, cette fois, le philosophe exécute lui-même la pantomime et intègre en quelque sorte Rameau à sa personne.

Il faut envisager l'homme comme une ellipse à double foyer: ceux de la distanciation et de la participation. Si «mes pensées, ce sont mes catins», c'est qu'elles passent et reviennent de leur propre chef, sans que je puisse faire autre chose que les laisser m'approcher, les maintenir présentes ou les tenir à distance. Le sublime qui unit les contraires passe quand il l'entend. Longin l'écrivait déjà: «Ce qui est utile ou même nécessaire à l'homme est à sa portée; mais pourtant ce qu'il admire [*thaumaston*] toujours, c'est l'inattendu, le paradoxal [*to paradoxon*]».¹

Diderot articule ainsi avec la plus grande rigueur une théorie de l'imitation-caricature et une théorie du sublime. L'imitation-caricature et le sublime «passent» non seulement par le comédien comme tel, mais par l'homme en général. Que nous enseigne, en effet, le comédien, sinon la réversibilité des extrêmes, du tout et du rien? «Le grand comédien est tout et n'est rien. – Et peut-être est-ce parce qu'il n'est rien qu'il est tout par excellence». Voilà qui définit l'homme, héros de la plasticité selon la tradition humaniste – celle du *De hominis dignitate* de Pic de la Mirandole (1486). Mais voilà qui définit encore davantage le sublime, conçu comme ce qui nous saisit et dessaisit, ce qui force notre admiration et nous fait dépasser l'humain (*to hyperairon ta anthropina*).² Après tout, nous ne sommes que des «passeurs», contraints, pour témoigner et pour transmettre, de forcer toujours le trait.

¹ LONGIN, *Du sublime*, xxxv, 5.

² *Ibidem*, xxxvi, 3.