

Le "Paradoxe sur le comédien" , une œuvre prophétique.

Jacques JARRY

Le " Paradoxe sur le comédien " développe et approfondit des thèmes déjà traités par Diderot dans ses " Observations sur Garrick ou les acteurs anglais ". Il a été considéré jusqu'à nos jours comme une œuvre mineure et ce n'est point par hasard que l'an dernier le colloque du centenaire n'en a même pas fait mention. On n'y voit généralement qu'un brillant paradoxe bien dans la manière de Diderot, mais un paradoxe dont les implications restent superficielles et ne débordent pas du cadre restreint de l'école de déclamation ou, au mieux, de la mise en scène théâtrale. En réalité, et c'est ce que nous nous efforcerons de démontrer ici, cette œuvre, semble-t-il secondaire, s'inscrit fort bien dans le courant de la pensée de Diderot et du Siècle des Lumières en général. Elle vise les mêmes ennemis, prône les mêmes principes de conscience claire et de lucidité, et, bien plus, annonce d'une manière toute prophétique une vision très moderne de l'objet du théâtre et de sa spécificité.

Que nous dit-il en effet? Que l'acteur ne doit pas jouer d'âme, ne doit pas être sensible, car il ne saurait maintenir à chaque représentation la même flamme, la même ardeur. Ce qu'il demande au bon acteur, c'est d'être " froid et tranquille " ¹⁾, d'avoir de la pénétration et " nulle sensibilité " ²⁾, de posséder " l'art de tout imiter ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles " ³⁾. Tout, dans le jeu de l'acteur, est question d'étude et de réflexion. Loin de chercher à éprouver les passions de ses personnages, il

doit se contenter d'en étudier les effets extérieurs, " de rendre si scrupuleusement les signes extérieurs des sentiments que vous vous y trompiez "4). Le début même du " Paradoxe " est caractéristique à cet égard: " 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; que plus bas ou plus aigus de la vingtième partie d'un quart de ton, ils sont faux; qu'ils sont soumis à une loi d'unité; qu'ils sont, comme dans l'harmonie, préparés et sauvés; qu'ils ne satisfont à toutes les conditions requises que par une longue étude; qu'ils concourent à la solution d'un problème proposé; que pour être poussés juste, ils ont été répétés cent fois, et que malgré ces fréquentes répétitions, on les manque encore; c'est qu'avant de dire:

Zaïre, vous pleurez!

ou

Vous y serez, ma fille.

l'acteur s'est longtemps écouté lui-même; c'est qu'il s'écoute au moment où il vous trouble, et que tout son talent consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment que vous vous y trompiez."5) Le jeu de l'acteur, continue-t-il, n'est que " pure imitation "6), " leçon recordée d'avance "7); l'acteur se doit de garder la tête froide et " toute la liberté de son esprit "8). Il doit " se démener sans rien sentir "9); " Il n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le preniez pour tel; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas "10).

Ce que Diderot nous propose ici est exactement l'inverse de la connaissance intuitive, de la compréhension d'un seul élan,

sans analyse ni raisonnement, que préconisait Bergson. Il ne s'agit plus pour l'acteur de se confondre avec son personnage, de se dépouiller de sa propre personnalité pour appréhender d'un seul bloc, par une sorte de miracle d'intuition, le courant de conscience et l'élan vital de son personnage. Pour Diderot le jeu de l'acteur n'est que réflexion et lucidité, utilisation raisonnée de procédés bien propres à émouvoir le spectateur, de recettes qui ont fait leurs preuves. Plus de communion intime, mais l'utilisation toujours consciente, toujours réfléchie, toujours lucide, de cette gamme infinie de gestes, de mouvements, de jeux de physionomie, qui fait partie de l'apprentissage, de l'attirail de l'acteur chevronné.

Bien sûr, cette primauté du raisonnement, de la conscience va tout à fait dans le sens des Lumières, qu'a toujours prêchées Diderot. Le génie de l'acteur (le génie, nous dit Diderot, est surtout fait d'expérience) devient réductible à la logique, à l'analyse discursive. Certes Diderot ne va pas jusqu'à refuser à l'acteur idéal un certain esprit de finesse, une délicate appréciation des nuances. Mais ce qu'il refuse, c'est le génie irrationnel, le miracle quasi religieux, ce que Bergson aurait appelé l'intuition. Pour Diderot, seul compte ce qui est au niveau de la conscience claire, ce qui se conçoit bien et s'exprime sans ambiguïté. Au nom de la Raison, il refuse le mystère, même au niveau du jeu de l'acteur.

Mais Diderot nous dit aussi autre chose, c'est que le théâtre n'est pas vrai, ne correspond pas à la réalité. " Les images des passions au théâtre n'en sont donc pas les vraies images; ce sont des portraits outrés, assujettis à des règles de convention."¹¹⁾ La réalité, dit-il, n'est point objet de théâtre. " Les passions vraies sont presque toutes des grimaces que l'artiste sans goût copie servilement mais que le grand artiste évite."¹²⁾ Il insiste également sur le gouffre qui sépare le

comportement sur la scène du comportement dans la vie courante. " Portez au théâtre votre ton familier, votre expression simple, votre maintien domestique, votre geste naturel et vous verrez combien vous serez pauvre et faible."¹³⁾ Phrase à laquelle répond cet autre panneau du diptyque: " Laissez ces espèces d'hippogriffes sur la scène avec leurs mouvements, leur allure et leurs cris; Ils figureraient mal dans l'histoire, ils feraient éclater de rire dans un cercle ou une autre assemblée de la société. On se demanderait à l'oreille: Est-ce qu'il est en délire? D'où vient ce Don Quichotte-là? Où fait-on de ces contes-là? Quelle est la planète où l'on parle ainsi? "¹⁴⁾ Pour la première fois dans l'histoire de la critique, Diderot affirme ici nettement que le théâtre n'a rien à voir avec la réalité, qu'il n'a pas à chercher à l'imiter.

.....

Tel se présente le " message " de Diderot, le verdict qu'il a prononcé sur le théâtre de son temps. En réalité il faut aller plus loin que ce qu'il nous dit expressément (ce qui est déjà une entorse aux principes fondamentaux des " philosophes ") et tenter de discerner à quelle conception du théâtre il en a, d'une façon plus ou moins consciente, ou d'une façon plus ou moins avouée.

En effet, toute la conception que l'Église se faisait du théâtre se dessine en filigrane derrière l'ouvrage de Diderot. Pourquoi l'Église catholique condamnait-elle le théâtre, refusait-elle aux comédiens comme Molière les derniers sacrements et l'inhumation en terre sainte? Au nom d'un privilège de Dieu, du privilège de la création. De même que l'Islam interdit à l'homme d'empiéter sur le monopole qu'a Dieu de créer des figures et des êtres animés, la religion catholique interdit à l'acteur d'abandonner son âme éternelle pour se créer un autre caractère, un autre personnage, une autre âme. Pour l'Église il y a là un insupportable empiètement sur les prérogatives divines, doublé

d'un acte d'insubordination. Nul n'a le droit d'abandonner son âme, de chercher par une évasion injustifiable à éluder les responsabilités qui lui incombent en tant que sujet d'une âme éternelle, inaliénable, ni de se créer une âme nouvelle; comme les âmes ont été créées de toute éternité au commencement des temps, nul ne peut sortir du rang qui lui a été assigné pour se confondre avec un autre. L'orthodoxie consiste donc à se plier rigoureusement aux décrets divins, à demeurer à la place assignée, sans tenter d'évasion futile, sans irriter son Créateur par cet acte d'hybris qui consiste à vouloir l'imiter.¹⁵⁾

Or, si l'on y réfléchit bien, c'est à cette conception du théâtre qu'en a Diderot, lorsqu'il déclare qu'il n'est point chez l'acteur d'acte créateur, mais utilisation réfléchie d'une série de techniques éprouvées, qu'il n'est point d'abandon de son âme ou de sa propre personnalité, mais, dans un effort de contrôle raisonné de soi-même et de ses propres mouvements, réalisation d'une succession de gestes dans un ordre précis, gestes dont l'effet sur les spectateurs est garanti par l'expérience. Ce que Diderot veut dire en substance (mais sans jamais se référer à l'église ni à ses condamnations), c'est que le catholicisme a tort de condamner le théâtre, que, s'il le condamne, c'est qu'il n'y a rien compris, et finalement, que là encore, la religion est aussi obscurantiste, aussi injuste, aussi bête dans ses interdits, que ces ecclésiastiques aux frontières de l'ignorance et de l'insanité que stigmatisait la " Religieuse ".

Mais les critiques plus ou moins inconscientes et inavouées de Diderot ne se bornent pas à l'église catholique. C'est également à toute une conception du théâtre classique qu'il en a. Il est superflu de revenir ici sur la profonde différence qui sépare le théâtre classique du théâtre antique, de cette antiquité que les classiques prétendaient imiter. En effet le théâtre classique, à la différence du théâtre antique, tente d'être réaliste.

La règle des trois unités vise certes à la cohérence, à l'unité profonde de la pièce, mais elle tente également de se rapprocher de la réalité. Deux heures de théâtre ne peuvent à l'extrême rigueur que représenter une journée, d'où l'unité de temps, et comme à l'époque en une seule journée on ne pouvait guère se déplacer, l'unité de temps, au nom du réalisme, a impliqué l'unité de lieu.

Le masque indispensable à la tragédie antique est également abandonné. Bien sûr, de par sa définition même, le théâtre du XVII^e siècle, reste bien loin de la vie réelle, loin même des épisodes les plus remarquables de la vie réelle. Le jeu des acteurs reste soumis à des impératifs qui excluent toute imitation trop servile de la vie courante. Néanmoins il y a dans le théâtre du XVII^e siècle un effort très net, très étranger aux conceptions gréco-romaines, pour accéder à un certain réalisme. Or, c'est ce réalisme que récuse Diderot lorsqu'il dit qu'il n'est point besoin de serrer de près la réalité du fait historique qui sert de trame et de prétexte à la pièce, d'approcher de la véracité des caractères. Pour Diderot, il suffit d'émouvoir le spectateur par l'utilisation raisonnée d'une série de préceptes et d'artifices.

Il n'est point besoin non plus d'être exact dans la fidèle reproduction des gestes des personnages incarnés, ni bien sûr d'éprouver les sentiments mêmes qu'ils ont jadis éprouvés ou que l'auteur veut leur faire éprouver. Le réalisme importe peu. Il suffit d'agir sur les spectateurs par des tours, des clins d'œil, des feintes et des conventions. En un mot, il s'agit essentiellement d'émouvoir les âmes sensibles.

Or nous touchons ici à une autre constatation, à une autre obsession à la fois de Diderot et de ce XVII^e siècle finissant (la date ne fait rien à l'affaire, le XVII^e siècle ne s'est-il pas terminé, comme l'a fait si bien remarquer Gœthe dans " *Kampagne in Frankreich* ", à la bataille de Valmy)¹⁶). Comme ces

tableaux de Greuze, dont Diderot s'est fait le critique enthousiaste¹⁷⁾, pour ne pas dire l'apologiste, le théâtre doit provoquer chez les spectateurs une émotion intense, (exerçant si possible une influence morale), jouer sur le clavier de ses nerfs, ébranler sa sensibilité, jusqu'à déclencher ces larmes abondantes, que le XVII^e siècle, loin de les réprouver, considérait comme l'apanage d'une nature noble et généreuse. Particularité, spécialité du XVIII^e siècle, si loin des émotions contenues d'un XVII^e siècle militaire, et qui annonce déjà le sentimentalisme déchaîné du Sturm und Drang et du romantisme.

Du même coup, l'attention se détourne de la scène (de cette scène où s'asseyaient jadis les spectateurs titrés pour participer en quelque sorte à l'action) pour se concentrer sur une audience dont les réactions deviennent le but essentiel, l'objectif primordial de la représentation. Il s'agit là, me dira-t-on, d'une vérité d'évidence, puisqu'une pièce est faite pour être jouée, pour " passer la rampe ", et que l'accueil de la salle décide à la fois de sa rentabilité économique et de sa valeur en tant que pièce. Mais combien de professeurs actuels de littérature, face à leur édition, jugent de la valeur d'une tragédie ou d'une comédie sur le texte, sans essayer un seul instant de se représenter ce qu'elle donnerait sur une scène. Or, et ceci Diderot l'a bien vu, l'auteur dramatique n'œuvre pas, comme le romancier, pour un lecteur, mais pour un spectateur en puissance. L'acteur à son tour, et c'est ce que veut nous dire " Le paradoxe sur le comédien ", ne joue pas dans l'abstrait, pour rester fidèle à la pensée de l'auteur, ou à la vérité historique des personnages, dont il assumerait la responsabilité devant les siècles; il joue bien plus prosaïquement pour assurer le succès financier de la pièce, pour le plaisir des spectateurs dont il doit respecter les préférences, utiliser les travers, toutes particularités dont il doit soigneusement tenir compte. L'attention de l'acteur cesse d'être con-

centrée sur la pièce pour se détourner vers l'audience. Franchissant la rampe, elle prend pour objet l'assistance; or cette assistance est une assistance cultivée, stylée, formée par un siècle et demi de théâtre classique à toute une série de conventions, de clichés, de lieux communs; d'où un jeu stéréotypé, figé, conventionnel, dont le célèbre Lekain constitue un exemple bien caractéristique.

Mais, fatalement, en se détournant de son objet, la pièce, pour ne s'intéresser qu'aux réactions des spectateurs, formés par l'habitude à toute une série de conventions, le jeu de l'acteur ne pouvait qu'abandonner le réalisme. Evolution naturelle qu'ont subie tous les théâtres, à commencer par le Nô japonais, dont les spectateurs actuels ne peuvent qu'oublier totalement qu'il a été dédité par un " sarugaku " populaire.

.....

Les différents points que nous venons d'évoquer, arrière-plan religieux, réaction contre les exagérations du classicisme et du réalisme, souci de la sensibilité larmoyante, constituent non pas le message direct, mais le message sous-entendu de l'œuvre de Diderot, message sous-entendu bien de son époque, qui suppose des idées reçues, des réactions toutes naturelles au XVIII^e siècle. Mais on peut se demander s'il n'est pas possible pour reprendre une expression à la mode, de le lire au troisième degré, s'il n'est pas de caractère prophétique à ce " Paradoxe sur le comédien ".

En effet, ce que nous dit Diderot, c'est que le théâtre n'a pas besoin de correspondre à la réalité, que l'acteur n'a point besoin de s'incarner dans son personnage, de le comprendre de l'intérieur. Les drames, nous dit Diderot dans les " Observations sur Garrick " sont tous composés d'après un certain système de conventions et de principes¹⁸⁾. Pour employer un terme bien étranger à la critique du XVIII^e siècle, le théâtre doit transposer.

La scène ne peut pas, ne doit pas fournir une image fidèle de notre monde. Elle ne peut que le transcrire, le symboliser, en donner une image déformée, différente. Le spectateur ne doit pas reconnaître sur la scène le monde où il vit, mais y découvrir un monde étrange, un monde de rêve, qui le repose de ses préoccupations mesquines et routinières, tout en l'obligeant à trouver dans cet univers de fantasmagorie, créé, semble-t-il, pour le seul plaisir des yeux, le reflet de ses songes, de ses préoccupations, de ses hantises.

Ce théâtre, qui n'est point didactique au sens brutal et pédagogique du terme, mais qui, comme par exemple celui de Brecht, incite obliquement, indirectement, à la réflexion, n'est-il pas annoncé par le paradoxe de Diderot, ce Diderot qui veut réduire le jeu de l'acteur à une série de conventions sans aucun rapport avec les émotions réelles, mais que l'habitude permet aux spectateurs d'interpréter. Un langage de jeu d'acteur, accessible au spectateur, et dont celui-ci dérive à la fois sa satisfaction personnelle et le cas échéant le message qui lui est destiné!

En effet, ce que nous dit Diderot, c'est que l'acteur n'a pas besoin de " jouer d'âme ", c'est-à-dire, de s'identifier aux personnages qu'il joue. Cette identification a pourtant constitué l'idéal de toute une époque; le théâtre romantique a exigé de ses acteurs la flamme intérieure qui leur permet de se hausser au niveau des personnages surnaturels et surhumains qu'il hissait sur les tréteaux. Au XVII^e siècle, le théâtre des boulevards, tout en le ramenant au niveau de la terre, a voulu de l'acteur qu'il reste tout bonnement sur la scène ce qu'il est à la ville, et continue sur les planches la vie qu'il menait tous les jours. D'ailleurs cette identification de l'acteur et de son personnage suppose indirectement une identification du spectateur et du personnage. Le spectateur, écho silencieux, intériorisé, du spectacle auquel il assiste, se doit d'être pris par l'action, de se

confondre successivement avec les différents rôles, doublant, répétant inconsciemment l'effort de fusion intime qu'accomplit l'acteur, que ce soit dans le cas du romantisme ou du réalisme.

Voilà justement ce que rejette Diderot: pour lui l'acteur ne doit créer qu'un ensemble cohérent, unitaire de signes. " Les images des passions au théâtre, dit-il, ne sont pas de vraies images, ce sont des portraits outrés, assujettis à des règles, à des conventions."¹⁹⁾ L'acteur doit saisir, réaliser " une emphase prescrite ", et le rôle du spectateur est d'interpréter, de transcrire à son usage personnel, par un effort de réflexion, l'ensemble de signes qui lui est présenté.

Ces affirmations, qui s'inscrivent en faux contre l'effort du XIX^e siècle pour accéder au réalisme, voire au naturalisme n'annoncent-elles pas la *Verfremdung* de Brecht, la distanciation, qui par la mise en œuvre d'un certain nombre de moyens de composition, oblige le public à juger d'un œil critique ce qui se déroule sur la scène, jusqu'à en tirer une leçon souvent contraire aux apparences mêmes.²⁰⁾

Lorsque Diderot nous parle de l'outrance des portraits, n'annonce-t-il pas aussi indirectement Piscator qui, pour forcer plus sûrement l'attention, pour tenir le spectateur en haleine et provoquer sa réflexion, son indignation ou son assentiment, multipliait et exagérait des effets théâtraux, dont le jeu des acteurs était un élément essentiel.

Entendons-nous bien! Diderot n'a pas énoncé prophétiquement les règles du théâtre moderne. Il n'a pas non plus créé un théâtre de signes, de conventions. Ce théâtre l'a précédé, existait bien avant lui. Mais alors que les théoriciens du théâtre ne songeaient qu'à le rapprocher le plus possible de la réalité quotidienne (que ce soit les inventeurs de la règle des trois unités, ou les critiques officiels qui régentaient à la fin du XIX^e siècle le théâtre des boulevards), Diderot, le premier, a pris conscience

du caractère artificiel des conventions théâtrales, du fait qu'il ne constitue qu'un miroir déformant de la réalité, qu'il se doit de par son essence même d'être un miroir déformant de cette réalité, et qu'il serait vain de chercher dans une copie réaliste de la grisaille inesthétique de la vie quotidienne une amélioration technique illusoire. Séparant nettement, clairement, l'univers théâtral du monde de tous les jours, il a ouvert la voie à notre théâtre moderne, qui voit dans le théâtre à la fois une incitation au dépaysement et au rêve, et une occasion de réflexion, non pas seulement sur les problèmes politiques mais sur les problèmes fondamentaux de l'humanité.

" Le paradoxe sur le comédien " : un paradoxe aussi chatoyant, aussi brillant que les paradoxes où se complaisait la verve du " Neveu de Rameau ", un regard inquisiteur et lucide sur les dessous de la préparation de la générale, sur l'acquisition des techniques indispensables? Certes, mais ce n'est pas que celà. Cette œuvre, loin d'être accessoire et digne d'être reléguée au magasin des antiques, s'inscrit parfaitement dans la ligne de la dénonciation des erreurs du fanatisme, de l'exaltation de la raison et de l'examen rationnel, en un mot dans la ligne du Siècle des Lumières. Bien plus, en stoppant momentanément mais résolument, l'évolution du théâtre vers le réalisme, elle présente un caractère véritablement prophétique, annonçant notre théâtre contemporain, que le cinéma, en faisant valoir une revendication justifiée à une représentation plus fidèle de la réalité, a rejeté vers sa voie véritable, vers sa vocation essentielle, la création d'un univers parallèle, d'un univers de signes proposé à la sagacité et à la satisfaction des spectateurs.

Notes

- 1) Diderot, " Paradoxe sur le comédien ", éd. Garnier, 1875, p.367.
- 2) Ibid., p.371: " C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes."
- 3) Ibid., p.365, cf. " Observations sur Garrick ou les acteurs anglais ", même édition, p.345: " ou, ce qui est la même chose, l'art de tout imiter, et une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles."
- 4) " Paradoxe sur le comédien ", p.369; cf. " Observations sur Garrick ", p.348: " mais à imiter si parfaitement tous les signes extérieurs du sentiment que vous vous y trompiez."
- 5) " Paradoxe sur le comédien ", p.369.
- 6) Ibid., p.369, cf. " Observations sur Garrick ", p.346.
- 7) " Paradoxe sur le comédien ", p.369.
- 8) Ibid., p.370.
- 9) Ibid., p.370.
- 10) Ibid., p.370.
- 11) " Observations sur Garrick ou les acteurs anglais ", p.354.
- 12) " Paradoxe sur le comédien ", p.373. " C'est que les passions outrées sont presque toutes sujettes à des grimaces que l'artiste sans goût copie servilement, mais que le grand artiste évite." Nous avons reproduit ici par erreur la phrase presque exactement semblable des " Observations sur Garrick ", p.350.
- 13) " Paradoxe sur le comédien ", p.371.
- 14) Ibid., p.372.
- 15) Cf. notamment Tertullien, " De spectaculis ".

- 16) Goethe, "Kampagne in Frankreich", Christian Wegner Verlag, Hamburg, S.235: "Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus, und ihr koennt sagen, ihr seid dabei gewesen."
- 17) Diderot a commenté dans ses œuvres la majorité des tableaux de Greuze, la plupart du temps avec éloge.
- 18) "Observations sur Garrick", p.345: "La sensibilité réelle et la sensibilité simulée sont deux choses fort différentes."
 "Les images des passions au théâtre sont des portraits outrés, assujettis à des règles de convention. Or je demande quel est l'acteur qui se renfermera le plus strictement dans ces règles données? Celui qui connaît le mieux et qui rend le plus parfaitement ces signes, d'après le modèle idéal le mieux conçu, est le plus grand comédien; celui qui laisse le moins à imaginer au grand comédien, est le plus grand des poètes."
- 19) "Observations sur Garrick", p.354.
- 20) Cf., entre autres: Theo Buck, "Interpretationen zu Bertold Brecht", Verlagsgemeinschaft Ernst Klett, Stuttgart, 1979.
 Werner Mittenzwei, "Bertold Brecht", Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1973.