

Laurence Marie

# LES PARADOXES DU COMÉDIEN

Cinquante regards sur le métier d'acteur

Gallimard



## DE LA MÊME AUTRICE

### *Essai*

INVENTER L'ACTEUR. ÉMOTIONS ET SPECTACLE DANS L'EUROPE DES LUMIÈRES, Sorbonne Université Presses, 2019.

### *Codirection d'ouvrages*

LES ÉMOTIONS EN SCÈNE. XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> SIÈCLE. CONTRIBUTION À L'HISTOIRE DES ÉMOTIONS (avec Sabine Chaouche), *European Drama and Performance Studies*, n° 17, 2021.

RÉÉCRITURES DU CRIME. L'ACTE SANGLANANT SUR LA SCÈNE. XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE (avec François Lecerclé et Zoé Schweitzer), *Littératures classiques*, n° 67, automne 2009.

REVUES, MODES D'EMPLOI (avec Pierre Savy), *Labyrinthe. Atelier interdisciplinaire*, n° 31, 2008.

### *Éditions*

DEUX COURTES PIÈCES AUTOUR DU MARIAGE. FEYDEAU, LABICHE, Flammarion, coll. « Étonnants classiques », 2010.

MARIVAUX, LA DOUBLE INCONSTANCE, Flammarion, coll. « Étonnants classiques », 2009.



## LES PARADOXES DU COMÉDIEN



LAURENCE MARIE

LES PARADOXES  
DU COMÉDIEN

CINQUANTE REGARDS  
SUR LE MÉTIER D'ACTEUR

*nrf*

GALLIMARD

*Photo de couverture : © Klaus Frahm.*

*© Éditions Gallimard, 2024.*

Faudra un jour qu'un acteur livre son corps  
vivant à la médecine, qu'on ouvre, qu'on sache  
enfin ce qui se passe dedans, quand ça joue.

Qu'on sache comment c'est fait, l'autre corps.

VALÈRE NOVARINA,  
*Lettre aux acteurs*<sup>1</sup>

1. Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, Paris, POL, 1989 [Actes Sud, 1986], p. 21-22.



## PRÉFACE

« Les gestes de son désespoir sont de mémoire, et ont été préparés devant une glace. Il sait le moment précis où il tirera son mouchoir et où les larmes couleront<sup>1</sup> » : voilà comment Denis Diderot décrivait le jeu des acteurs de génie. C'était il y a deux siècles et demi. Le théâtre était alors le principal divertissement, attirant toutes les catégories sociales. Le *Paradoxe sur le comédien* (que Diderot composa entre 1769 et 1778, avec des ajouts supplémentaires à la veille de sa mort, en 1784) soutient que le grand acteur, la grande actrice, joue « de sang-froid » : il « n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel : l'illusion n'est que pour vous ; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas<sup>2</sup> ».

Au temps des Lumières, la thèse du « sang-froid » avait de quoi déranger : marginale par sa radicalité, elle rompait le consensus en faveur de la sensibilité, fondé sur la

1. Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd. Laurence Marie, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2024, p. 50.

2. *Ibid.*, p. 51.

confusion entre l'acteur et le personnage et inspiré par les mots du poète latin Horace : « Si tu veux que je pleure, il faut d'abord que tu pleures toi-même<sup>1</sup>. » Aujourd'hui, l'idée paraît soit choquante, soit banale, selon que le spectateur croit que son émotion émane de celle de l'acteur, ou voit au contraire dans le jeu le fruit d'un pur trucage.

Le clivage a traversé les siècles sans perdre de sa pertinence. Parmi les anecdotes fameuses qui rejouent la controverse, l'une met en scène Dustin Hoffman et Laurence Olivier en 1976, sur le tournage de *Marathon Man*. Un matin, Dustin Hoffman arrive mal en point : il n'a pas fermé l'œil depuis soixante-douze heures. C'est qu'il doit jouer une scène où son personnage, Babe Levy, n'a pas dormi trois nuits de suite. Laurence Olivier s'étonne : « Mais pourquoi tu ne joues pas, tout simplement ? »

Deux voies concurrentes se sont dessinées à partir de la publication en 1830 du *Paradoxe*, lui-même formé d'un dialogue entre deux voix dissonantes : d'un côté, l'identification de l'acteur aux sentiments du rôle (incarnée par la pédagogie de l'Actors Studio, qu'a théorisée Lee Strasberg à partir des écrits de Constantin Stanislavski) ; de l'autre, la distance (préconisée, à la suite de Diderot, par Bertolt Brecht, Vsevolod Meyerhold ou David Mamet). La controverse entre la sensibilité et le détachement croise des débats sans cesse réactivés entre nature et art, théâtre réaliste et théâtre de convention, théâtre de l'acteur et théâtre du metteur en scène, théâtre de l'image et théâtre

1. Horace, *Art poétique*, dans *Épîtres*, v. 102, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 1934, p. 208 (« Si vous voulez que je pleure, commencez par ressentir vous-mêmes de la douleur : alors vos infortunes me toucheront »).

du texte, théâtre du personnage et théâtre antipsychologique – autant de termes qui changent de signification en fonction du lieu et du moment où ils sont employés et de la personne qui les utilise.

### *Le Paradoxe sur le comédien en contexte*

Avant le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'acteur était évoqué à la marge dans les traités d'art oratoire, comme un double médiocre de l'orateur. Seuls les moralistes condamnant le théâtre, ainsi que quelques dramaturges, abordaient alors la question de son intériorité. Vers 1600, Hamlet, dans un fameux monologue de la tragédie de Shakespeare (acte II, scène 2), s'interroge sur l'intense émotion que montre l'acteur racontant l'infortune de Priam et de son épouse Hécube : comment le comédien peut-il être touché aux larmes par une fiction, par une douleur imaginaire, alors que lui, Hamlet, reste insensible et passif face à une situation réelle qui le concerne directement ? Plus près de Diderot, Marivaux, dans *Les Acteurs de bonne foi* (1748), met en scène une répétition où sont explorés deux rapports divergents du comédien à son rôle : la suivante Lisette éclate de rire et poursuit en « feignant de pleurer » pour les besoins de la comédie (scène 3) ; à l'inverse, Colette, la fille du jardinier, réplique à son amant jaloux, qui lui demande si elle « sen[t] de l'amour » quand elle joue les amoureuses : « Mais vraiment je sis bien obligée d'en sentir, pisque je sis obligée d'en prendre dans la comédie, comment voulez-vous que je fasse autrement ? » (scène 4).

La tension entre deux conceptions est au cœur de la querelle de théâtre à l'arrière-plan du *Paradoxe*. Le premier

théoricien français du jeu, l'amateur Pierre Rémond de Sainte-Albine, auteur du *Comédien* (1747), affirme que l'acteur éprouve les sentiments de son rôle, mais que le jugement doit gouverner la sensibilité comme le « pilote » son « vaisseau<sup>1</sup> ». Trois ans plus tard, le comédien italien Antoine-François Riccoboni déclare que « si l'on a le malheur de ressentir véritablement ce que l'on doit exprimer, on est hors d'état de jouer ». Il prétend « dévoiler une de ces erreurs brillantes dont on s'est laissé séduire, et à laquelle un peu de charlatanisme de la part des comédiens peut avoir beaucoup aidé » : l'acteur « ne ressent[t] pas « véritablement ce qu'[il] doit exprimer », et lui-même peut se tromper sur la cause de son « émotion très vive » ; en réalité, l'« agitation vient de l'effort qu'on est obligé de faire pour peindre une passion que l'on ne ressent pas, ce qui donne au sang un mouvement extraordinaire<sup>2</sup> ». Riccoboni est le seul parmi les défenseurs du théâtre à avancer cette idée.

Le contraste entre les deux pôles s'incarne à l'époque dans deux comédiennes stars et farouchement rivales, Mlle Dumesnil et Mlle Clairon : selon les observateurs, elles s'opposent comme l'art et la nature, la glace et le feu, la perfection et l'irrégularité géniale, la maîtrise et la dépossession de soi<sup>3</sup>. Le match rejoue celui entre Racine, loué pour sa régularité classique, et Shakespeare, que les lecteurs découvrent en France sous l'impulsion de

1. Pierre Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*, Paris, Desaint et Saillant, 1747, p. 26-27. Les premiers traités de jeu publiés en France ont été édités par Sabine Chaouche chez Champion en trois volumes.

2. Antoine-François Riccoboni, *L'Art du théâtre*, Paris, Simon et Giffart Fils, 1750, p. 37 et p. 41.

3. Voir Laurence Marie, *Inventer l'acteur. Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019, p. 235-238.

Voltaire, lequel jubile de trouver « quelques perles » dans « son énorme fumier<sup>1</sup> ».

Diderot est amené à prendre position dans le débat sur l'acteur en 1769. Son ami Friedrich Melchior Grimm le sollicite pour qu'il chronique un ouvrage qui vient de paraître sur le jeu, *Garrick ou les Acteurs anglais*. Publié anonymement, le livre a été écrit par un comédien italien, Michel Sticotti. L'article de Diderot paraît en 1770 dans la *Correspondance littéraire*, journal périodique envoyé à un petit nombre de souverains européens sous forme manuscrite et par la poste, pour contourner la censure. Il est le point de départ du *Paradoxe*, qui sera le fruit de plusieurs remaniements. La thèse de Diderot restera quasi inconnue en France jusqu'à la parution du livre en 1830.

Diderot ne le sait pas, mais Sticotti adapte en français une réécriture anglaise (*The Actor* de John Hill, 1750 et 1755) du *Comédien* de Sainte-Albine. Il évoquera en passant, dans une version tardive du *Paradoxe*, la querelle entre ce dernier et Riccoboni. Lui qui, entre 1759 et 1781, rédige des comptes rendus sur les expositions de peinture organisées par l'Académie royale semble ne pas vouloir s'enfermer dans le cadre réducteur de la théorie du jeu : l'étude de l'acteur le porte en réalité vers une réflexion sur les relations entre l'art, la nature et le spectateur.

À travers le dialogue entre deux interlocuteurs, dont l'un enchaîne les objections, Diderot fait le point sur les diverses manières de concevoir l'émotion sur scène, pour les rejeter

1. Voltaire, lettre à d'Argental, 19 juillet 1776, dans Voltaire, *Correspondances*, éd. Théodore Besterman, t. XII, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 592.

l'une après l'autre : il refuse le feu passionnel extériorisé sans frein (incarné par Mlle Dumesnil), l'alternance entre la froideur et les « moments d'aliénation » sensible, ainsi que l'émotion créée artificiellement par des exercices (et qu'il appelle la « mobilité d'entrailles acquise ou factice »). Diderot croit en la théorie développée par les médecins de l'école de Montpellier : à ses yeux, parce que la sensibilité a son siège dans le diaphragme, elle est par essence incontrôlable.

Il avance plusieurs arguments fondés sur la spécificité du théâtre pour justifier d'exclure l'émotion. La sensibilité fait perdre le contrôle de soi, empêche de parler et conduit donc à mal jouer, brisant ainsi l'illusion. Le désespoir ou la colère réels produisent un effet comique et seul le sentiment simulé paraît vrai. L'émotion authentique ne peut être tenue tout au long de la représentation et empêche l'acteur de répéter son rôle d'un soir à l'autre. Elle le rend « incapable de bien jouer deux rôles différents » et limite son répertoire. Enfin, elle ne permet pas d'amplifier les symptômes pour être visible de loin, ni de faire se succéder les passions plus vite que dans la nature, le théâtre étant plus concentré.

La position de Diderot est paradoxalement inspirée d'un pamphlet contre le théâtre, la *Lettre à d'Alembert* de Rousseau : celui-ci est le seul, avant et après Diderot, en France et en Europe, à utiliser le terme *sang-froid* à propos du comédien<sup>1</sup>. Peut-être Diderot puise-t-il également son inspiration dans les deux seuls textes antiques à préconiser le détachement : *De la colère* de Sénèque et les

1. Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert* [1758], éd. Marc Buffat, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2003, p. 132-133.

*Tusculanes* de Cicéron<sup>1</sup>. Sauf qu'à une exigence morale il substitue une aspiration d'ordre esthétique.

De fait, la thèse du « sang-froid » n'est que la partie émergée du *Paradoxe*. À travers elle, Diderot est le premier à aborder de front des questions complexes qui posent les bases du théâtre moderne et de la théorie artistique.

Dire que l'acteur est et doit rester froid, c'est affirmer que jouer ne se réduit pas à ressentir les émotions de son rôle comme dans la vie : jouer est un métier, fondé sur une technique qui s'apprend et se travaille. « J'ai une haute idée du talent d'un grand comédien : cet homme est rare, aussi rare et peut-être plus grand que le poète » : par cette formule, Diderot achève de rompre avec la doctrine classique, inspirée par la *Poétique* d'Aristote, qui juge le spectacle superflu puisque le poème dramatique renfermerait l'intégralité de la signification. Dès les *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) et *De la poésie dramatique* (1758), il valorise la théâtralité (définie par Roland Barthes comme « le théâtre moins le texte<sup>2</sup> »). Il la fait reposer sur la gestuelle muette de l'acteur, dont l'énergie excède celle du langage parlé. Il contribue ainsi à rendre obsolète la déclamation statique, face au public, dont riait Molière dans *L'Impromptu de Versailles* (1663). Se propage un jeu plus corporel, défini par le mouvement et l'interaction avec les partenaires et les éléments du décor. Diderot encourage la tenue de répétitions, qui étaient alors peu

1. Sénèque, *De la colère*, II, 17, éd. et trad. Abel Bourguery, Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 1922, p. 43-44, et Cicéron, *Tusculanes*, livre IV, xxv, 55, t. II, éd. Georges Fohlen, trad. Jules Humbert, Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 1931, p. 82.

2. Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire » [1954], dans *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 41.

nombreuses (ce sont les débuts de ce qui sera appelé la « mise en scène »). À travers l'image parfaite créée grâce à une maîtrise absolue, il s'agit pour lui de placer les spectateurs comme devant une toile montrant des images qui défilent sous leurs yeux – raison pour laquelle Eisenstein voyait en lui l'inventeur du cinéma<sup>1</sup>.

Le premier, Diderot distingue explicitement des entités jusqu'alors confondues, qui faisaient obstacle à la pensée du jeu. Il introduit une dissymétrie radicale entre acteurs et spectateurs (tous vus jusque-là comme émus et pris dans l'illusion); acteur et personnage (l'idée d'empathie revenait à fusionner les deux instances : ainsi, au XVII<sup>e</sup> siècle, la liste des « acteurs », à l'ouverture des pièces, désignait les personnages).

Diderot différencie la période des répétitions, propice aux essais et à l'observation des symptômes passionnels, du temps des représentations, où il s'agit de jouer sans émotion. Il sépare le verbe « sentir », qui renvoie au « jugement », et l'adjectif « sensible », qui désigne « une affaire d'âme » engageant une sensibilité immaîtrisable (lui-même se peint en être sensible, pleurant volontiers dans les bras de son ami le dramaturge Sedaine)<sup>2</sup>. En remplaçant un processus involontaire et subi par une action délibérée, il glisse de l'examen biologique à la création esthétique à visée morale. Comparant le comédien à un séducteur ou à un courtisan qui feint d'être

1. Voir Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel* (1757); Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, « Diderot a parlé de cinéma », *Europe*, vol. 62, n° 661, 1<sup>er</sup> mai 1984, et Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », *Revue d'esthétique*, XXVI, 2-3-4, 1973, p. 185-191.

2. Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd. L. Marie, *op. cit.*, p. 70.

ému pour parvenir à ses fins, il valorise paradoxalement l'efficacité du mensonge élaboré par un comédien mystificateur.

L'approche du *Paradoxe* a pu être confondue à tort avec la distanciation brechtienne. Or, Diderot n'emploie pas les mots *distance*, *distancié* ou *distanciation* ; il préconise le « sang-froid » pour créer l'illusion la plus confondante possible, sur le modèle du « trompe-l'œil ». Il veut immerger le spectateur dans le tableau scénique et solliciter ses sensations en encourageant l'identification aux sentiments du personnage. À l'inverse, Brecht, en créant des tableaux scéniques, cherche à rompre l'illusion par intermittence pour faire éprouver au spectateur une distance favorable à la réflexion de nature politique. Le processus d'« étrangeté » ou de « défamiliarisation » brechtienne (« *Verfremdung* », traduit généralement par « distanciation ») concerne l'effet produit sur le public par le comédien qui montre son personnage plutôt qu'il ne le représente<sup>1</sup>.

À partir de la théorisation du « modèle idéal » (que l'acteur doit concevoir en imagination puis imiter, et qui est unique à chaque prise de rôle par un acteur), Diderot ouvre la voie à deux notions complémentaires prenant leur essor à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : l'interprétation d'une part et la redéfinition du génie comme créateur original d'autre part. Pour pouvoir être pensées, elles impliquent de reconnaître la diversité infinie du monde et, partant, la singularité de chaque être humain (ce que

1. Bertolt Brecht, « Nouvelle technique d'art dramatique » [env. 1935-1941], dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, t. I, 1972 [1963], p. 351-358.

Diderot appelle « la thèse des deux grains de sable de Leibniz<sup>1</sup> »).

*Les acteurs des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles  
pour ou contre le Paradoxe*

Selon Jean-Louis Barrault, « demander à des acteurs ce qu'ils pensent du *Paradoxe sur le comédien* est une entreprise désespérée. Les acteurs, précisément parce qu'ils sont acteurs, ne peuvent avoir aucune opinion sur le *Paradoxe*. Le *Paradoxe sur le comédien* est une opinion de *spectateur*<sup>2</sup> ». Diderot n'est guère plus encourageant. Pour lui, un comédien, tel un magicien qui refuserait de dévoiler ses « trucs », n'admettra jamais qu'il ment et manipule son public : « Ces vérités seraient démontrées que les grands comédiens n'en démordraient pas, c'est leur secret<sup>3</sup>. » Pourtant, Diderot mobilise à l'appui de sa thèse plusieurs comédiens (dont il rapporte les propos ou qu'il met en scène trompant le spectateur), dont les Français Mlle Clairon et Lekain, ainsi que les Anglais David Garrick et Charles Macklin. Or, ce qu'il leur fait dire ou faire contraste avec la position bien plus nuancée qu'ils ont exprimée par ailleurs dans leurs écrits<sup>4</sup>.

1. Gottfried Wilhelm Leibniz formule la théorie des « indiscernables » (l'idée que chaque partie de la nature est unique) dans les *Nouveaux Essais sur l'entendement humain* (1765).

2. Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd. L. Marie, *op. cit.*, p. 277-278.

3. *Ibid.*, p. 49.

4. Voir Préface dans *ibid.*, p. 7, et Annexes, p. 131.

La possible application pratique du *Paradoxe sur le comédien* a éveillé la curiosité dès le XIX<sup>e</sup> siècle. Peu après la première traduction anglaise de l'ouvrage en 1883, le critique de théâtre William Archer s'intéresse au « débat amical » qu'il suscite entre deux grands acteurs, le Français Coquelin et l'Anglais Henry Irving. Il cherche à vérifier la pertinence du « sang-froid » en posant douze questions très détaillées aux acteurs et actrices qui tiennent le haut de l'affiche à l'époque<sup>1</sup>. Quelques années plus tard, entre 1893 et 1895, Alfred Binet, cofondateur de la psychologie scientifique, questionne acteurs et écrivains sur cette « œuvre de polémique qui ne paraît pas reposer sur une observation bien sérieuse ». Binet envisage le théâtre comme un « laboratoire des sciences de l'esprit ». Il veut comprendre si les comédiens « se dédoublent » quand ils jouent. La conclusion de son enquête invalide le *Paradoxe* : selon lui, l'acteur éprouve nécessairement les sentiments du rôle<sup>2</sup>.

En 1922 et 1923, alors que deux nouvelles éditions du *Paradoxe* paraissent en Russie, un critique s'émerveille : « Comme les paroles du phénoménal Diderot sont modernes ! Après les gribouillages de dilettante de nos "théoriciens", ce livre est un repos, une joie inexprimable pour quiconque aime le théâtre » : il répond à « une série de questions brûlantes » à propos du « théâtre actuel » et fait taire les « adeptes du jeu avec les tripes mises à nu<sup>3</sup> ».

1. William Archer, « The Anatomy of Acting », *Longman Magazine*, janvier, février et mars 1888.

2. Alfred Binet, « Réflexions sur le paradoxe de Diderot », *L'Année psychologique*, 1896, vol. 3, n° 3, p. 276-292.

3. Boris Gloubokovski, cité par Tatiana Smoliarova, « Le Paradoxe – 1922/23 Stanislavski, lecteur de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 2022/1, n° 57, p. 265.

Une collaboratrice et amie de Stanislavski, Lioubov Gourevitch, s'inspire de Binet pour adresser soixante-dix questions<sup>1</sup> à plusieurs acteurs, dont le fameux théoricien et pédagogue Mikhaïl Tchekhov<sup>2</sup> (neveu d'Anton), qui s'installera ensuite à Hollywood.

La distanciation théorisée par Brecht à la fin des années 1940 ravive la fascination pour le *Paradoxe*. En 1949, un dramaturge et critique dramatique, Marc Blanquet, recueille à son tour les opinions de « 21 personnalités du théâtre et du cinéma<sup>3</sup> ». Entre-temps ont paru des « Réflexions d'un comédien sur le *Paradoxe* de Diderot » de Jacques Copeau (1928) et *Le Comédien sans paradoxe* de l'actrice Béatrix Dussane (1933)<sup>4</sup>. En 2000, une Néerlandaise spécialisée en psychologie des médias envoie un questionnaire à des acteurs et actrices professionnels venus des Pays-Bas et des États-Unis. Elle veut, elle aussi, sonder la validité de l'étrange *Paradoxe* : les acteurs s'identifient-ils aux sentiments du personnage ? sont-ils au contraire dédoublés ? Conclusion : ni l'un ni l'autre. Ils ressentiraient avant tout des « *task emotions* » (trac, adrénaline), liées au fait de jouer<sup>5</sup>.

1. Les réponses n'ont jamais été publiées sous forme d'enquête.

2. Michael Chekhov, *Être acteur. Technique du comédien*, Paris, Pygmalion, 1997, et *L'Imagination créatrice de l'acteur*, Paris, Pygmalion, 1997.

3. Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd. Marc Blanquet, Paris, Éditions Nord-Sud, 1949, réédition *Paradoxe sur le comédien, avec, recueillies et présentées par Marc Blanquet, les opinions de 21 personnalités du théâtre et du cinéma*, Paris, Librairie théâtrale, 1958.

4. Jacques Copeau, « Réflexions d'un comédien sur le *Paradoxe* de Diderot », *La Revue universelle*, t. 33, n° 6, 1928 ; Béatrix Dussane, *Le Comédien sans paradoxe*, Paris, Plon, 1933.

5. Elly Konijn, *Acting Emotions. Shaping Emotions on Stage*, Amsterdam University Press, 2000, p. 132.

Qu'en disent précisément les acteurs et les actrices ? La thèse du « sang-froid » a provoqué quelques réactions peu amènes. L'acteur favori de Napoléon, François-Joseph Talma, s'étonne de ce « bizarre paradoxe » de Diderot, dont il a eu ouï dire au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Il lui préfère le Rousseau apôtre du sentiment et prône un jeu « sublime » alimenté par une « exquise sensibilité<sup>1</sup> ». Pour Sarah Bernhardt, Diderot commet « une erreur » : le « sang-froid » était peut-être utile au temps du théâtre grec, mais plus « maintenant » car « nous devons vivre nos personnages. Et rien n'est plus passionnant que de se quitter soi-même pour un autre être<sup>2</sup> ».

Cela étant, même les acteurs qui théorisent une vision aux antipodes du *Paradoxe* le lisent, parce qu'il stimule la réflexion. Stanislavski parcourt le texte crayon en main, et en strie les marges de points d'exclamation<sup>3</sup>. Lee Strasberg, qui théorise la méthode émotionnelle de l'Actors Studio, le juge incontournable : « Toute discussion sur le jeu d'acteur touche presque invariablement au fameux *Paradoxe* de Diderot : pour émouvoir le public, l'acteur doit lui-même rester froid<sup>4</sup>. »

Certains acteurs applaudissent le *Paradoxe* sans réserve. Ce sont les plus rares. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Coquelin aîné, comédien fétiche d'Edmond Rostand, estime que « ce

1. François-Joseph Talma, *Réflexions sur Lekain et l'art théâtral*, Paris, Auguste Fontaine, 1856, p. 40-43.

2. Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre. La voix, le geste, la prononciation*, introduction de Marcel Berger, Paris, Nilsson, 1923, p. 202.

3. Tatiana Smoliarova, art. cit., p. 268.

4. Lee Strasberg, introduction à Denis Diderot et William Archer, *The Paradox of Acting. Masks or Faces?*, New York, Hill and Wang, 1957, p. x. Je traduis.

paradoxe est la vérité même » et « qu'on n'est un grand acteur qu'à la condition de se gouverner absolument et de pouvoir exprimer à volonté des sentiments qu'on n'éprouve pas, qu'on n'éprouvera jamais, que selon sa propre nature on ne pourrait pas éprouver. Et c'est pour cela que notre métier est un art<sup>1</sup> ! ». Le fondateur du cours Simon, René Simon, donne lui aussi raison à Diderot : « Le grand acteur est celui qui, simulant à la perfection, en *mystificateur professionnel* qu'il est et doit être, atteint régulièrement son but qui est de mystifier<sup>2</sup>. » Pour Michel Bouquet, « le *Paradoxe*, c'est la Bible. Si les acteurs ne s'y conforment pas, ils ne deviendront jamais de grands acteurs. L'art du comédien, c'est ce que dit Diderot, même si c'est choquant pour certains<sup>3</sup> ».

Mais la plupart des acteurs adoptent une position intermédiaire, à géométrie variable : ils préconisent l'alliance, selon divers degrés et modalités, entre la sensibilité et la distance<sup>4</sup>. En 1898, Henry Irving concède qu'« il est de la nature d'un paradoxe de traiter des extrêmes » : « Il est possible de sentir toute l'excitation de la situation et pourtant d'être en pleine possession de ses moyens<sup>5</sup>. » Charles

1. Constant Coquelin, *L'Art et le Comédien*, Paris, Paul Ollendorff, 1880, p. 24.

2. Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien* avec, recueillies et présentées par Marc Blanquet, les opinions de Marcel Achard, Jean-Pierre Aumont, Pierre Brasseur, Bernard Blier, Charles Dullin, Béatrix Dussane, Pierre Fresnay, etc., Paris, Librairie théâtrale, 1979, p. 179.

3. Entretien de Michel Bouquet avec Pierre-Robert Leclerc, *Le Monde*, 13 août 1984.

4. Voir Dossier dans *Paradoxe sur le comédien*, éd. L. Marie, *op. cit.*, p. 319.

5. Denis Diderot, *The Paradox of Acting*, trad. Walter H. Pollock, Londres, Chatto and Windus, 1883, et Cornell University Library, 2009, préface, p. IX et p. XV. Je traduis.

Dullin s'appuie sur les distinctions sémantiques opérées par Diderot pour différencier la sensibilité comme « sensiblerie » et comme « faculté de perception », dont il prône le « contrôle » par « l'intelligence ». Grand lecteur de Diderot, Louis Jovet loue le philosophe d'avoir mis en lumière les spécificités du jeu et d'avoir théorisé le « dédoublement »; pour lui, froideur et sentiment ne sont pas antagonistes, mais complémentaires. Plus récemment, Denis Podalydès, commentant les multiples aspects du *Paradoxe* dans un long entretien, formule une conception intermédiaire entre la froideur et le sentiment qui prolonge Bouquet et Jovet<sup>1</sup>.

### *Le Paradoxe aujourd'hui*

Pourquoi s'intéresser à nouveau aujourd'hui au *Paradoxe sur le comédien*? Que nous apprennent à cet égard les professionnels du spectacle vivant? Deux similarités frappantes unissent le XXI<sup>e</sup> siècle et l'époque où Diderot écrit le *Paradoxe* : la même fascination, doublée de méfiance, envers les émotions; et le même désir de passer de l'autre côté du miroir pour découvrir les coulisses.

D'une part, comme au temps des Lumières, l'empathie est un moteur de la fiction. Le phénomène est massif dans le cinéma et les séries américaines, marqués par l'influence persistante de l'Actors Studio. Au théâtre, la défiance, héritée de Brecht, à l'égard d'une émotion-spectacle jugée

1. Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien, précédé d'un entretien avec Gabriel Dufay et Denis Podalydès*, « *L'acteur et le paradoxe* », Paris, Archimbaud-Les Belles Lettres, 2012.

manipulatrice perdue en particulier dans l'univers de la performance et de la danse contemporaine. Mais de nouvelles formes « post-dramatiques » mobilisent une « ultrasensibilité, comme une perception accrue<sup>1</sup> ». Le développement d'un théâtre de l'émotion tend à rapprocher la scène de la vie, à partir d'une écriture de plateau nourrie par l'improvisation et la collaboration avec des acteurs amateurs.

La recherche récente sur les émotions met en lumière le fait que celles-ci sont un phénomène culturel, en perpétuelle évolution et dépendant des lieux et du contexte historique où elles s'expriment<sup>2</sup>. Le rapport aux émotions théâtrales évolue au gré des théories du corps : dualisme cartésien, matérialisme biologique diderotien, avènement de l'individu avec la Révolution française, naissance de l'inconscient, apport récent des sciences cognitives et des neurosciences (avec notamment, aujourd'hui, la théorie controversée des « neurones miroirs », qui permettraient de se mettre à la place d'autrui).

Ainsi, dans l'ouvrage *Dans le cerveau des comédiens. Rencontres avec des acteurs et des scientifiques* (2021), la comédienne Anouk Grinberg explore, en dialogue avec des neuroscientifiques, des comédiens et des metteurs en scène, « l'authenticité des acteurs » : « De quelle matière sont faits ces gens qui jouent à la vie? Comment peuvent-ils sentir dans leurs fibres ce qu'ils ne sont pas et n'ont jamais vécu<sup>3</sup>? » Disséquer le cerveau du comédien permet de comprendre les mécanismes à

1. Joëlle Gayot, Joël Pommerat, *Troubles*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 69.

2. Voir Georges Vigarello (dir.), *Histoire des émotions*, 3 vol., Paris, Seuil, 2016-2017, et l'exposition dont il était le cocommissaire, « Le théâtre des émotions », présentée en 2022 au musée Marmottan-Monet.

3. Anouk Grinberg, *Dans le cerveau des comédiens*, Paris, Odile Jacob, 2021, p. 10-11.

l'œuvre dans le spectacle vivant, mais aussi de faire avancer la connaissance du circuit des émotions dans l'être humain<sup>1</sup>.

Le livre d'Anouk Grinberg met en lumière un deuxième écho entre le *Paradoxe* et notre époque : en annonçant avoir percé à jour le mystère du comédien, Diderot aiguillonnait la curiosité du spectateur pour les coulisses de la création. Or, aujourd'hui, il n'est pas de lieu culturel (théâtres, musées, cinémas, librairies...) qui ne donne à son public l'occasion de rencontrer l'auteur, l'acteur, le créateur, de plonger dans les arcanes de la conception et, souvent, d'entendre un récit intime qui devient un support d'identification et de projection.

Le fantasme touche aussi la production filmique : dans le documentaire *Par cœurs* (2022), la caméra de Benoît Jacquot suit deux immenses comédiens qui répètent au festival d'Avignon. Elle nous fait assister, en spectateur voyeur, à l'élaboration de l'illusion. Elle accompagne Isabelle Huppert dans sa voiture, dans sa loge, sur scène, tandis qu'elle récite sans relâche une réplique de *La Cerisaie* qui lui résiste. Fabrice Luchini, assis derrière une petite table, s'apprête à lire seul en scène des extraits de Nietzsche. Il traque le phrasé du philosophe et cite abondamment l'énigmatique Jovet : la phrase est « un état à atteindre » pour le comédien.

L'attrait pour les coulisses influence la fabrique du spectacle, qui se donne davantage à voir pour ce qu'il est : changements de décor à vue, plateau scénique dépouillé,

1. C'est l'approche de l'ouvrage collectif de Sabine Chaouche et Laurence Marie (dir.), *Les Émotions en scène. XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle. Contribution à l'histoire des émotions, European Drama and Performance Studies*, n° 17, Paris, Classiques Garnier, 2021.

sans décor ni accessoires, ruptures du « quatrième mur » séparant la scène et la salle par des adresses directes au spectateur ou des acteurs déambulant dans le public. De fait, le cinéma, en donnant concrètement à voir sur l'écran ce qui restait imaginaire sur scène, a « déréalisé » et « désidentifié<sup>1</sup> » le théâtre. Celui-ci exploite à son avantage le fait qu'il apparaît désormais comme une convention, un peu comme la peinture par rapport à la photographie. Dès lors, le spectateur vient voir un spectacle plus qu'une pièce, regarder un « acteur aux prises avec son rôle », une actrice « vivre sur scène<sup>2</sup> », au moins autant qu'assister à une histoire montrant des personnages confrontés à diverses situations.

La parution d'une nouvelle édition du *Paradoxe sur le comédien* dans la collection « Folio classique » a été l'occasion de demander à des artistes du spectacle vivant quelle relation ils entretiennent avec ce texte théorique : que leur inspire la thèse du « sang-froid » ? Et comment travaillent-ils les émotions en répétition et sur scène ?

Les cinquante témoignages réunis ici sont présentés par ordre alphabétique, chaque contributeur portant souvent plusieurs casquettes : acteurs de théâtre et de cinéma, metteurs en scène de théâtre et d'opéra, scénographes, chanteurs, danseurs, chorégraphes et dramaturges. Les formes de spectacle évoquées vont du théâtre baroque et classique à la danse contemporaine, en passant par la marionnette, le ballet, le seul en scène, les cérémonies des

1. Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Paris, Circé, 2006, p. 153.

2. Denis Guénoun, « La représentation en débat », dans *Le Théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'avant-scène théâtre, « Anthologie », 2011, p. 656-657.

Jeux olympiques et paralympiques ou des spectacles plus hybrides au croisement des genres.

Le résultat est étonnant. Les échos entre les textes sont nombreux, mais rares sont les redites. À la différence du *Method acting*<sup>1</sup>, qui a eu tendance à uniformiser le théâtre et le cinéma américains en consacrant le naturalisme, les chemins empruntés par les acteurs et metteurs en scène d'expression française frappent par leur diversité. Comme à l'époque de Diderot, plutôt qu'une opposition tranchée entre deux positions, la sensibilité et la distance, se dessine une ligne continue, faite de degrés, parfois subtils, entre deux extrêmes. La forme dialogique du *Paradoxe sur le comédien*, son avancée sinueuse, ses déclarations parfois allusives et en apparence contradictoires en font un objet protéiforme et malléable, une toile où projeter désirs, craintes, fantasmes – une machine à paradoxes.

LAURENCE MARIE

1. Preuve de l'intérêt que suscite la question, un livre récent, récompensé par le National Book Critics Circle Award et listé par les magazines américains parmi les meilleurs livres de l'année, en raconte l'histoire : Isaac Butler, *The Method. How the Twentieth Century Learned to Act*, Londres, Bloomsbury, 2022.



LES PARADOXES DU COMÉDIEN

CINQUANTE REGARDS  
SUR LE MÉTIER D'ACTEUR



## FANNY ARDANT

*Actrice, réalisatrice, scénariste et metteuse en scène, Fanny Ardant a reçu deux Césars (meilleure actrice et meilleure actrice dans un second rôle).*

Diderot a raison. Louis Jovet disait à peu près la même chose. Il conseillait de ne pas plonger trop profondément, pour éviter de se noyer; de lancer ses chevaux au galop, mais sans en perdre le contrôle. Autrement on altère la vision, on met du noir sur du noir, on dilue le style. Le pianiste, la danseuse, la chanteuse, le boxeur maîtrisent leurs émotions pour nous toucher d'une flèche pure.

Entrer sur scène ou sur un plateau, c'est pénétrer dans la cage aux lions, en sachant que le pire danger c'est soi-même. Le plus grand risque, c'est de se faire dévorer par ses obsessions, ses cauchemars, ses chagrins, ses colères, ses échecs, de tout réduire à soi-même et à sa petite vie plutôt que d'embrasser celle, plus vaste et plus enivrante, de l'Autre, fût-ce l'Autre obscur, dévasté, honni, celui qu'on joue, cet être humain offert pour une heure ou deux,

comme un absolu et une consolation pour ceux qui vous écoutent et vous regardent.

Jouer, c'est prendre le pouvoir. Le pouvoir de créer l'illusion magique qu'on arrive de nulle part, et que l'histoire va se vivre jusqu'au bout sans les interruptions quotidiennes du rêve pour l'acteur comme pour le spectateur, ces deux versants de la vraie vie.

Je ne suis pas vraiment une actrice professionnelle : je ne joue que les rôles que j'aime, les personnages que j'ai envie d'interpréter. La vie est courte et même sur une scène je ne veux pas la gâcher à jouer quelqu'un que je n'aime pas. Peu m'importe qu'on n'aime pas la femme que je joue : il me faut, moi, l'aimer à tout prix. Elle est comme un fantôme qui entre en moi pour des raisons obscures que je n'analyse pas. Tout d'un coup, je referme le scénario que l'on me propose, je me lève et je sais que je veux être cette femme.

Je ne travaille pas mes rôles. Je ne veux pas les obscurcir par ma volonté, ma raison, mes obsessions. Je veux rester disponible à la surprise. Je joue un rôle comme on va à un bal où l'on a été invité ou comme on monte sur un ring sans connaître son adversaire. Je ne sais rien de l'autre, des autres, des équations possibles, des humeurs et des désirs. Je veux être le plus libre possible, je porte sur mon front l'inscription : « Faites de moi ce que vous voulez ! »

Tout devient nourriture sur un plateau : un sourire, une envie de tuer, une petite conversation, un regard, une phrase, un mot. Et tout bascule quand on s'y attend le moins. Tout s'ouvre et prend forme, précisément parce que je n'ai rien construit. L'amour que je porte à ce personnage est ce qui le fera vivre envers et contre tout.

Laurence Marie

# LES PARADOXES DU COMÉDIEN

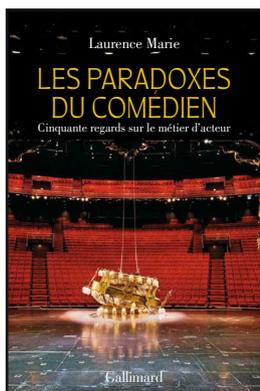
Cinquante regards  
sur le métier d'acteur

Parfois considérés comme des artisans du mensonge, souvent comme de grands sensibles, comédiens et comédiennes fascinent. De nombreux penseurs ont tenté de déchiffrer le rapport qu'ils entretiennent avec leurs émotions, afin de définir la méthode du grand acteur. Faut-il jouer avec raison et distance, comme le préconisaient Diderot, dans son *Paradoxe sur le comédien*, puis Brecht ? Ou puiser en soi pour atteindre l'authenticité des sentiments de son personnage, comme le recommandait Stanislavski ? Qui mieux que les comédiens eux-mêmes pour répondre ?

Laurence Marie donne la parole à cinquante professionnel(le)s des arts du spectacle. Que ressentent les acteurs et actrices sur scène ? Comment préparent-ils leur rôle ? Comment la présence du public influence-t-elle leur jeu ? Cet ensemble exceptionnel d'entretiens inédits, qui dialogue avec Diderot à plus de deux siècles d'écart, dresse les contours du spectacle vivant en France. En nous dévoilant les rouages de leur pratique, comédiens, danseurs, chanteurs, dramaturges et metteurs en scène nous entraînent dans la fabrique du spectacle, au cœur du mystère des émotions théâtrales.

*Laurence Marie enseigne à l'université Columbia à New York. Elle a notamment publié *Inventer l'acteur : Émotions et spectacle* dans l'Europe des Lumières, ainsi qu'une nouvelle édition du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot (Gallimard, « Folio classique »).*





**Les paradoxes du comédien**  
Laurence Marie

Cette édition électronique du livre  
*Les paradoxes du comédien* de Laurence Marie  
a été réalisée le 16 février 2024 par les Éditions Gallimard.  
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,  
(ISBN : 9782073050526 - Numéro d'édition : 621395).  
Code produit : Q02891 - ISBN : 9782073050557.  
Numéro d'édition : 621398.