

**LE CORPS-MONDE SPECTACULAIRE DANS LA THÉÂTRE
FRANÇAIS DU XVIII^{ÈME} SIÈCLE. LA PERSPECTIVE DÉISTE DE
DENIS DIDEROT**

**THE SPECTACULAT BODY-WORLD IN XVIIITH FRENCH
DRAMA. THE DEIST PERSPECTIVE OF DENIS DIDEROT**

**EL CUERPO-MUNDO ESPECTACULAR EN EL TEATRO
FRANCÉS DEL SIGLO XVIII. LA PERSPECTIVA DEÍSTA DE
DENIS DIDEROT**

Diana-Adriana LEFTER¹

Résumé

Dans un XVIII^{ème} siècle français marqué par le progrès scientifique et par la religion naturelle, dominante dans la vision des grands penseurs du temps, Denis Diderot écrit un texte révolutionnaire pour l'art dramatique : Le Paradoxe sur le comédien, qui propose une focalisation nouvelle sur le jeu de l'acteur, dont le corps n'est plus un simple emballage du personnage, mais un matériel façonnable, transformable, maîtrisable, surtout pour ce qui est des émotions.

Mots-clés : corps-métaplasme, contrôle corporel, émotion, acteur

Abstract

In a French 18th century marked by the scientific progress and by the natural religion, dominant in the vision of the great thinkers of the time, Denis Diderot wrote a revolutionary text for dramatic art : Le Paradoxe sur le comédien, which offered a new focus on the stage performance. The actor's body is no longer a simple packaging of the character, but a shapeable, transformable, controllable material, especially as far as emotions are concerned.

Keywords : body-metaplasma, body control, emotion, actor

Resumen

¹ diana_lefter@hotmail.com, Université de Pitesti, Roumanie.

En un siglo XVIII francés marcado por el progreso científico y por la religión natural, dominante en la visión de los grandes pensadores de la época, Denis Diderot escribió un texto revolucionario para el arte dramático : Le Paradoxe sur le comédien, El texto ofrece un nuevo enfoque sobre la interpretación del actor, cuyo cuerpo ya no es un simple envoltorio del personaje, sino un material modelable, transformable, controlable, sobre todo en las emociones.

Palabras clave : cuerpo-metaplasma, control corporal, emoción, actor

Préambule

Le XVIIIème siècle marque le début de la Modernité et, avec cela, la naissance de l'homme moderne, un individu qui s'efforce de privatiser son corps, de le faire sortir de sous l'influence du grand corps collectif¹. L'homme devient donc maître de sa matérialité, il en est conscient et il ne ressent plus le corps matériel comme siège seulement du péché et de la pourriture. Par conséquent, le corps est dans le même temps réceptacle des sensations et des stimuli extérieurs et moyen de transmission des émotions de l'individu.

Corbin, Courtine et Vigarello montrent² que ce qui apporte de nouveau le XVIIIème siècle, ce sont de nouvelles questions sur le corps, notamment quel est le secret de son organisation, quelles sont les fonctions des organes. Cela montre une vision systémique de la corporité, une prise de conscience de la triple valeur du corps : le corps est un espace en soi, mais qui occupe, à son tour, une place dans l'espace général, il n'a pas une composition monolithique, mais il est formé de couches (l'épiderme, le halo sonore de la voix, l'auréole de la perspiration)³, bref, le corps est le siège des sensations.

Dans ce contexte mentalitaire, mettre en question le rôle et le fonctionnement du corps de l'acteur est une démarche novatrice,

¹ Le grand corps collectif représente le deuxième enrage du corps, dans la mentalité occidentale, avant le XVIIIème siècle. Le concept définit la totalité de la famille, avec ses membres en vie ou décédés, tous les ancêtres d'un individu, la race dont il provient, part naissance, le corps en étant inéluctablement lié. (Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges, *Histoire du corps*, Seuil, Paris, 2005).

² Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges, *op. cit.*

³ Idem, p. 5.

marquée par le contexte scientifique et par la modalité dans laquelle la religion naturelle – dominante chez les penseurs des Lumières françaises – perçoit le corps.

Rédigé dans la décennie prérévolutionnaire (1769-1773) et publié posthume, en 1830, *Le Paradoxe sur le comédien* est l'un des écrits fondateurs de la théorie dramatique, paru dans un contexte où le mouvement paneuropéen des Lumières donne naissance à des idées novatrices, voire révolutionnaires, sous le signe de la science et du progrès.

Le texte diderotien, conçu comme un dialogue, présente l'opinion de Diderot sur la nécessité du contrôle du corps et des émotions, du sang froid et du manque de sensibilité dans le jeu de l'acteur. Cette vision est nouvelle, même opposée à ce que la majorité de ses contemporains jugeaient, sur le même sujet. Encore plus, Diderot ajoute un autre élément : l'intérêt qu'il montre pour le spectacle, pour la représentation scénique et pour la présence corporelle de l'acteur, pour son jeu sur la scène. Là où Boileau, par exemple, n'avait réservé que quelques phrases, Diderot consacre bonne partie de son texte, rappelant ainsi, de manière indirecte, que le but du texte théâtral n'est pas la lecture, mais la représentation scénique. Il faut aussi ajouter que *Le paradoxe sur le comédien* est fortement marqué par la position déiste, voire athée, de Diderot :

Diderot's Paradoxe is remarkable as a piece of eighteenth-century writing about acting that aims to give an authoritative account of both the importance of a nation's own theatrical culture and those qualities common to great actors that transcend localization.¹

Le corps métaplasme

¹ Harriman-Smith, James, *Comédien – Actor – Paradoxe: The Anglo-French Sources of Diderot's "Paradoxe sur le comédien"* in "French Journal", vol. 67, no. 1 (March 2015), The John Hopkins University Press, p. 83.

Le Paradoxe sur le comédien est donc un texte qui a le grand mérite de proposer une vision novatrice sur la représentation théâtrale, dont l'acteur est le point focal. Or, l'acteur se définit chez Diderot – et cela est novateur, dans les théories dramatiques de l'époque – par sa présence corporelle. Certes, cette approche de Diderot va dans la lignée d'une pensée déiste sur le corps, exposée déjà dans les *Pensées philosophiques*, dont le début est marqué par ces phrases :

*On déclame sans fin contre les passions ; on leur impute toutes les peines de l'homme, et l'on oublie qu'elles sont aussi la source de tous ses plaisirs. C'est dans sa constitution un élément dont on ne peut dire ni trop de bien ni trop de mal.*¹

Une exaltation des passions, donc, signe de la permanente préoccupation de Diderot pour le corps et pour la matière, qu'il oppose à l'âme. Or, pour Diderot, le corps est celui par lequel l'homme perçoit le monde, réagit et éprouve des sensations.

Cette position de Diderot s'intègre, d'ailleurs, dans la pensée des Lumières², pour laquelle le corps humain est une matière qui peut être façonnée, sur laquelle on peut agir, en la transformant. Dans ce contexte, le corps est perçu dans l'engrainage de ses parties, dans le mouvement indépendant de chacune de ces parties et, enfin, dans le fonctionnement du corps-système. C'est ce que Courtine, Corbin et Vigarello appellent une « logique mécanique »³, dans laquelle le corps devient réceptacle et agent des normes sociales. Il s'agit, essentiellement, de l'installation progressive du contrôle de soi et de la maîtrise du corps : « Les Lumières ont renouvelé la perception du corps »⁴.

¹ Diderot, Denis, *Pensées philosophiques* in *Œuvres complètes*, Tome I, Ed. Azzésat, 1875, p. 197.

² Cette pensée des Lumières continue, d'ailleurs, la vision du XVII^e siècle où, déjà, le fonctionnement du corps était assimilé au fonctionnement des machines. (cf. Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges, *op. cit.*, p. 6).

³ Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges, *op. cit.*, p. 9.

⁴ Vigarello, Georges, *Les Lumières ont renouvelé la perception du corps* (entretien avec Jean-Claude Raspiengeas) in « La Croix », le 28 novembre 2014.

Le corps de l'acteur, sur la scène, est signifiant et doit transmettre des émotions au public. Mais, ces émotions, selon Diderot, ne sont pas celles du corps privé de l'acteur, ni ses attitudes ou habitudes privées. Le corps qui se montre et agit sur la scène n'est qu'un réceptacle qui sert de mécanisme, en imitant le mouvement, les gestes et les expressions d'autres corps en situation publique. Le grand acteur, alors, doit transmettre des émotions, tout en agissant en être raisonnable.

Pour Diderot, le corps du comédien s'affirme seulement comme « siège » des mouvements, mais non pas des sensations et des sentiments, ce qui renvoie, en effet, à la vision déiste de l'auteur de l'*Encyclopédie*, celle d'un corps-automate, éduqué pour rendre les signes extérieurs du sentiment »¹. C'est là, en effet, la recette du grand comédien, celui touché par le génie :

Celui donc qui connaît le mieux et qui rend le plus parfaitement ces signes extérieurs d'après le modèle idéal le mieux conçu est le plus grand comédien.

Le mouvement du corps, ce qui revient au corps-signe, est, pour Diderot, de loin plus significatif que la parole dite. Le naturel du mouvement – quelque subtile qu'il le soit – est plus chargé de force agissante sur le spectateur que la parole – produit culturel, médié par la pensée. Tel est l'exemple des larmes, celles provoquées par un discours pathétique ou, au contraire, résultant d'un événement tragique. Le développement des sentiments par l'intermédiaire des mouvements (corporels) est, en effet, plus efficace que celui des « accents », produits du discours verbal.

De plus, c'est toujours le corps de l'acteur qui construit le « théâtre naturel et vrai »². Tout arrive par le clivage recherché entre le corps public, civil de l'acteur et celui qui, sur la scène, incarne le

¹ Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, 1895, p. 26.

² Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, 1895, p. 29.

personnage dramatique. Si la vérité représentée sur la scène n'est pas celle de la vie, mais « un modèle idéal imaginé par le poète »¹ et, par conséquent, autoréférentiel, le corps de l'acteur doit changer, se transposer dans cette nouvelle dimension, pour en assurer la véridicité. Cela implique changement du geste, des mouvements, de la voix – autant de transformations physiques, donc. On pourrait dire que c'est comme si l'acteur sortait de son corps quotidien pour assumer un autre, propre aux caractéristiques du personnage. Cela pourrait équivaloir à une sorte de corporéisation/matérialisation du corps imaginé par le poète dramatique et à un anéantissement du corps matériel/réel de l'acteur :

De là vient que le comédien dans la rue ou sur la scène sont deux personnages si différents, qu'on a peine à les reconnaître².

Le spectacle, la représentation théâtrale est, selon Diderot, le résultat conjoint d'un double système de signification : la parole, qui est le « signe(s) approché(s) d'une pensée, d'un sentiment, d'une idée »³ et le mouvement du corps. Le verbal et le non-verbal construisent donc un produit qui ressemble à la nature, mais qui ne l'est pas, car le monde représenté sur la scène est un produit artificiel et non pas une réplique de la nature. Le corps de l'acteur, quant à lui, y met toute la palette de mouvements : geste, expressions du visage, regard et ton, le dernier réunissant la parole et la capacité corporelle d'articulation.

L'idéal diderotien est donc celui que l'on pourrait appeler l'acteur-miroir : celui-ci réussit à représenter tout, toujours avec la même clarté, avec la même force, avec la même vérité. Cet acteur, à notre avis, n'est pas un simple « utilisateur » de son corps, mais un individu qui, ayant observé, sondé et analysé les ressources somatiques et psychologiques réussit à somatiser les dernières, de manière que son corps puisse les exprimer pendant la représentation.

¹ Idem, p. 34.

² Idem, p. 34.

³ Idem, p. 15.

Le corps du comédien est un mécanisme entraîné et maîtrisé à la fois, conduit par la raison et non pas par la sensibilité, par le sentiment. Par conséquent, le mouvement de ce corps est conduit et non pas instinctif ; pourtant, ce corps dépourvu de sensibilité, mais dompté, réussit à transmettre l'émotion au spectateur. Les larmes mêmes, tellement présentes dans le théâtre des Lumières, ne sont que le produit physique de la volonté et de la raison, d'un exercice corporel en fin de comptes, et non pas émotion matérialisée.

Le corps de l'acteur se réduit donc au statut d'un mécanisme entraîné à donner vie aux personnages. L'âme du personnage ne doit par arriver à « habiter » le corps du comédien, mais la raison doit dompter le corps, le transformer dans un automate régulier et insensibilisé. On arrive, en effet, à ce que l'on pourrait appeler un corps-métaplasme : une somatique réelle qui lutte contre une somatique « de papier » qui tend, à l'instar d'un gigantesque mannequin, à s'approprier le corps réel de l'acteur : « elle [la Clairon, actrice] est l'âme d'un grand mannequin qui l'enveloppe ; ses essais l'ont fixé sur elle »¹.

C'est à ce moment que le corps du comédien devient métaplasme : une mécanique corporelle qui touche la perfection des mouvements et des actions scéniques, qui en assure la parfaite et raisonnable répétitivité et qui, de plus, a vaincu contre la sensibilité de l'être humain.

Conclusions

Les théoriciens et les praticiens du théâtre s'accordent sur le rôle fondateur des théories diderotiennes sur le jeu de l'acteur. Ce qui demeure frappant, pour la contemporanéité, c'est le « paradoxe » de

¹ Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, 1895, p. 21.

Diderot : le spectateur doit être émotionnellement stimulé sans que l'acteur éprouve la même émotion. Pourtant, cette recette de Diderot avait comme but la sauvegarde de l'acteur qui ne devait pas courir le danger de perdre l'auto-contrôle. Or, c'est le même but que l'on retrouve chez Stanislavski aussi. Ce sont seulement les moyens qui diffèrent, car là où Diderot prêchait la froideur et le contrôle du corps et des émotions, Stanislavski propose des techniques qui doivent stimuler autant que possible l'inconscient, l'intuition et l'émotion, sans pourtant toucher le seuil de la perte de l'auto-contrôle¹.

Bibliographie

Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges, *Histoire du corps*, Seuil, Paris, 2005

Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, 1895

Diderot, Denis, *Pensées philosophiques* in *Œuvres complètes*, Tome I, Ed. Azzésat, 1875

Harriman-Smith, James, *Comédien – Actor – Paradoxe : The Anglo-French Sources of Diderot's "Paradoxe sur le comédien"* in "French Journal", vol. 67, no. 1 (March 2015), The John Hopkins University Press

Stanislavski, Constantin, *An Actor Prepares*, Routledge, New York and London, 2003.

Trousson, Raymond (éditeur), *Denis Diderot. Mémoire de la critique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005

Vigarello, Georges, *Les Lumières ont renouvelé la perception du corps* (entretien avec Jean-Claude Rapiengeas) in « La Croix », le 28 novembre 2014

¹ Tommaso Salvini, cité par Stanislavsky: "An actor lives, weeps and laughs on the stage, and all the while he is watching his own tears and smiles. It is this double function, this balance between life and acting that makes his art". (Stanislavski, Constantin, *An Actor Prepares*, Routledge, New York and London, 2003, p. 286).