

Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien* (1773)

[...]

LE PREMIER: [...] Mais le point important, sur lequel nous avons des opinions tour à tour opposées, votre auteur¹ et moi, ce sont les qualités premières d'un grand comédien. Moi, je lui veux beaucoup de jugement; il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille; j'en exige, par conséquent, de la pénétration² 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.

LE SECOND: Nulle sensibilité!

LE PREMIER: Nulle. Je n'ai pas encore bien enchaîné mes raisons, et vous me permettrez de vous les exposer comme elles me viendront, dans le désordre de l'ouvrage même de votre ami¹.

Si le comédien était sensible, de bonne foi lui serait-il permis de jouer deux fois de suite un même rôle avec la même chaleur et le même succès? Très chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme un marbre à la troisième. Au lieu qu'imitateur attentif et disciple réfléchi de la nature, la première fois qu'il se présentera sur la scène sous le nom d'Auguste, de Cinna, d'Orosmane, d'Agamemnon, de Mahomet³, copiste rigoureux de lui-même ou de ses études, et observateur continu de nos sensations, son jeu, loin de s'affaiblir, se fortifiera des réflexions nouvelles qu'il aura recueillies; il s'exaltera ou se tempérera, et vous en serez de plus en plus satisfait. S'il est lui quand il joue, comment cessera-t-il d'être lui? S'il veut cesser d'être lui, comment saisira-t-il le point juste auquel il faut qu'il se place et s'arrête? Ce qui me confirme dans mon opinion, c'est l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Ne vous attendez de leur part à aucune unité; leur jeu est alternativement fort et faible, chaud et froid, plat et sublime. Ils manqueront demain l'endroit où ils auront excellé aujourd'hui; en revanche, ils excelleront dans celui qu'ils auront manqué la veille. Au lieu que le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait: tout a été mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête; il n'y a dans sa déclamation ni monotonie, ni dissonance. La chaleur a son progrès, ses élans, ses rémissions, son commencement, son milieu, son extrême. Ce sont les mêmes accents, les mêmes positions, les mêmes mouvements; s'il y a quelque différence d'une représentation à l'autre, c'est ordinairement à l'avantage de la dernière. Il ne sera pas journalier⁴: c'est une glace toujours disposée à montrer les objets et à les montrer avec la même précision, la même force et la même vérité. Ainsi que le poète, il va sans cesse puiser dans le fonds inépuisable de la nature, au lieu qu'il aurait bientôt vu le terme de sa propre richesse. [...]

1. L'ami est le très célèbre acteur et directeur de théâtre anglais David Garrick (1717-1779). 2. Une capacité à comprendre un rôle de l'intérieur. 3. Auguste (63 av. J.-C.-14 ap. J.-c.), premier empereur romain et Cinna, général romain, sont les héros d'une pièce de Corneille (*Cinna*); Orosmane, sultan, héros d'une pièce de Voltaire (*Zaïre*); Agamemnon, roi de Mycènes et chef des armées grecques pendant la guerre de Troie, assassiné à son retour par sa femme Clytemnestre, et vengé par son fils Oreste, personnage de la pièce *Iphigénie* de Racine; Mahomet (570-632), prophète de l'Islam, héros d'une pièce de Voltaire. 3. Variable selon les jours.

Bertholt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre* (1948)

47. Pour produire des effets de distanciation, il a fallu que le comédien laisse de côté tout ce qu'il avait appris et qui lui permettait de provoquer l'identification du public avec les personnages qu'il jouait. Comme il ne vise plus à mettre son public en transes, il ne faut plus qu'il se mette lui-même en transes. Ses muscles doivent rester détendus, tant il est vrai que, si, par exemple, il tourne la tête en crispant les muscles du cou, il va « magiquement » attirer les regards et parfois même entraîner les têtes des spectateurs, ce qui ne peut qu'affaiblir toute spéculation ou toute émotion de leur part à propos de ce geste. Sa diction doit se débarrasser du ton psalmodiant et des rythmes fixes qui bercent le spectateur au point que le sens se perd. Même pour jouer les possédés, il ne doit pas donner l'impression d'être possédé lui-même; comment, sinon, les spectateurs pourraient-ils déceler ce qui possède les possédés ?

48. À aucun moment il ne s'autorise à se métamorphoser intégralement en son personnage. Si l'on disait de lui: « Il ne jouait pas le roi Lear, il était le roi Lear », ce serait pour lui un verdict écrasant. Il a uniquement à montrer son personnage; ou, pour mieux dire, il n'a pas uniquement à le vivre; cela ne signifie pas qu'il doive rester froid en jouant les passionnés. Simplement, ses sentiments propres ne devraient pas être par principe ceux de son personnage, afin que ceux de son public ne s'identifient pas par principe à ceux du personnage. Le public doit en la matière avoir toute liberté.

49. Dire ainsi que le comédien est sur scène sous les deux espèces, qu'il est Laughton¹ et qu'il est Galilée, que Laughton qui montre ne disparaît pas derrière Galilée qui est montré (ce qui a valu à ce mode de jeu d'être aussi appelé « épique »), cela signifie simplement, en somme, qu'on ne camoufle plus la réalité désacralisée de ce qui se passe: car, enfin, c'est effectivement Laughton qui est là sur scène et qui montre comment il conçoit Galilée. Du simple fait que le public admire Laughton, il n'oublierait naturellement pas que c'est lui, même si le comédien tentait la métamorphose intégrale; mais le public y perdrait les opinions et les sentiments de Laughton, qui seraient intégralement passés dans le personnage. Le comédien aurait alors fait siens les sentiments et les opinions du personnage, si bien que cela donnerait de celui-ci un échantillon unique, qui nous serait imposé. Pour nous préserver d'un tel appauvrissement, il faut que le comédien traite comme une partie de son art l'acte même qui consiste à montrer.

Traduction Bernard Lortholary, © L'Arche Éditeur

1. Grand acteur shakespearien (1899-1962) qui joua dans la version américaine de la pièce de Brecht, *La Vie de Galilée*, en 1947.