Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

47 | 2012

Diderot et les spectacles

Diderot, le théâtre et la compagnie Science 89

Michel Valmer

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/4936>

DOI : 10.4000/rde.4936

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2012

Pagination : 135-146

ISBN : 978-2-9520898-5-2

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Michel Valmer, « Diderot, le théâtre et la compagnie Science 89 », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 47 | 2012, document 11, mis en ligne le 05 octobre 2012, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/4936> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.4936>

Propriété intellectuelle

Michel VALMER

Diderot, le théâtre et la compagnie Science 89

En 1989, à l'occasion de la célébration du bicentenaire de la Révolution française, la compagnie théâtrale Science 89¹ entreprit de mettre en scène deux textes de Denis Diderot : *Mystification* et *Entretien d'un philosophe avec la maréchale de ****. Le premier, *Mystification*, est devenu, dans l'adaptation de Françoise Thyron, *Une folie électrique*², car l'expérience chimique qui clôt le conte de Diderot y a été transformée, pour l'occasion, en expérience électromagnétique³ suite à une conversation avec la philosophe Élisabeth de Fontenay⁴ et à un travail dramaturgique avec le physicien et historien des sciences Michel Blay. Le spectacle a été créé à Paris, en mars, sous ma responsabilité artistique, au Couvent des Cordeliers, avec Françoise Dorner, Hélène Duc et Fabrice Luchini, dans des décors et des costumes d'Arthur Aballain, avant d'être repris au Théâtre Mogador. *L'Entretien d'un philosophe avec la maréchale de **** a été adapté dans une première version par Françoise Thyron⁵ et présenté en Avignon en 1990 avec le concours de Zabou Breitman et de Jacques Bonnaffé⁶. La mise en scène de ce texte dans une scénographie de Jean-Charles Bernardini et des costumes de Jac Ward, avec une autre distribution, a donné lieu à plus de trois cents représentations en France et à l'étranger⁷. En 1998, une nouvelle

1. <http://www/science89.fr>. Direction artistique : Françoise Thyron et Michel Valmer.

2. Voir F. Thyron, *Une Folie électrique*, Lille, Éd. La Fontaine, [1990].

3. On peut découvrir sur internet la séquence vidéo de l'expérience dite de la Fontaine d'argent sur <http://www.universcience.fr/fr/bibliotheque-bsi/contenu/c/1248111880029/une-folie-electrique/>.

4. Élisabeth de Fontenay a collaboré, par ailleurs, avec Jean Dautremay pour *Est-il bon ? Est-il méchant ?* d'après Diderot, lors de la création de ce texte à la Comédie-Française en 1984.

5. Paris, Éd. Actes Sud-Papiers, 1991.

6. Caserne des Pompiers/Espace Lille-Nord-Pas-de-Calais.

7. Création à Martigues, 1992 et reprise en Martinique, Allemagne, Autriche, Chine, Corée, Hollande, Hongrie, Italie, Mali, Portugal. Ce qui montre que Diderot peut être joué dans le monde entier.

adaptation, par Françoise Thyron et Gerhardt Stenger, proposait, toujours avec ma complicité scénique, une relecture théâtrale du texte original, notamment à Nantes et à Paris⁸.

Pour 2012, la compagnie a inscrit dans son programme la reprise du spectacle avec une option scénique différente. Cette nouvelle proposition prend pour cadre la célébration du cinquantenaire de la création de l'Université de Nantes et préfigure les manifestations de commémoration de la naissance de Diderot prévues pour 2013. Par ailleurs, en 2009, *Le Neveu de Rameau*, adapté par Gerhardt Stenger en collaboration avec Françoise Thyron, fut donné en lecture-spectacle au festival d'Avignon⁹ et à Nantes¹⁰. Il sera créé sous forme de pièce en 2013 en région des Pays de la Loire et dans la région parisienne¹¹ par deux jeunes acteurs du Jeune Théâtre National, Damien Houssier et Maxime Kerzanet, toujours avec mon concours comme directeur d'acteur. Enfin, parallèlement à ces aventures scéniques, plusieurs *performances* sont et seront encore menées par notre compagnie autour de l'œuvre du « plus grand philosophe des Lumières, peut-être », pour reprendre l'expression de Gerhardt Stenger¹².

Ces initiatives ponctuelles furent et sont encore pour Science 89 l'occasion d'explorer d'autres aspects de l'univers diderotien : la médecine¹³, la peinture¹⁴, la musique¹⁵, la science¹⁶, les Hottentots¹⁷, le modèle idéal¹⁸, l'activation des sens et le rôle de la confidente¹⁹. On l'aura compris : la rencontre des praticiens du théâtre de la compagnie nantaise avec Denis Diderot a été déterminante, plus d'ailleurs sur le plan de la *question de l'acteur*, celle notamment discutée tout au long du *Paradoxe*, que sur celui des vues générales proposées par Diderot en tant qu'auteur

8. Nantes, Studio-Théâtre et Paris, Théâtre de l'Opprimé.

9. Grenier à Sel-Espace des Pays de la Loire.

10. Salle Vasse, Nantes.

11. Dont une vingtaine de représentations à la Salle Vasse (Nantes) et au Prisme (Elancourt).

12. Gerhardt Stenger, *Le Neveu de Rameau ou l'actualité de Diderot. Entretien avec Françoise Thyron*, Nantes, Le Petit Véhicule, 2009, p. 13.

13. En collaboration avec l'INSERM, à Nantes et Tours, dans le cadre de la Semaine du Cerveau en 2011.

14. Au Musée des Beaux-arts de Lille en 2000.

15. À l'Opéra Graslin de Nantes en 2011, notamment autour des textes de Diderot relatifs aux *Leçons de clavecin* de Bemetzrieder, et à l'Université permanente de Nantes en 2013.

16. Dans le cadre du Festival d'Été de Nantes en 2002.

17. Voir la note précédente.

18. Voir la note 14.

19. À Pol'n à Nantes en 2012.

dramatique. Car c'est surtout dans notre expérimentation scénique des dialogues philosophiques et des contes, c'est-à-dire dans la confrontation de la langue théâtralisée du philosophe avec le public, qu'est née, pour nous, la conviction d'une influence diderotienne de première importance sur l'*acteur au travail*²⁰. Mais pas seulement pour nous. Pour certains praticiens du théâtre des ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles, également. Ceux, notamment, que le *Théâtre des idées*²¹ intéresse et dont nous tentons, nous, artistes de Science 89, de nous rapprocher.

Plus encore, il nous semble qu'existe une famille de praticiens de la scène qui, depuis Diderot, s'interrogent, quelquefois de façon (apparemment) éloignée, sur les rapports complexes existant entre l'acteur et le personnage, ou, suivant la nomenclature de Georges Banu, la *liberté ludique* et l'*association d'idées*, voire le conflit suscité par l'usage de l'émotion et celui de la raison, de l'intime et de l'universel. Parmi ces hommes de théâtre, citons, outre ceux de Copeau²² et Juvet²³, les noms emblématiques de Stanislavski²⁴, Meyerhold²⁵, Brecht²⁶ ou Vitez²⁷, lesquels, sur scène ou dans leurs écrits, ont pu se référer aux idées théâtrales diderotiennes (cette liste est loin d'être exhaustive).

En ce qui concerne plus particulièrement la compagnie Science 89, le travail entrepris sur les dialogues de Diderot s'est enrichi, *charnellement et intellectuellement*, non seulement de la confrontation avec ces textes, mais également de l'héritage, voire du compagnonnage, des grandes figures citées plus haut, ainsi que nous le verrons plus loin. Cette approche *en acte* de l'écriture du philosophe, et la prise en compte des

20. Je veux souligner par cette formule les notions de durée, de recherche et de construction qui nécessite l'interprétation théâtrale.

21. En référence au *Théâtre des idées* d'Antoine Vitez, Danièle Sallenave et Georges Banu (Paris, Gallimard, 1991, coll. Le Messenger).

22. Rappelons que dans ses chroniques à la NRF, Jacques Copeau s'est notamment opposé à tout ce qui entrave la bonne compréhension du texte.

23. Auteur notamment du *Comédien désincarné* (Paris, Flammarion, 2009). Par ailleurs, grand lecteur de Diderot, Juvet est devenu le personnage de la pièce *Juvet-Diderot, le Paradoxe* (texte et mise en scène de Bernard Djaoui, joué en 1989, au Dix-huitième Théâtre à Paris).

24. Dans *La Formation de l'acteur* (Paris, Payot, 2006), Stanislavski a abordé la notion de *mémoire affective* qui inclut la posture suivante : l'acteur ne peut être crédible que s'il fait appel à son vécu.

25. Béatrice Picon-Vallin rappelle que pour ce praticien russe, « si le public change, le théâtre est transformé » (*Le Monde des Livres*, 3 juillet 2009). La notion d'éloignement, voire de détournement (*ostraniénié* en russe), participe de cette volonté de changer le public, voir ci-dessous.

26. Bertolt Brecht a développé une théorie de la distanciation nommée *Verfremdungseffekt*, voir ci-dessous.

27. Antoine Vitez invente les termes d'*étrangéité* et d'*étrangement*, voir ci-dessous.

réactions qu'elle a suscité, m'a permis au sein du travail théâtral de la compagnie Science 89 d'élaborer un type de rapport avec le public fondé sur une pratique de mise en distance : celle de l'*émotion réflexive*²⁸. Aussi est-ce en familial des planches²⁹ et comme expérimentateur théâtral de l'écriture diderotienne que je propose de faire connaître comment j'en suis venu à élaborer la notion d'*émotion réflexive*, mentionnée ci-dessus.

Pour commencer, je voudrais revenir sur une *difficulté* d'interprétation qui, dans les années 1990, fut la mienne lorsque, jouant Diderot – le personnage de l'*Entretien*, non le philosophe lui-même (quoique...) –, j'eus à prononcer sur scène la phrase suivante :

Il n'y a pas un musulman qui n'imaginât faire une action agréable à Dieu et à son Prophète, en exterminant tous les chrétiens, qui, de leur côté, ne sont guère plus tolérants³⁰.

La réplique, on en conviendra, est brutale et ne doit laisser personne indifférent. Ni le personnage Diderot. Ni la maréchale. Ni le spectateur chrétien, musulman ou athée. Ni, non plus, le metteur en scène (qui est, de fait, le premier spectateur). Aussi, quand nous nous sommes mis à jouer le spectacle, je sentais, comme être humain peut-être, mais surtout comme personnage et comme interprète de ce personnage, dans ce moment d'activation du texte, la nécessité d'exprimer une évidente colère. Ou plus exactement, je sentais cette colère m'envahir. Comme si je devenais la proie d'un flux naturel envahissant mon corps cérébral d'acteur. Les représentations se déroulant, j'eus tout d'abord le sentiment que les spectateurs me suivaient dans cette attitude d'emportement, la considérant comme vraie, voire légitime.

Stanislavski, en son temps, avait fait de cet enjeu d'affect un des ancrages forts du jeu théâtral comme marqueur de crédibilité³¹. Les commentaires du public me confortaient. Mais, petit à petit, j'eus à subir une curieuse insatisfaction : les auditeurs adhéraient à la colère mais ne s'intéressaient plus à l'argumentation du philosophe. Autrement dit, ils me trouvaient « juste » dans le sentiment mais n'accordaient plus

28. Michel Valmer, *Le Théâtre de sciences*, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 19-20.

29. Qui veut que *le théâtre soit un art du vivant*, à l'usage des vivants, c'est-à-dire un art évolutif, sujet aux questionnements.

30. Denis Diderot, *Entretien d'un philosophe avec la maréchale de ****, adaptation par Gerhardt Stenger et Françoise Thyron, ouvr. cité, p. 14.

31. Cf. ci-dessus, note 22. À propos de l'attention à porter à l'apport du sensible dans le travail d'acteur, il me semble intéressant de mentionner l'insistance du comédien Maxime Kerzanet au cours de notre travail sur le *Neveu* (cf. ci-dessus) à me rappeler que « les mots déclenchent des sensations ; l'acteur n'en a pas toujours conscience, mais ces mots-déclenchent participent à la formation du personnage et ce phénomène est un des éléments constitutifs de l'empathie avec le spectateur ».

d'importance au contenu de la réplique. Que se passait-il ? Ne cédaï-je pas à la tentation du cabotinage³² ? N'étais-je plus, pour reprendre la formulation de Walter Benjamin, en capacité de *montrer*, en même temps que j'étais, comme comédien, en train de *me montrer*³³ ? Ne faisais-je pas autre chose que vérifier la problématique diderotienne de *la sensibilité du diaphragme*³⁴, de l'émotion irrépressible dont se nourrissent, selon lui, les mauvais interprètes incapables de se maîtriser ? Diderot (théoricien), semble-t-il, doit être entendu là-dessus, car s'il avoue, en tant qu'être social, céder aux impressions reçues, le grand acteur, lui, doit être capable de domestiquer, par artifice ou par contrôle, les émotions qui risquent de détruire son jeu. Véritable *credo* qui veut que le comédien qui s'abandonne à la jouissance de sa propre joie ou de son propre chagrin ne nous dit rien de la joie ou du chagrin du personnage.

Je fus, je le confesse, troublé. Au sein de ma pratique même. Et ma réaction de *passeur* de mots (chez l'acteur, la responsabilité de *passeur* rejoint celle du traducteur des langues étrangères quand il se pose la question de l'*interprétation* du mot) fut immédiate. Je décidai de ne plus céder à l'impulsion coléreuse et de calmer le jeu afin, du moins en étaï-je persuadé, de mieux faire entendre le texte. Je tentais d'être résolument pédagogue, et le point de vue des spectateurs se renversa. Ils m'assuraient comprendre l'argumentaire du personnage. Mais sans passion, sans réel intérêt. Ils avaient l'impression de décrocher, de ne plus entendre le propos comme essentiel. Ils se trouvaient, me disaient-ils, placés en dehors de l'action, ou plus exactement, du *conflit* (qui est le moteur même du théâtre). Ils se sentaient mis sur la touche, comme étrangers à l'enjeu dramatique, comme n'ayant plus à prendre parti. La tentation didactique que je développais ne permettait plus de faire le lien.

Je me souvins alors, que dans les années 1970, j'avais rejoint Manfred Karge et Matthias Langhoff, metteurs en scène de la Volksbühne de Berlin, pour le *Commerce de pain* de Bertolt Brecht présenté à Aubervilliers. Leurs critiques, à cette époque, portaient sur la conception qu'en tant que jeunes acteurs français du milieu du xx^e siècle, nous avions de la distanciation brechtienne, notion que nous voulions totalement vidée d'affect, faisant écho à la définition, poussée à l'extrême, de Dominique Paquet : l'acteur « ne cherche pas l'incarnation, mais une description

32. Forme peut-être bénigne de folie, comme je l'indique dans l'opuscule *De la souffrance au théâtre*, Nantes, Petit Véhicule, 2006, t. II, p. 5.

33. Cf. *Le Théâtre de sciences*, ouvr. cité, p. 20.

34. « Mais outre la sensibilité commune à toutes les parties de l'animal ; il en est une [...] propre à un organe particulier [...]. C'est la sensibilité du diaphragme [...]. C'est là le siège de toutes nos peines et de tous nos plaisirs » (Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, DPV, XXIV, p. 577).

intellectuelle, cérémonielle, une stylisation, un détachement³⁵ ». Nous simulions, disaient-ils, avant d'être. Nous fonctionnions dans l'ordre de l'ostentatoire monstration, de la caricature, au lieu de faire « comme si », à la manière des enfants, posture qui engage une nécessaire sincérité, un véritable engagement. Nous faisions « semblant » sans aucune implication affective. La question à laquelle je devais, pensais-je alors, répondre pour l'*Entretien*, devint la suivante : l'essentiel étant de toucher au *vrai*³⁶, comment faire en sorte que l'acteur, puisant dans son propre réservoir d'émotions, n'obscurcisse pas le sens à faire passer, sans toutefois omettre la proposition inverse, faire passer le sens au théâtre sans éluder le vecteur de l'émotion.

Diderot (le théoricien), je le savais, s'était déjà interrogé sur cette question lorsqu'il tentait de distinguer entre plusieurs acceptions du mot *sentir* sans confondre *sensation*, *sensiblerie* et *sensibilité*³⁷. Au bout de quelques représentations, j'optai pour la solution suivante : il me fallait ralentir sur « il n'y a pas » et appuyer légèrement sur « pas » afin de forcer sur « un », que je faisais suivre d'un léger silence. Je détachais ensuite « musulman » sans souligner le mot de manière trop ostensible, puis j'enchaînais sur un rythme égal et balancé : « qui n'imaginât faire une action agréable à Dieu et à son Prophète », la phrase, inachevée, se terminant *en l'air*, sur un suspens silencieux, avant de procéder à un nouveau ralentissement sur « en exterminant tous ». Suivait alors une légère apnée ; le mot « tous » était appuyé, légèrement dans l'aigu, pour fait écho au mot « un » émis en amont – l'impact recherché était de faire entendre au mieux ce qui allait suivre, c'est-à-dire « les chrétiens qui », ensemble de mots dits avec douceur, mais fermement cependant ; le « qui » était sec et souligné, suivi d'un nouvel arrêt court, accompagné d'une tension visible du corps ; puis, « de leur côté ne sont guère plus tolérants » s'écoulait alors, sans retenue particulière, avec un détachement dont on ne pouvait savoir s'il était feint ou sincère. L'ensemble, suivant les spectateurs, semblait correspondre à l'effet recherché, à savoir : faire en sorte que les participants, acteurs et spectateurs, puissent être accrochés lucidement par la dynamique de l'argumentation, durant le temps de la représentation bien sûr, mais aussi après. C'est-à-dire dans l'attente d'avoir à prendre parti. D'avoir à entamer un débat³⁸, une fois

35. Art. « L'acteur », dans *Encyclopédia Universalis*, 1994, réédition 2007.

36. Sur le vrai au théâtre, on se reportera à Alain Ménil, *Diderot et le théâtre. L'acteur*, Paris, Presse Pocket, 1995, p. 80-89.

37. *Ibid.*, p. 19-20.

38. Sur la notion de théâtre populaire à travers la nécessité du débat on pourra se reporter à *Théâtre populaire et théâtre engagé. Entretien entre Alexis Chevalier et Michel Valmer*, Nantes, Le Petit Véhicule, 2010.

le spectacle fini. J'activais, ce faisant, une pratique qui ne demandait plus qu'à être approfondie avant d'être renouvelée : celle de l'*émotion réflexive*. Tâche à laquelle je m'attelai pour l'ensemble de la pièce.

Il me faut ajouter quelques remarques concernant l'*émotion réflexive*, attitude pragmatique et fragile d'écoute et de jeu que j'ai tenté d'élaborer entre un texte, un acteur, sa partenaire et le public, à partir de mes propres interprétations (textes et personnages) de Diderot. Cette notion s'apparente à celle de *distanciation*, librement inspirée du *Paradoxe*, et largement réfléchi par Bertolt Brecht avec le *Verfremdungseffekt*³⁹ qui, selon Dominique Paquet, investit « l'acteur d'une mission envers les spectateurs qu'il doit contribuer à éduquer ». L'*émotion réflexive* privilégie cette idée qui veut que « la scène présente la marche visible de la pensée » (Nicolas Doutey⁴⁰). Mais, elle convoque parallèlement un principe d'activation qui démultiplie les figures interprétatives à mesure que les nombreux acteurs et metteurs en scène s'en saisissent. Ceci me fait dire qu'un personnage imaginé par un auteur ne peut pas complètement exister tant que l'acteur n'en a pas fait son affaire, et qu'en incorporant le texte, l'acteur offre de fait une traduction vivante de ce personnage en accord avec sa personnalité. Qu'il y a donc de fait autant de personnages que d'acteurs pour l'interpréter. C'est pourquoi le comédien qui veut privilégier le message porté par son rôle doit *donner corps* à ce message, et ne doit ni ne peut éviter d'être lui-même quand il joue. Cette ambiguïté caractérise l'originalité du jeu théâtral et pointe le phénomène d'interaction entre le texte et le plateau.

En portant *Le Rêve de D'Alembert* à la scène, Jacques Nichet a commenté son travail sur Diderot en insistant sur le fait que, chez Diderot, non seulement les *idées*, mais les *corps* proférant ces idées, *s'échauffent*⁴¹. À travers ce témoignage d'une mise en acte d'un texte diderotien, Nichet s'interroge sur ce paradoxe de l'acteur qui *joue d'âme* tandis qu'il s'exprime *d'intelligence* sur scène⁴². Dans un temps – le nôtre – ou l'esprit du *mainstream*⁴³ prend des allures de bien-pensance et entrave l'exercice de l'esprit critique, l'acteur de l'*émotion réflexive* est le garant de la pérennité du théâtre de texte. Je voudrais, là-encore, faire partager au lecteur mon expérience de praticien.

39. Cf. ci-dessus, note 23.

40. Michel Deguy, Thomas Dommange, Nicolas Doutey *et al.*, *Philosophie de la scène*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010, p. 69.

41. Voir *Le théâtre de sciences*, ouvr. cité, p. 133-136.

42. DPV, XX, p. 49.

43. On pourra se reporter au livre *Mainstream, enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, de Frédéric Martel (Paris, Flammarion, 2010).

Dans les années 1970, je fus l'auditeur passionné d'une *master class* d'Antoine Vitez. Le sujet abordé était celui de la distanciation, plus précisément celui de l'*étrangéité* ou *étrangement*, pour reprendre les termes de Vitez lui-même. Vitez invite, sur ce thème, à retrouver le fil qui, partant de Diderot, mène à Stanislavski, à Meyerhold puis à Brecht. Dans son *Paradoxe*, Diderot fait dire au personnage du Premier :

Qu'est-ce donc que le vrai de la scène ? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète et souvent exagéré par le comédien⁴⁴.

La notion de modèle idéal déjà évoquée dans le *Salon de 1767*⁴⁵ appliquée à l'acteur pour son travail, nécessite que cet acteur puise dans tout ce qui l'entoure, au sein de la nature comme de la société, qu'il opère une mise à distance critique des fruits de sa collecte et qu'il constitue à partir de ce travail un matériau aux caractéristiques universellement repérables. Ce matériau lui permettra d'élaborer son personnage de manière à ce qu'il puisse être reçu par le plus grand nombre de spectateurs. Ce principe, dit Vitez, intéresse le metteur en scène Vsevolod Meyerhold qui imagine pour le comédien une forme d'éloignement critique et invente le mot *ostraniénié*⁴⁶. Ce terme définit une posture qui propose que l'on sorte de soi-même afin de s'approprier au mieux l'*étrangéité* de la réalité extérieure, sans volontarisme de lecture politique, comme ce sera le cas pour Brecht⁴⁷. Comment ne pas rapprocher cette posture de celle de l'éclectique telle que Diderot l'a définie dans l'*Encyclopédie*, et dont, à Science 89, nous avons fait notre charte culturelle prioritaire et notre manifeste en matière de pédagogie de l'art du comédien⁴⁸. L'éclectique, lit-on dans l'article,

est un philosophe qui foulant aux pieds le préjugé, la tradition, l'ancienneté, le consentement universel, l'autorité, en un mot tout ce qui subjugue la foule des esprits, ose penser de lui-même, remonter aux principes généraux les plus clairs, les examiner, les discuter, n'admettre rien que sur le témoignage de son expérience et de sa raison [...]. Ce n'est point un homme qui plante ou qui sème ; c'est un homme qui recueille et qui crible⁴⁹.

44. DPV, XX, p. 61.

45. Voir Gerhardt Stenger, *Nature et liberté chez Diderot après l'Encyclopédie*, Paris, Universitas, 1994, p. 33-37.

46. Cf. ci-dessus, note 21.

47. Brecht, note Vitez, a le *souci plébéen*. Voir *Le Théâtre des idées*, ouvr. cité, p. 238.

48. Le travail théâtral de Science 89 s'appuie sur l'assertion du journaliste Jean-Michel Djian : « Émouvoir, penser, militer. »

49. DPV, VII, p. 36.

Avec, pour le comédien, ce qu'il faut selon moi ajouter, à savoir : avant de s'avancer sur scène, pour parler et donner à connaître, interpréter l'univers de l'auteur⁵⁰.

Diderot, bien avant Meyerhold, sur cette idée de l'artiste dans sa quête avait écrit dans *De la poésie dramatique* :

L'étude courbe l'homme de lettre ; l'exercice affermit la démarche et relève la tête du soldat. L'habitude de porter des fardeaux abaisse les reins du crocheteur. La femme grosse renverse sa tête en arrière. L'homme bossu dispose ses membres autrement que l'homme droit. Voilà les observations qui, multipliées à l'infini, forme le statuaire, et lui apprennent à altérer, fortifier, affaiblir, défigurer et réduire son modèle idéal de l'état de nature à tel autre état qu'il lui plaît⁵¹.

Autant de passionnants sujets d'étude pour le comédien⁵² ! Cependant, comme j'ai essayé de le souligner ci-dessus, à propos de l'interprétation de la réplique : « Il n'y a pas un musulman... », le regard extérieur ne suffit pas. L'acteur, avant de trouver une aisance effective, une confiance forte dans sa relation avec lui-même et avec le public, doit macérer les mots, les digérer jusqu'à les faire siens. De plus le comédien n'est pas un sculpteur. Le matériau sur lequel il agit est vivant puisque lui-même. Aussi ai-je pris l'habitude de dire aux élèves, ainsi qu'aux interprètes qui pourraient l'oublier, qu'au théâtre il faut apprendre *par corps* et non pas *par cœur*. Ce contrat de confiance s'établit au cours des répétitions ainsi que des représentations successives profitant d'une *fatigue*, d'abord des mots dans le processus d'appropriation de ces mots, ensuite de l'acteur lui-même. Denis Guénoun s'est appuyé sur Diderot pour légitimer cette *exténuation* du comédien dans son travail d'identification, ajoutant que

c'est quand s'accuse l'écart le plus large entre l'acteur et le personnage que celui-là peut *s'identifier* avec celui-ci [...]. L'identification est ce mouvement de réduction d'une distance qui doit donc être d'abord creusée. L'acteur n'y glisse qu'à partir de la différence représentative, de l'élargissement de la faille entre l'action et l'image, entre l'imitation et l'imité⁵³.

50. « L'acteur entre, il va parler, on va savoir », avait indiqué Antoine Vitez au comédien devant ouvrir *Le Soulier de Satin*, de Paul Claudel. Se reporter au texte du programme La Scène, rédigé par le metteur en scène à la création de sa pièce en Avignon et à Chaillot en 1987.

51. DPV, X, p. 426.

52. La salle Vasse a inscrit au fronton du hall d'accueil l'assertion vitézienne : « Mon corps est fait du bruit des autres ».

53. Cette citation et les suivantes proviennent de l'ouvrage de Denis Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Circé, 1997, p. 75.

Commentant les principes antagonistes d'identification et de distanciation, Guénoun dit encore que les deux *mouvements* d'identification et de distanciation « participent d'un système (représentatif) » qui ne suffit pas « à établir que Diderot, Brecht et quelques autres aient *pensé pour rien* leur dissociation ». Il resserre alors son propos sur le principe de l'*exténuation* et poursuit :

Diderot ajoute que c'est à la suite de ce pénible exercice [les répétitions longues, épuisantes] que des représentations commencent et se continuent six autres mois de suite, et que le souverain et ses sujets jouissent du plus grand plaisir qu'on puisse recevoir de l'illusion théâtrale.

Et Guénoun de conclure :

Pour que le plaisir se donne, comme *le plus grand plaisir de l'illusion*, il faut deux conditions : que l'acteur épuisé, se trouve porté par cette distance extrême de son rôle, *et que de ce fait, il puisse s'identifier avec lui* [...]. L'illusion des spectateurs est soutenue par l'identification (subjective ou objective) des comédiens : Brecht va venir.

Il pouvait également convier Meyerhold qui, rejoignant ce type de démarche, se montre toutefois moins politique. Cette ouverture sur Brecht permet à Guénoun de souligner une fois encore l'ambiguïté du travail d'acteur tant sur le plan de la mise en acte du texte par l'interprète que sur celui de l'interprète dans son rapport au spectateur. Et puisque j'invoque ici le texte comme support de jeu, il me semble intéressant de revenir à l'*Entretien*⁵⁴, afin d'examiner une autre difficulté de jeu à laquelle je fus également confronté au tout début de mon travail : celle de savoir comment je devais prendre en charge le démarrage du dialogue qui commence par « Madame la maréchale... », et ayant à dire cela, trouver une manière d'aborder ma partenaire, Françoise Thyrion.

Nous n'avions, dans un premier temps, défini ni les décors, ni les costumes, ni le contexte de l'arrivée du personnage Diderot⁵⁵. Comment cette entrée devait-elle être envisagée ? Précipitée, consciente, inopinée ? Avais-je à privilégier la préoccupation de la vente des tableaux de la maréchale à Catherine II de Russie ? Forcer sur la déception de ne pas être reçu par le maréchal ? Marquer la différence d'appartenance de classe, ou le fait d'être (ou non) troublé par l'apparition de la

54. Dans la version adaptée et publiée par les éditions La Fontaine, que nous serons amenés à reprendre, en 2012-13, pour la célébration du tricentenaire de la naissance de Diderot.

55. Nous avons opté pour cette méthode de la *spontanéité* et du *marécage*, du « savoir se perdre pour se trouver », comme dit le metteur en scène Jacques Livchine.

maréchale ? Comment devais-je réagir à sa tenue vestimentaire, celle-ci étant à sa toilette ? Autant de questions non exhaustives, parmi lesquelles il me (nous) fallait choisir, d'autant que du point de vue du *fonctionnement du plateau*⁵⁶, le premier comportement (démarche, gestes, mimiques, prise en compte du silence et des mots,...) dépend toujours de ce qui se passe juste avant que ne soit prononcée la première réplique. Donc dans le temps de l'avant-texte. Aussi est-ce bien évidemment entre essais et erreurs que nous dûmes entamer le dialogue. Et nous acceptâmes de nous plier, presque malgré nous, à ce que, peu à peu, de répétition en répétition, le fait de nous « lâcher » en scène nous obligeait à devenir. Nous finissions à force de *fatigue* par établir un accord entre ce que nous disions et la manière dont nous fonctionnions l'un pour l'autre. Cet arrangement trouvait une efficace supplémentaire dans l'écoute forcée que nous nous accordions, le regard attentif que nous nous portions, et les temps que nous prenions pour laisser monter en nous ce que les mots de Diderot, en situation, faisaient naître, dans l'émotion comme dans la perception du sens, le tout semblant, au bout du compte, définir un ajustement, dégager des options de mise en scène. Ces options furent sans cesse discutées de représentation en représentation ainsi que de reprise en reprise, car il y eut, d'abord, une version iconoclaste, en costume du XVIII^e siècle, où la maréchale prenait un simple bain de pieds dans un décor contemporain et abstrait. Cette version fut suivie d'une autre, entièrement historicisée, dans laquelle la maréchale évoluait entre une baignoire et un paravent d'époque. La création nantaise autorisa la présence critique d'une servante « noire », commentatrice du dialogue des deux protagonistes.

Aujourd'hui, nous préférons opter pour une mise en scène radicalement « moderne », tant dans le choix des costumes que celui de la scénographie, privilégiant un esprit de diseurs plus qu'un jeu d'acteurs, afin que le texte, du moins l'espérons-nous, nous permette un travail plus aigu sur le sens, creusant davantage le principe d'*émotion réflexive* expérimenté par nous depuis déjà plusieurs années. Ce qui nous apparaît de façon claire maintenant, c'est que le texte de l'*Entretien*, comme d'ailleurs celui du *Neveu*, est une mine inépuisable de surprises spécifiquement théâtrales, à même de ravir les comédiens, même les plus novices. Ensuite, nous sommes de plus en plus intéressés par le fait que le travail scénique et les surprises qu'il fait naître permettent d'envisager sur le plan théorique aussi bien que sur le plan pratique des questionnements pour nous totalement nouveaux, celui, par exemple, qui consiste à nous demander ce que peut le théâtre pour la philosophie. Mais, surtout, si

56. Expression courante au théâtre.

nous essayons de comprendre ce qui nous lie aux textes de Diderot, peut-être pouvons-nous trouver une réponse en miroir dans la propre tentation que Diderot (l'auteur) a eu pour le théâtre. Dans son introduction au *Paradoxe*, Stéphane Lojkin demande :

Au fond, pourquoi Diderot s'intéresse-t-il à la performance de l'acteur ? N'est-ce pas parce qu'il y trouve inexplicablement ce qui fait la spécificité non seulement de son écriture, mais de son mode même de pensée ? [...] D'un côté le jaillissement libre et improvisé d'une pensée cachée qui se cherche, de l'autre, l'exposition sous les feux de la rampe d'un jeu répérable, soumis, à toute la rigueur des conventions que l'écriture diderotienne, justement récuse⁵⁷.

Sans doute est-ce pour cette propension à l'*entre-deux*, comme l'entend Élisabeth de Fontenay⁵⁸, que Diderot (le philosophe), nous propose un terrain d'accueil, à nous artistes et, qu'en tant que tels, nous nous sommes intéressés aux dialogues plutôt qu'aux pièces. De plus, pour ce qui me concerne, j'avoue être troublé, voire emporté, par ce que je nomme l'*orphisme* diderotien, par exemple, lorsque je lis :

La clarté, de quelque manière qu'on l'entende, nuit à l'enthousiasme. Poètes, parlez sans cesse d'éternité, d'infini, d'immensité, du temps, de l'espace, de la divinité, des tombeaux, des mânes, des enfers, d'un ciel obscur, des mers profondes, des forêts obscures, du tonnerre, des éclairs qui déchirent la nue. Soyez ténébreux⁵⁹.

En cet élan Diderot semble se faire *poésophe*⁶⁰ et sa forme transversale d'écriture éclaire en profondeur le travail théâtral de notre compagnie. Une *poésophie*, oui, *élitaire pour tous*⁶¹, sans aucun doute, mais surtout une forme *d'art vivant à l'usage des vivants* où l'acteur (tout comme le spectateur), dans l'activation de l'*émotion réflexive*, quand il se place au cœur du dispositif (diderotien), cède au désir d'oser savoir.

Michel VALMER
Metteur en scène

57. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*. Introduction et notes de Stéphane Lojkin, Paris, Armand Colin, 1992, p. 43.

58. Élisabeth de Fontenay, *Diderot. Le Matérialisme enchanté* (Paris, Grasset, 1981). Par ailleurs, elle affirme, évoquant le philosophe des Lumières, que ce qui l'a attaché à son œuvre, « c'est son amour aventureux de tout » (*Actes de naissance*. Entretiens avec Stéphane Bou, Paris, Seuil, 2011, p. 147).

59. *Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 235.

60. Terme emprunté à Jean-Claude Pinson, philosophe et poète contemporain.

61. Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, ouvr. cité, p. 100-104.