Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

52 | 2017
Varia

À propos du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot

Texte traduit et présenté par Meijian Zheng

'On the Paradoxe du comédien' (1961), translated and presented by Zheng Meijian

Guangqian Zhu

Traducteur : Meijian Zheng

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/5496>

DOI : 10.4000/rde.5496

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2017

Pagination : 87-99

ISBN : 978-2-9543871-3-0

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Guangqian Zhu, « À propos du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 52 | 2017, mis en ligne le 01 décembre 2019, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/5496> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.5496>

Propriété intellectuelle

Guangqian ZHU

À propos du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot

Texte traduit et présenté par
ZHENG Meijian

Présentation

En tant que chef de file des encyclopédistes et représentant des Lumières, Diderot est célèbre en Chine depuis le XIX^e siècle. Cependant, les intellectuels chinois n'ont découvert sa pensée qu'au siècle suivant. La première traduction de ses œuvres, publiée en 1934, est une sélection de ses textes philosophiques. Ses œuvres esthétiques ont été traduites en chinois plus tardivement encore, et c'est surtout le débat suscité par la parution, le 2 février 1961 dans le *Quotidien du peuple* (*Renmin Ribao*), d'un article de Zhu Guangqian¹ sur le *Paradoxe sur le comédien* qui les a fait connaître².

Zhu Guangqian (1897-1986), dont les œuvres ont paru sous le pseudonyme de Mengshi, est l'un des fondateurs de la discipline esthétique moderne en Chine³. La pensée et la carrière de

1. En chinois, le nom propre précède le prénom. Nous respectons cette règle.

2. Sur ce débat, voir notamment « À propos du débat sur le *Paradoxe sur le comédien* », *Journal du théâtre*, 1961, n° 5, p. 5-7 ; Si Shisheng, « Colloque autour du *Paradoxe sur le comédien* organisé par le Théâtre de l'art populaire de Shanghai », *Journal du théâtre*, 1961, n° Z3, p. 62-65 ; Zou Yuanjiang, « La réception de Diderot et son influence sur le théâtre chinois », *Théâtre* (Journal académique de l'Institut central du théâtre), 2014, n° 2, p. 17-26 ; Min Tian, « Who Speaks and Authorizes ? The Aftermath of Brecht's Misinterpretation of the Classical Chinese Theatre », dans *Crosscurrents in the Drama. East and West*, vol. 6, University of Alabama Press, 1998, p. 86-97.

3. Voir Wang Youxin, *Zhu Guangqian et sa doctrine* (朱光潜学术思想评传), Édition de la bibliothèque de Pékin, 1999 ; Wan Xiaoping, « La valeurs des idées esthétiques de Zhu Guangqian », *Science sociale de Jiangsu*, 2008, n° 3, p. 33-37 ; Daiyun Yue, *China and the West at the Crossroads. Essays on Comparative Literature and Culture*, trad. Geng Song and Darrell Dorrington, Springer, p. 49-56.

Zhu Guangqian ont été marquées par l'esprit de son temps : il a grandi dans la culture traditionnelle, mais il a manifesté un très grand intérêt pour le savoir occidental. Comme maints intellectuels de l'époque, il a consciemment pris la responsabilité historique de diffuser le savoir occidental et de contribuer à la constitution de disciplines universitaires en Chine. Dans le domaine de l'esthétique, qui venait d'être introduite suivant le modèle occidental, Zhu Guangqian a compris que « la Chine avait besoin non pas de la doctrine d'un esthéticien particulier, mais d'une conception générale de l'esthétique⁴. » Il a ainsi consacré toute sa vie à diffuser et interpréter l'esthétique occidentale en traduisant et commentant les textes fondamentaux. Son *Histoire de l'esthétique occidentale*, qui présente chronologiquement les penseurs et les courants représentatifs, est considérée en Chine comme le chef-œuvre des recherches en histoire de l'esthétique du XX^e siècle. Bien qu'il ne consacre qu'un bref chapitre aux Lumières dans cette œuvre, sa prédilection pour Diderot y est manifeste : vingt-cinq pages sur trente-deux lui sont consacrées⁵. Aux yeux de Zhu Guangqian, parmi les trois figures majeures⁶ de l'époque – Voltaire, Rousseau, Diderot –, c'est Diderot qui présente la pensée la plus avancée et la plus riche.

L'évolution de la pensée esthétique de Zhu Guangqian peut être divisée en deux périodes : avant et après la fondation de la République populaire de Chine en 1949. Cette évolution, qui est étroitement liée au contexte historique⁷, reflète celle de la discipline esthétique en Chine. Ce tournant décisif de la pensée de Zhu Guangqian ne semble pas avoir remis en question sa prédilection pour Diderot, ni son intérêt pour le *Paradoxe sur le comédien*, dont il évoque souvent les thèses dans ses ouvrages.

Zhu Guangqian a passé huit ans (1925-1932) en Europe où il s'est pris de passion pour la littérature, la psychologie et l'esthétique. Lors de ses études doctorales à l'université Strasbourg en France, il a écrit

4. Zhu Guangqian, *Œuvres complètes* (朱光潜全集), Hefei, Édition de l'éducation d'Anhui, vol. 10, 1987, p. 533 [Nous traduisons].

5. Zhu Guangqian, *Histoire de l'esthétique occidentale* (西方美学史), Beijing, Renmin Wenxue Chubanshe, 2002, chap. 9, p. 246-278.

6. *Ibidem*, p. 253.

7. Le marxisme et le matérialisme dominaient alors le champ intellectuel chinois. Zhu Guangqian, qui avait une préférence pour la doctrine de Benedetto Croce, était considéré comme un penseur idéaliste, ce qui faisait de lui une cible de choix. Dans ce contexte politique, pour se défendre et obtenir une place dans le monde académique, Zhu Guangqian a été obligé de se rapprocher de l'orthodoxie marxiste et de faire une autocritique de ses premières thèses. Ses théories esthétiques ont aussi évolué durant cette période, du fait de son retour au marxisme et d'échanges avec d'autres spécialistes.

La Psychologie littéraire et traduit plusieurs œuvres de Benedetto Croce, dont la doctrine est la source de sa première philosophie. Dans *La Psychologie littéraire*, publiée en 1936⁸, il citait déjà les remarques de Diderot sur « l'insensibilité » comme un argument pour démontrer l'importance de la « distance » et de l'« écart » dans la création littéraire.

En 1949, après la guerre sino-japonaise (1937-1945) et plusieurs années de guerre civile (1945-1949), la République populaire de Chine a finalement été fondée. Toutes les professions ont commencé à se rétablir, y compris dans le monde académique. À la faveur de la Campagne des Cent fleurs⁹, un vif débat concernant l'esthétique a opposé différents spécialistes¹⁰. Le fait que dans ce débat les critiques se soient concentrées sur sa doctrine prétendument « idéaliste », a permis à Zhu Guangqian de répliquer à ses adversaires et de se débarrasser de cette étiquette encombrante :

Avant la sortie de la politique des Cent fleurs, il y avait cinq ou six ans que je n'avais écrit aucun texte académique, lu aucune œuvre esthétique valable, ni réfléchi sérieusement sur aucune question d'esthétique. La raison n'est pas que je ne voulais pas, mais que je n'osais pas [...] Cette politique est maintenant passée. [...] Si la joie se peint sur nos visages, ce n'est pas parce que nous nous réjouissons de voir l'idéalisme relever la tête, mais bien d'avoir la possibilité, nous les idéalistes, de nous débarrasser de ce fardeau une fois pour toutes¹¹.

La pression politique subie par les intellectuels était considérable, surtout pour ceux sur qui a été collée l'étiquette d'idéaliste. C'est également au cours de ce débat, dominé par les perspectives marxiste et léniniste, que Zhu Guangqian s'est présenté comme un disciple du matérialisme historique de Karl Marx. Cette réorientation ne se fit pas

8. *La Psychologie littéraire*, dont la rédaction était achevée en 1932, alors que Zhu Guangqian préparait encore sa thèse de doctorat à l'université Strasbourg, n'a paru que quatre ans plus tard.

9. La Campagne des Cent fleurs a été lancée en avril 1956 par Mao Zedong, qui a prétendu que son objectif était de redonner une certaine liberté d'expression à la population. Mais, dès 1957, cette campagne a été remplacée par le mouvement de la sauvegarde du parti anti-droitiste. En 1967, le *Quotidien du peuple* a diffusé l'idée selon laquelle la Campagne des Cent fleurs avait été un complot politique.

10. Pour un exposé détaillé des termes de ce débat, voir Zhu Guangqian, « Dialogue entre le matérialisme et l'idéalisme dans l'esthétique », *Recherches philosophiques*, 1961, n° 2, p. 42-53. Li Shengchuan, « Voir le grand débat de l'esthétique au travers de six notes de l'éditeur », *Journal académique de l'université de Tsinghua* (Forum de philosophie et de science sociale), 2015, n° 6 (vol. 30), p. 5-14.

11. Zhu Guangqian, *op. cit.*, p. 79-80 [nous traduisons].

sans difficultés et il dut répondre point par point à ses contradicteurs. Les textes de Zhu Guangqian sur Diderot et sur ses théories littéraires ont tous paru durant ce débat¹². Si l'on considère les dates de leur publication et les thèses que l'auteur y défend, on constate leur importance stratégique par rapport aux reproches qui lui avaient été adressés. De plus, contre toute attente, « À propos du *Paradoxe sur le comédien de Diderot* » a suscité un vif débat parmi les spécialistes et dans le monde du théâtre.

Le détonateur de ce débat, qui a duré six ans, est l'autocritique formulée par Zhu Guangqian dans l'article paru le 30 juin 1956 dans le *Journal artistique et littéraire* (*Wenyi Bao*) sous le titre « De la nature réactionnaire de ma pensée littéraire et esthétique ». Par la suite, ses thèses ont été ouvertement attaquées dans différents périodiques comme le *Quotidien du peuple*, le *Journal artistique et littéraire*, etc. Du fait de ces publications, le statut de l'esthétique a fait l'objet d'un débat national jusqu'au déclenchement de la Révolution Culturelle. Une centaine d'intellectuels et d'artistes ont participé à ce débat, autour duquel plus de trois cents d'articles furent publiés.

Dans « À propos du *Paradoxe sur le comédien de Diderot* », Zhu Guangqian présente la thèse de Diderot sur le jeu théâtral et met l'accent sur le « sang-froid » du comédien et la fonction du « modèle idéal », qu'il rapproche de l'opéra chinois. Selon lui, l'acteur de l'opéra chinois est exactement le comédien idéal conçu par Diderot : « Tous les détails des représentations sont répétés mille fois sous la direction de leurs maîtres. Ainsi, leurs représentations sur la scène se déroulent exactement d'après un modèle idéal fixé au préalable »¹³. Pour expliquer l'« insensibilité » décrite par Diderot, Zhu Guangqian cite plusieurs paragraphes du *Paradoxe sur le comédien*, y compris la description élogieuse du jeu de M^{lle} Clairon. De surcroît, il rapproche les thèses de Diderot du théâtre Shakespeare en se fondant sur une réplique du personnage d'Hamlet :

Ne sciez pas trop l'air ainsi, avec votre bras ; mais usez de tout sobrement ; car, au milieu même du torrent, de la tempête, et, je pourrais dire, du tourbillon de la passion, vous devez avoir et conserver assez de modération pour pouvoir la calmer¹⁴.

12. Zhu Guangqian a publié successivement deux textes sur Diderot dans le *Quotidien du peuple* : « À propos du *Paradoxe sur le comédien de Diderot* », le 2 février 1961, et « La doctrine de Diderot sur l'art et sur la nature », le 23 février 1961.

13. *Recueil des discussions autour du Paradoxe sur le comédien* (演员的矛盾讨论集), Shanghai, Édition artistique et littéraire de Shanghai, 1963, p. 10. Ce volume a été coordonné par la rédaction du *Journal du théâtre*.

14. *Ibidem*, p. 7-8 (*Hamlet* III 2, traduction de François-Victor Hugo).

En affirmant que Diderot et Shakespeare partagent cette même conception du théâtre, Zhu Guangqian prétend démontrer qu'en la matière il existe deux camps opposés : le réalisme et le romantisme. Mais selon lui, il n'existe pas de ligne de démarcation absolue entre le réalisme et le romantisme. À ses yeux, Diderot représentait la synthèse de ces deux tendances.

Cette introduction a attiré l'attention de Situ Bing, qui a immédiatement répliqué à Zhu Guangqian par un article paru dans le *Quotidien du peuple* sous le titre « Du paradoxe sur les acteurs ». Dans cet article, le « modèle idéal » proposé par Diderot est vivement critiqué par l'auteur, selon lequel le prétendu « sang-froid » du comédien est contraire à l'empathie qui conditionne son jeu. Ces deux textes, qui cherchent à définir la spécificité du théâtre ont suscité un grand intérêt dans le monde du théâtre chinois. L'Association des dramaturges chinois et le Théâtre de l'art populaire de Shanghai ont ainsi organisé plusieurs rencontres sur l'art du comédien, les 16 et 17 mars (Association des dramaturges) et les 15 et 28 avril 1961 (Théâtre de l'art populaire), auxquelles ont participé des comédiens et des metteurs en scène des plus grands théâtres du pays. Le débat a porté sur les questions suivantes : la signification du paradoxe formulé par Diderot, les limites des réflexions de Diderot et l'importance du contexte social et culturel dans lequel l'auteur les a formulées, les problèmes posés par les thèses de Zhu Guangqian et de Situ Bing, et l'amélioration des mises en scène de l'opéra traditionnel.

L'enthousiasme suscité par ce débat n'a pas diminué après la clôture du colloque, et un grand nombre de théoriciens de l'art et d'acteurs de l'opéra traditionnel se sont empressés d'exposer leurs opinions sur ces questions en publiant des textes polémiques. Au terme de ce débat, les différentes contributions ont été publiées, en janvier 1963, par la rédaction du *Journal du théâtre* sous le titre *Recueil des discussions autour du Paradoxe sur le comédien*¹⁵. De surcroît, pour en

15. Le volume inclut l'article de Zhu Guangqian (« Sur le Paradoxe sur le comédien de Diderot »), paru dans le *Quotidien du peuple*, à l'origine de la polémique, la réplique de Situ Bing (« Du paradoxe sur les acteurs »), publiée dans le même journal, ainsi que quatorze articles polémiques publiés dans *Journal du théâtre* : Ding Li, « Réflexion sur les trois caractéristiques des arts de la scène » ; Zhu Guangqian, « Remarques complémentaires » ; Yuan Yukun, « La touche finale » ; Bai Shan, « Réflexion sur *Le Paradoxe sur le comédien* » ; Li Zigui, « L'activité artistique de Li Chunsen » ; Li Shaochun, « Correspondances au sujet des problèmes d'interprétation » ; Li Ye, « L'acteur et le rôle » ; Wang Zhaowen, « Regarder et jouer » ; Jiang Jun, « Mon expérience personnelle du théâtre chinois » ; Zhang Shoushen, « Dialogue entre les observateurs et les participants » ; Sun Bin, « De l'expérience du sentiment de l'antagoniste » ; Gai Jiaotian, « Le nouveau émerge de l'ancien » ; Hu Dao, Ye Tao,

favoriser la compréhension, la rédaction a également inclus dans cet ensemble une biographie de Diderot traduite de l'*Encyclopédie de l'Union soviétique*, la première traduction en chinois du *Paradoxe (Le Vrai et le faux sur le comédien)*, un extrait de *Sur la poésie dramatique* (« Pantomime », devenu « Sur la technique de représentation » dans cette traduction¹⁶), ainsi que plusieurs autres textes sur la représentation artistique écrits par des artistes occidentaux.

Ce débat a aussi constitué un événement dans le monde académique à un moment crucial, et à ce titre il est devenu un point de repère. Le texte dont nous publions la traduction, et le débat qu'il a suscité permettent donc non seulement d'éclairer la réception de l'œuvre de Diderot en Chine, mais aussi d'avoir une vue d'ensemble des principales conceptions du théâtre en présence à l'époque dans le champ intellectuel et artistique chinois.

« L'acteur sensible et la sensibilité de l'acteur » ; Mu Bing, « Sur la création d'un antagoniste ».

16. Ces deux textes de Diderot ont été traduits par Li Jianwu (17 août 1906-24 novembre 1982), écrivain, dramaturge, traducteur (principalement d'œuvres françaises et russes) et critique littéraire chinois.

TRADUCTION

ZHU Guangqian

À propos du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot¹⁷

Diderot, penseur radical¹⁸, connu comme l'un des leaders du mouvement des Lumières en France, fut le coordinateur et le responsable de l'*Encyclopédie*, le fer de lance philosophique des Lumières. La mission historique de ce mouvement était de briser le féodalisme ainsi que son soutien spirituel, l'église catholique, dans le but de préparer la révolution bourgeoise en France. Dans le domaine littéraire, le mouvement des Lumières a pris la forme d'une réévaluation du néo-classicisme du XVII^e siècle qui dominait encore l'Europe à l'époque. Afin de dépasser des règles jugées obsolètes et étriquées, une littérature privilégiant la proximité avec la réalité fut promue. Ce genre littéraire proche de la vie du peuple, et qui répondait bien aux besoins de cette classe sociale, était capable, en suscitant l'émotion des spectateurs, d'exercer une influence morale. Ainsi ce mouvement a-t-il servi à préparer l'arrivée du romanisme et de son successeur le réalisme critique.

Contrairement à Voltaire et à Rousseau, Diderot était un athée relativement radical et un matérialiste. Aujourd'hui, ses idées peuvent sembler plus importantes que celles de Voltaire et de Rousseau. Dans le domaine littéraire, Diderot s'est illustré par un certain nombre de romans et de pièces de théâtre, il a également rédigé certains articles présentant ses réflexions sur le théâtre, sur la peinture et sur l'esthétique. Sa principale contribution est d'avoir créé un nouveau genre dramatique, nommé le *genre sérieux* ou le *drame bourgeois*, en brisant la frontière entre la tragédie et la comédie sur le plan théorique comme sur le plan pratique. Ce nouveau genre dramatique est à l'origine du théâtre social en Europe. Lessing, en Allemagne, et Beaumarchais, en

17. « À propos du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot » a été publié en tête du volume *Recueil des discussions autour du Paradoxe sur le comédien*, Shanghai, Édition artistique et littéraire de Shanghai, 1963, p. 1-9.

18. Zhu emploie le terme « 左翼 » (pinyin : Zuoyi), littéralement l'aile gauche parmi les philosophes des Lumières.

France, les deux promoteurs du drame bourgeois, ont été directement influencés par Diderot.

De surcroît, Diderot a étudié en profondeur le jeu des acteurs, lequel n'avait guère attiré l'attention des anciens théoriciens du théâtre en Occident. Il a écrit un essai sous forme de dialogue, intitulé le *Paradoxe sur le comédien* (connu aussi en Chine sous le titre *Le Vrai et le faux sur le comédien*, texte inclus en annexe)¹⁹. La question abordée dans ce dialogue est celle du degré d'implication personnelle du comédien dans son rôle. Selon Diderot, le paradoxe de l'acteur se situe entre la profonde et vivante émotion suscitée par le personnage joué (afin d'émouvoir les spectateurs en leur faisant croire que tout est réel), et la distance existant entre l'acteur et son rôle. Le comédien doit ainsi avoir pleinement conscience de ses actions et garder son sang-froid tout en rendant son jeu crédible.

Diderot était lui-même un homme très sensible. Le philosophe revendique d'ailleurs une littérature imitant la nature et promouvant la manifestation de fortes émotions. Toutefois, sa vision de l'acteur est radicalement à l'opposé de celle-ci : un comédien doit substituer son talent à ses impulsions, et se former un jugement objectif au lieu de laisser libre cours à ses sentiments. Il faut étudier, chercher et créer consciencieusement au lieu de s'appuyer sur l'extériorisation naturelle :

[...] comment la nature sans l'art formerait-elle un grand comédien, puisque rien ne se passe exactement sur la scène comme en nature, et que les poèmes dramatiques sont tous composés d'après un certain système de principes ?²⁰
[...] Tous les grands imitateurs de la nature, quels qu'ils soient, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très sûr, sont les êtres les moins sensibles. [...] La sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie. Il aimera la justice, mais il exercera cette vertu sans en recueillir la douceur. Ce n'est pas son cœur, c'est sa tête qui fait tout.²¹

Diderot divise ici les acteurs en deux catégories : les premiers se laissent dominer par les émotions, les autres gardent la tête froide. Il présente son point de vue sur les qualités et les défauts de ces deux sortes d'acteurs en ces termes :

19. Il existe plusieurs traductions en chinois du *Paradoxe sur le comédien* qui reposent sur des interprétations différentes du mot « paradoxe ». La plus ancienne est celle de Li Jianwu, publiée en 1958 dans la *Collection des recherches du théâtre (Xiju Luncong)* sous le titre *Le Vrai et le faux sur le comédien*. Cette traduction, elle-même publiée dans le *Recueil des discussions autour du Paradoxe sur le comédien* (p. 198-240), constitue le texte de base des communications réunies dans ce volume.

20. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, DPV, XX, 1984, p. 45.

21. *Ibidem*, p. 53.

[...] 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 idéal²², 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 journalier ; c'est une glace toujours disposée à montrer les objets et à les montrer avec la même précision, la même force et la même vérité²³.

Ici, Diderot décrit son acteur idéal. Quelle est la condition de ce sang-froid ? Le « modèle idéal » proposé par Diderot. Il peut être rapproché d'une expression employée par les peintres chinois : concevoir la forme des bambous dans sa tête [*chengzhu zaixiong*]²⁴. Avant la représentation, l'acteur doit étudier soigneusement le texte de la pièce, chercher à saisir les caractéristiques du rôle et de son univers afin d'essayer de trouver la meilleure façon de l'interpréter. Il faut que l'acteur crée l'image de ce rôle en lui-même en saisissant exactement chaque action et chaque mouvement, chaque phrase et chaque parole. De cette manière, un « modèle idéal » se formera au fond de lui. Pour le reste, il n'a besoin que de le répéter jusqu'à le retenir par cœur. Ensuite, l'acteur représentera ce même modèle à chaque représentation, comme un miroir qui reflète la même chose à différents moments. Atteindre ce but nécessite non pas un enthousiasme variable mais une tête froide. Parmi les acteurs célèbres de l'époque,

22. Pour définir ce « type », nous nous fondons sur la définition du « modèle idéal » donnée dans le *Salon de 1767* de Diderot, ainsi que dans ses autres œuvres. Selon Diderot, un acteur qui joue d'âme peut représenter un tartuffe, mais seul un acteur interprétant d'après un « modèle idéal » peut représenter le Tartuffe, avec tous qui les traits généraux qui le définissent. [Note de l'auteur] Zhu fait ici allusion au passage du *Paradoxe sur le comédien* dans lequel Diderot cite le personnage de Molière (DPV, XX, p. 83-84).

23. Diderot, *op. cit.*, p. 49-50.

24. « *Chengzhu zaixiong* / *Xiongyou chengzhu* », locution idiomatique chinoise tirée de l'œuvre de Sushi *Wen yu kehua yundangu yanzhu ji* (文与可画筍谷偃竹记), désigne à l'origine la capacité de l'artiste à concevoir son œuvre avant de la réaliser.

M^{lle} Clairon était celle que Diderot admirait le plus. Il décrit son jeu en ces termes :

Quel jeu plus parfait que celui de la Clairon ? cependant suivez-la, étudiez-la, et vous serez convaincu qu'à la sixième représentation elle sait par cœur tous les détails de son jeu comme tous les mots de son rôle. Sans doute elle s'est fait un modèle auquel elle a d'abord cherché à se conformer ; sans doute elle a conçu ce modèle le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu'il lui a été possible ; mais ce modèle qu'elle a emprunté de l'histoire ou que son imagination a créé comme un grand fantôme, ce n'est pas elle ; si ce modèle n'était que de sa hauteur, que son action serait faible et petite ! Quand à force de travail elle a approché de cette idée le plus près qu'elle a pu, tout est fini ; se tenir ferme là, c'est une pure affaire d'exercice et de mémoire.²⁵ [...] Lorsqu'elle s'est une fois élevée à la hauteur de son fantôme, elle se possède, elle se répète sans émotion. Comme il nous arrive quelquefois dans le rêve, sa tête touche aux nues, ses mains vont chercher les deux confins de l'horizon ; elle est l'âme d'un grand mannequin qui l'enveloppe ; ses essais l'ont fixé sur elle. Nonchalamment étendue sur une chaise longue, les bras croisés, les yeux fermés, immobile, elle peut, en suivant son rêve de mémoire, s'entendre, se voir, se juger et juger les impressions qu'elle excitera. Dans ce moment elle est double : la petite Clairon et la grande Agrippine²⁶.

Autrement dit, M^{lle} Clairon est un modèle d'interprète de sang-froid. Mais une question se pose : comment un acteur jouant sans ressentir d'émotions pourrait-il représenter les émotions du personnage qu'il interprète ? D'ailleurs, comment pourrait-il toucher les spectateurs ? D'après Diderot, chaque émotion a son « signe extérieur », ce que l'on nomme « l'expression ». L'acteur le saisit à force de travail, de répétitions, jusqu'à obtenir un modèle fixe : « Le plus grand acteur est celui qui est le plus apte à jouer parfaitement ces signes extérieurs en adaptant un modèle idéal. » Diderot compare l'acteur idéal à une courtisane qui affecte une grande tendresse²⁷. D'un côté, en tant qu'acteur particulier, il est capable de jouer une grande variété de rôles, et pour chaque performance, d'interpréter parfaitement son rôle. D'un autre côté, en tant que membre d'un groupe, il coopère avec les autres qui jouent de la même manière. C'est à cette condition que l'harmonie est atteignable. *A contrario*, si chaque acteur jouait d'âme, le spectacle serait un grand chaos.

25. Diderot, *op. cit.*, p. 50.

26. Le texte cité est une description de la représentation du personnage d'Agrippine, dans *Britannicus* de Racine, par M^{lle} Clairon.

27. Voir Diderot, *op. cit.*, p. 57.

En Occident, la thèse formulée par Diderot est majoritairement rejetée par le monde du théâtre. La plupart des acteurs jouent d'âme et en sont fiers. Prenons l'exemple des deux acteurs français les plus célèbres de la seconde moitié du XIX^e siècle. Dans ses mémoires, Sarah Bernhardt évoque son interprétation de *Phèdre* à Londres : « Je souffrais, je pleurais, j'implorais, je criais ; et tout cela était vrai ; ma souffrance était horrible, mes larmes coulaient brûlantes et âcres²⁸. » De son côté, André Antoine²⁹ rapporte, à propos de son rôle dans *Les Revenants* d'Ibsen : « Dès la deuxième scène, je me suis oublié. J'ai oublié les spectateurs et les impressions suscitées sur eux. Je frémissais et ne pouvais pas me calmer longtemps après le spectacle. Je me sentais déprimé. » À l'évidence, ces deux acteurs français ont ignoré l'avis de Diderot. À l'époque de l'Empire russe, Theodore Komisarjevsky³⁰, directeur du théâtre Bolchoï, a également manifesté son désaccord à l'égard de la thèse de Diderot. Selon lui :

Il est prouvé par l'expérience que si un acteur s'observe lors de la représentation, il ne peut jamais toucher les spectateurs, ni faire preuve de créativité sur la scène. Parce qu'il ne peut pas se concentrer sur le personnage qu'il joue. Au lieu de se concentrer sur le moi intérieur, il s'attache au moi extérieur dont il est conscience et perd l'imagination. Il est préférable de jouer d'après son imagination, de créer au lieu d'imiter ou de répéter les expériences vécues. Lorsqu'un acteur joue un rôle, il vit dans un monde imaginaire créé par lui-même. Il ne peut pas, et ne doit pas non plus se regarder, se contrôler. Les figures créées par lui vont contrôler et diriger ses émotions et ses actions³¹.

Les propos de ces grandes figures du monde théâtral suffisent-ils à réfuter ceux de Diderot concernant le jeu du comédien ? La pratique de nos acteurs [chinois] d'opéra traditionnel correspond bien à ses exigences. Il nous semble même que ces acteurs d'opéra traditionnel sont les acteurs idéaux conçus par Diderot. Tous les détails des représentations sont répétés mille fois sous la direction de leurs maîtres.

28. Sarah Bernhardt, *Ma double vie : mémoires de Sarah Bernhardt*, Paris, Fasquelle, 1907, p. 402.

29. André Antoine, comédien, metteur en scène, directeur de théâtre, réalisateur et critique dramatique français (1858-1943) a mis en scène *Les Revenants* d'Ibsen en 1890 au Théâtre des Menus-Plaisirs.

30. Theodore Komisarjevsky, ou Fyodor Fyodorovich Komissarzhevsky (1882 – 1954), Russe, naturalisé Britannique, a dirigé le théâtre Bolchoï avant de travailler à Londres où ses mises en scène de Chekhov et de Shakespeare lui ont valu une reconnaissance internationale.

31. Cité d'après l'article « Représentation » de la quatorzième édition de l'*Encyclopaedia Britannica*. Nous traduisons.

Ainsi, leurs interprétations sur scène se déroulent effectivement d'après un « modèle idéal » fixé au préalable. Non seulement l'interprétation d'un rôle joué par un acteur particulier reste la même à chaque représentation, mais l'interprétation d'un rôle joué par différents acteurs reste identique si ces acteurs appartiennent à la même école. Le « modèle idéal » de chaque pièce d'opéra devient un savoir-faire transmis de génération en génération. Je pense que la plupart des acteurs d'opéra chinois sont en parfait accord avec le postulat de Diderot. En Europe, certains comédiens se sont approchés de l'idéal de Diderot, en particulier David Garrick, le célèbre acteur britannique. Diderot l'a souvent donné en exemple³², mais sans mentionner une anecdote concernant le jeu de Garrick lors d'une représentation de *Richard III* de William Shakespeare qui va dans le même sens. Selon Percy Hetherington Fitzgerald, qui a rapporté cette anecdote, lors de cette représentation, Garrick a su incarner jouer le roi Richard III de façon extrêmement vivante³³. Ses violentes émotions ont même effrayé madame Siddons, l'actrice qui interprétait Lady Anne, lorsqu'elle a vu l'épouvantable expression de son visage. À ce moment-là, Garrick lui a fait signe pour lui indiquer qu'elle devait se reprendre. Cela confirme le grand sang-froid de Garrick. Un autre grand homme de théâtre britannique aurait pu étayer la démonstration de Diderot. Shakespeare avait exprimé son point de vue sur le jeu des acteurs à travers l'une des tirades du personnage d'Hamlet :

Ne sciez pas trop l'air ainsi, avec votre bras ; mais usez de tout sobrement ; car, au milieu même du torrent, de la tempête, et, je pourrais dire, du tourbillon de la passion, vous devez avoir et conserver assez de modération pour pouvoir la calmer³⁴.

Pour être capable de cette modération, il faut garder son calme et éviter d'agir au gré de sa fantaisie. Ce sur quoi Shakespeare insiste est assez semblable à la thèse de Diderot.

Concernant la question des émotions que l'acteur doit ressentir dans son interprétation d'un rôle, deux camps diamétralement opposés existent parmi les acteurs et les dramaturges. On peut considérer que cela correspond à l'opposition entre le réalisme et le romantisme dans le monde du théâtre. À tout prendre, ceux qui sont d'accord avec

32. Voir en particulier la description du changement d'expression de Garrick dans l'intervalle de quatre à cinq secondes dans le *Paradoxe* (op. cit., p. 73).

33. Voir Percy Hetherington Fitzgerald, *The Life of David Garrick*, London, E. Simpkin, 1899, p. 251.

34. *Hamlet*, acte III, scène 2 (traduction de François-Victor Hugo).

la thèse de Diderot sont plus proches de la vérité³⁵. Avant la représentation, les acteurs doivent se plonger dans le travail de création du personnage joué. C'est aussi un principe fondamental pour une représentation réaliste. Se laisser contrôler par les émotions et parler librement sur scène n'est pas satisfaisant. Mais si ce principe est valable dans la majorité des cas, Diderot a commis l'erreur d'en faire une règle absolue. En outre, il faut tenir compte de deux faits. Premièrement, les capacités personnelles des acteurs ne sont pas les mêmes. Certains jouent mieux sous le contrôle de la raison, d'autres sous le contrôle des émotions. D'après les recherches en psychologie littéraire, les acteurs se divisent effectivement en deux genres : les empathiques (ceux qui partagent les émotions du personnage), et les observateurs (ceux qui conservent une distance par rapport à la représentation). Bon nombre d'acteurs des deux types ont excellé dans leur art. Deuxièmement, certains acteurs, en accordant une place excessive au contrôle par la raison répètent toujours l'immuable « modèle idéal », risquant ainsi de réduire la représentation à un ensemble d'actions réglées de façon rigide, et d'aboutir à un jeu d'acteur mécanique. Les représentations de l'opéra traditionnel chinois ont parfois été confrontées à ce problème.

Comme tous les domaines littéraires, le théâtre suppose une combinaison du réalisme et du romantisme. Le contrôle par la raison ne doit pas aller trop loin pour ne pas réduire l'émotion et l'imagination à néant ; inversement, ces deux dernières ne doivent pas être trop actives car elles risqueraient de prendre le dessus. Chaque représentation est à la fois une répétition et une création. Un « modèle idéal » est indispensable, et celui-ci exige également d'être ressuscité³⁶ à chaque représentation. Bien entendu, pour atteindre cet idéal, il faut des entraînements plus rigoureux et une formation artistique plus poussée.

35. En employant le terme de « vérité », Zhu prend ici parti en faveur de Diderot.

36. Zhu emploie l'expression « 新的生命 » (Xin de shengming), littéralement une nouvelle vie.