

GERMANA PARETI

Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione  
Università di Torino (Italy)

## ENTRE LE CERVEAU ET LE DIAPHRAGME.

### *LES PRINCIPES DE LA PHYSIOLOGIE ET DE LA SCIENCE SELON DIDEROT*

#### *APPLIQUÉS AU RÔLE DU COMÉDIEN*

Pour rendre hommage à Diderot, qui a illustré ce genre littéraire, je propose ici un dialogue imaginaire, qui me permettra d'analyser sa conception du théâtre et de l'acteur sur la base des éléments suivants :

1. ses principes sur l'art dramatique et sur la création artistique, compte tenu de son intérêt pour le *jeu théâtral*, qu'il appréciait particulièrement chez l'acteur anglais David Garrick, mais aussi par l'observation de nombreux acteurs et actrices qui foulaient la scène de son temps : la *divine* Clairon, la Dusmenil, Quinault du Fresne, Le Kain Ninias, Baron, Molé, Mlle Gaussin, Montméni etc. ;
2. sa connaissance de la physiologie humaine, ainsi que ses idées sur la nature et son interprétation ;
3. ses vues sur la psychologie de l'homme en général, du comédien en particulier, et sur le rôle de la sensibilité dans l'activité humaine.

Le dialogue comporte trois interlocuteurs : un théoricien du théâtre, un philosophe naturel (ou expérimental) et un psychologue. Leurs idées proviennent (ou, dans quelque cas, sont librement inspirées) des travaux les plus significatifs de Diderot sur les différents sujets mentionnés, sur l'esthétique théâtrale et la science, en particulier<sup>1</sup>. Alors que le théoricien du théâtre et le philosophe sont en accord sur de nombreuses thèses, et interprètent le point de vue de Diderot, le troisième personnage est un « externe », qui donne la parole aux objections qu'un siècle plus tard le psychologue français Alfred Binet (1857-1911) opposera à la théorie du théâtre de Diderot, non sans avoir recueilli l'avis de nombreuses personnalités de théâtre (précisons que Binet écrivit lui aussi quelques pièces en collaboration avec André de Lorde (1869-1942), s'engageant particulièrement lorsqu'il s'agissait de sujets médicaux comme l'aliénation et l'hystérie).

Le résultat du dialogue imaginaire est une représentation contrastée, nourrie de références à la culture scientifique et à l'esthétique du temps, décrivant, en particulier, l'état de la scène française à l'époque de Diderot. Mais cette reconstruction témoigne aussi de l'influence des idées de Diderot sur le théâtre au-delà de l'âge des Lumières.

---

<sup>1</sup> Ce sont précisément les ouvrages suivants: *Observations sur une brochure intitulée: Garrick, ou les Acteurs anglais* (1770), *Paradoxe sur le comédien* (1773), *Éléments de physiologie* (1778), *Pensées sur l'interprétation de la nature* (1754).

Comme nous le verrons, le paradoxe que nous allons représenter s'ouvre sur un thème philosophique essentiel: la question du rapport entre Nature et Culture. Il aborde ensuite des questions d'une grande importance pour Diderot: sa vision de la nature, ses idées en méthodologie de la science, sa connaissance de l'anatomie et de la physiologie humaines, sa conception du rôle de l'intelligence et de la sensibilité chez l'acteur, l'homme du commun et l'homme de science. Son intérêt pour la physique et la physiologie et pour l'histoire naturelle de l'homme va de pair avec la réflexion sur la condition humaine. Fidèle à la tradition matérialiste et confiant dans le progrès des sciences expérimentales, Diderot se révèle « grand observateur de la nature humaine » (DPV, XX : 8), qualité qu'il avait également reconnue à Garrick, pour lequel il nourrissait une profonde admiration.

### *Le Dialogue*

Premier Interlocuteur : Le théoricien du théâtre (TT)

Second Interlocuteur : Le philosophe expérimental (PE)

Troisième Interlocuteur : Le psychologue (PS)<sup>2</sup>

Ils viennent d'assister à une représentation théâtrale, leur conversation porte sur le spectacle ; après quelques observations sur la nature et la beauté du paysage qui les entoure, leur intérêt se porte sur la pièce qu'ils viennent de voir. Les considérations sur la nature se mêlent à d'autres remarques sur l'artifice et son rôle dans la composition de l'œuvre d'art. Aux dons que le comédien tient de la nature, s'ajoutent les qualités provenant de l'étude, de la pratique et de la réflexion.

TT : La nature donne les qualités de la personne, l'aspect physique, la voix, le jugement, la finesse... mais l'étude des grands modèles, la connaissance du cœur humain, l'usage du monde, le travail assidu, l'expérience et l'habitude du théâtre doivent perfectionner les dons de nature. L'acteur devra observer la nature, créer un personnage idéal, puis jouer son rôle selon un modèle toujours le même. Comment la nature sans l'art formerait-elle un grand comédien, puisque rien ne se passe sur la scène exactement comme en nature? Le vrai à la scène ne consiste pas à montrer les choses comme elles sont dans la nature. Harmonie, unité et simplicité sont les critères de la perfection au théâtre. L'acteur devra suivre des règles, respecter la rigueur formelle, les conventions de la déclamation. Tous les poèmes dramatiques sont composés d'après un certain *système* de principes et les grands acteurs sont mesurés et soumis à une loi d'unité (DPV, XX : 27 et 45).

PE : Les phénomènes de la nature forment aussi un *système*. Voici un conseil que je donnerais encore à ceux qui ont l'esprit assez étendu pour imaginer des systèmes et qui sont en mesure de les vérifier par l'expérience: ayez un système, j'y consens, mais ne le laissez pas vous dominer... (DPV, IX, Pensée XXVII : 46).

TT : Les grands acteurs suivent toujours un *modèle* : prenez, par exemple, Mlle Clairon ; sans doute se fait-elle un modèle auquel elle a d'abord cherché à se conformer... s'en tenir là, est

---

<sup>2</sup> Les trois rôles véhiculent les *clichés* de la conception de l'homme, de la nature et du théâtre chez Diderot (et ses critiques). En particulier, le théoricien du théâtre (le personnage principal) représente le point de vue exposé dans les deux œuvres théâtrales mentionnées; le philosophe expérimental formule les thèses des *Éléments de physiologie* et des *Pensées sur l'interprétation de la nature*, tandis que le psychologue-antagoniste s'inspire des réflexions critiques de Binet. Chaque partie du texte des différents personnages comporte l'indication du tome et des pages de l'édition critique DPV ou des *Éléments de physiologie*, texte établi, présenté et commenté par P. Quintili 2004 (Q), où il sera possible de retrouver le texte original.

une simple affaire d'exercice et de mémoire. Et ce modèle, elle l'a emprunté à l'histoire ou l'a créé en imagination comme une sorte de grand fantôme... (DPV, XX : 50-51).

PE : Ah, vous mettez en cause l'imagination et la mémoire... *L'art expérimental* exige aussi des perspectives, de l'imagination, de la sagacité, des ressources... (V, Pensée XLI : 70). L'être corporel est cet être, ses modifications sont le désir, l'aversion, la mémoire et l'intelligence (V, L : 78). « Désir, aversion, mémoire » sont les propriétés dont s'inspire le principe d'intelligence invoqué par Maupertuis pour expliquer le merveilleux arrangement des organismes (Maupertuis, 1754, XIV : 14). La mémoire constitue le moi, elle est un état d'unité totale. Elle est la liaison entre tout ce qu'on a été dans un instant et dans le moment suivant, un enchaînement fidèle des sensations, plus durable pour les choses qui nous ont le plus affecté. Toutefois l'organe de la mémoire me semble toujours passif, encore qu'il soit la source de l'imagination, de la sagacité, du génie, de la pénétration... on a beau voir, entendre, goûter... si l'on n'a rien retenu, on a reçu en pure perte. Mais l'imagination est tout le contraire de la mémoire... l'une est un coloriste, l'autre un copiste fidèle... (Q : 309).

TT : Tous ces phénomènes du cerveau affectent le comédien. Je pense que les meilleurs acteurs sont ceux qui jouent de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation, d'imagination, de mémoire. Ce sont les mêmes accents, les mêmes positions, les mêmes mouvements... (DPV, XX : 29). Les plus grands acteurs montrent sans cesse au spectateur un être d'imagination qui n'existe pas... C'est sur scène que se montre la plus grande différence entre l'art et le monde, la société... Rien ne se passe rigoureusement sur la scène comme en nature... Il en résulte par conséquent que, sur la scène, la sensibilité doit être contrôlée. Les émotions doivent être mises en ordre. Un grand acteur est celui qui se domine, qui est capable de jouer son rôle en créant une illusion totale.

PS : (il avait gardé le silence jusque là, observateur silencieux mais attentif...) : Les grands acteurs de la Comédie française qui soutiennent que l'on doit jouer sans rien sentir sont en général des natures très sèches, incapables de sentir pour leur propre compte. M. Mounet-Sully est d'avis que l'émotion est éprouvée et vécue comme si elle était réelle... (Binet, 1896 : 290). Il lui est arrivé quelquefois d'oublier qu'il jouait devant le public. Son frère Paul Mounet m'a dit que l'art du comédien consiste précisément à réaliser toutes les émotions d'un rôle avec l'intensité de la vie réelle (*ibidem* : 285).

TT : Les grands acteurs sont les êtres les moins sensibles, trop occupés à regarder et à imiter pour être affectés au-dedans d'eux-mêmes... La sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie... c'est la tête qui fait tout, à la moindre circonstance inopinée, l'homme sensible la perd: il ne sera pas un grand roi, ni un grand ministre, ni un grand capitaine, ni un grand avocat, ni un grand médecin... (DPV, XX : 53, 109).

PE : En effet, il me semble qu'il y a une grande différence *entre la douleur que je vois, et la douleur que je sens*. Si les sensations extérieures et les sensations intérieures ou qui émanent de moi, m'étaient également intimes, tout serait moi, et je serais tout. *Heureusement le mal d'autrui n'est que songe*. Les grandes passions sont *muettes* ; elles ne trouvent pas même d'expression pour s'exprimer... (Q : 320).

TT : Je suis d'accord: les plaisirs violents, ainsi que les peines profondes, sont muets (DPV, XX : 79) ; le comédien qui a la tête froide est l'homme juste... Un grand comédien n'est ni un pianoforte, ni une harpe, ni un clavecin, ni un violon, ni un violoncelle (*ibidem* : 93) ; il n'a point d'accord qui lui soit propre ; il prend l'accord et le ton qui conviennent à sa partie et il sait se prêter à toutes. L'âme d'un grand comédien a été formée à partir de l'élément subtil...

qui n'affecte aucune forme déterminée et qui, étant également susceptible de toutes les formes, n'en conserve aucune .

PE : Il en est de même dans la nature... Il semble que la nature se soit plu à varier le même mécanisme en une infinité de manières différentes (DPV, IX, Pensée XII : 36). Elle n'abandonne un genre de production qu'après en avoir multiplié les individus sous tous les aspects possibles. De la molécule jusqu'à l'homme, il y a une continuité, une chaîne d'êtres qui passent par degrés de l'état de stupidité jusqu'à l'état d'extrême intelligence... l'homme sage n'est qu'un composé des molécules les plus folles... (cf. *ibidem*, Question LVIII : 92-94).

TT : Nous, nous sentons ; eux, les comédiens, ils observent, étudient et peignent. Les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature, quels qu'ils soient, comme les grands poètes dramatiques sont spectateurs assidus de ce qui passe autour d'eux... ils enregistrent (DPV, XX : 53).

PS : Il est vrai ! Ce que vous soutenez est exact : un excès d'émotivité deviendrait gênant pour un acteur et paralyserait ses moyens ; il ne faut pas être dominé par son émotion ; il faut, au contraire, la dominer. Être ému alors même que l'on se domine n'implique nullement contradiction ; on peut se dédoubler au théâtre comme on se dédouble dans la vie. Madame Bartet [de la Comédie Française] observe que l'émotion artistique est bien réelle: elle produit dans l'organisme les mêmes effets physiques que si on l'éprouvait pour son propre compte; dans certains rôles elle est haletante, ses yeux se remplissent de larmes, sa voix change naturellement de timbre. Elle a déclaré :

« L'émotion physique où me plongent certains rôles se prolonge après ma sortie de scène... Ces états d'émotion artistique sont très fatigants, ... surtout ceux qui correspondent à ma nature. Les sentiments contenus sont ceux qui m'épuisent le plus » (Binet, 1896 : 289-90).

Les acteurs pénètrent dans le personnage, dans la douleur ; ils peuvent à volonté faire naître en eux l'émotion puis la supprimer. Bien qu'ils soient épuisants, ces états d'émotion artistique génèrent un sentiment de jouissance et produisent un état de ravissement.

TT : Les hommes chauds donnent spectacle, mais ils n'en jouissent point... L'homme à tête froide au théâtre: une tête de glace évite la monotonie ! (DPV, XX : 34)

PE : N'oubliez pas que la sensibilité est une qualité propre à l'animal, plus puissante que la volonté...

TT : C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes... (DPV, XX : 32). Si le comédien était sensible, lui serait-il permis de jouer deux fois de suite le 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...

PS : Les jours où l'émotion est absente, on n'atteint pas la puissance désirée, on joue avec son talent, c'est-à-dire avec son raisonnement et son métier, et on s'efforce de reproduire artificiellement ce qu'on faisait le soir où on était animé du feu sacré. C'est ainsi que, dans beaucoup de représentations, un acteur n'est que la copie de lui-même... mais cette sorte de déchéance ne se fait pas sentir au Théâtre Français, parce que l'acteur ne joue pas la pièce en vogue plus de trois fois par semaine. Au contraire, si la même pièce avait cent représentations successives, l'acteur le mieux disposé atteindrait un état de satiété (Binet, 1896 : 285).

TT : Si le travail est critique, il est incompatible avec une émotion sincère... l'acteur est obligé de surveiller son jeu : on ne peut pas faire deux choses à la fois, ne l'oubliez pas !

PS : Vous prétendez qu'on ne peut être à la fois ému et critique... Voulez-vous affirmer qu'il y a impossibilité psychique à faire deux choses à la fois, ou bien que l'émotion ne peut être sincère quand elle coexiste avec un état mental de critique ? Je rapporterai l'avis de certains grands interprètes de théâtre. M. Got soutient que le plus grand plaisir du comédien est le plaisir de la métamorphose. L'homme est double... il est formé physiquement de deux parties qui se répètent, deux yeux, deux mains. Quand l'un des deux joue et sent ce qu'il exprime, l'autre est là qui juge, qui le dirige. Ainsi nous pouvons réaliser des états complexes (Binet, 1896 : 287 et 291).

PE : Sentir c'est vivre, mais les animaux dans lesquels les sens prédominent, sentent fortement, raisonnent peu. L'âme est au sein de ses sensations come un convive à une table tumultueuse, qui cause avec son voisin et n'entend pas les autres (Q : 294). Nous ne pouvons pas penser, voir, entendre, goûter, flairer, toucher en même temps. Nous ne pouvons être qu'une seule chose à la fois (*ibidem*). Ce sont les sens intimes que nous connaissons le moins. La volonté, la liberté, la douleur qui protège l'homme, le plaisir qui le perd, le désir qui le tourmente, l'aversion, la crainte, la cruauté, la terreur, le courage, l'ennui, que sont toutes ces choses ? (Q : 295).

TT : Je préfère parler de tout et de rien, d'insensible sensibilité, de tête et de cerveau, de diaphragme et d'entrailles... Prenons le cas particulier des larmes : celles du comédien descendent de son cerveau, de sa tête. Au contraire, elles montent du cœur chez l'homme sensible. Les entrailles troublent sa tête. Il existe une symétrie entre le spectateur et l'acteur, deux parcours, l'un centripète, l'autre centrifuge. Entre ces deux organes, le diaphragme et le cerveau, lequel contrôle l'autre ? Entre les deux systèmes nerveux y a-t-il une puissance intégrative ou subordination ? Les entrailles sont-elles dominées par le système central, ou le système des viscères exerce-t-il son autorité sur l'autre ? Le diaphragme est le siège de toutes nos peines et de tous nos plaisirs, de plus il existe une sympathie masquée entre ces deux organes, le diaphragme et le cerveau (Q : 211 ; cf. Paillard, 2005).

PE : Tout va bien quand le cerveau commande les nerfs, tout va mal quand les nerfs révoltés commandent le cerveau. Les nerfs sont esclaves du cerveau... la sensation va du membre au cerveau, c'est ce dernier qui sent. Et le plaisir n'est point dans l'œil (Q : 177).

TT : Revenons aux larmes... N'avez-vous jamais considéré la différence entre les larmes suscitées par un événement tragique et celles qu'excite un récit pathétique ? On entend quelque chose de beau, graduellement la tête s'embarrasse, les entrailles s'émeuvent et les larmes coulent. Au contraire, devant un accident tragique, l'objet, la sensation et l'effet se touchent : en un instant les entrailles s'émeuvent, on pousse un cri, la tête se perd, les larmes coulent. Elles arrivent subitement : c'est le cas de l'homme sensible ! rappelez-vous : la sensibilité n'existe jamais sans faiblesse d'organisation (DPV, XX : 54, 57-58).

PE : Il en va de même dans le corps : une longue vie tient à une organisation forte et égale... La raison ou l'instinct de l'homme sont déterminés par son organisation, ses dispositions, ses goûts, ses aptitudes... On appelle êtres contradictoires ceux dont l'organisation ne s'intègre pas au reste de l'univers. La nature aveugle qui les produit, les extermine... (Q : 107). Considérez l'embryon. Il a en succession : du mouvement, de la *sensation*, des idées, de la pensée, de la réflexion, de la conscience, des passions etc. L'*instinct* va sans cesse regardant,

goûtant, touchant, écoutant et on apprendrait peut-être plus de physique expérimentale en étudiant les animaux qu'en suivant le cours d'un professeur... La raison n'est qu'un instinct plus parfait ! On éprouve une sensation : on a une idée. *L'expérience* est sans cesse en action. Elle met à rechercher des phénomènes tout le temps que la raison emploie à rechercher des analogies.

TT : Cher Monsieur, vous avez raison, mais vous avez en vue les phénomènes de la vie sensitive suivant Whytt plutôt que Haller. Pour vous la sensibilité est la vie de la molécule vivante, l'irritabilité, la contractilité, l'organisation du corps vivant. C'est évident... mais la sensibilité, que je crois dangereuse, est un *spectacle* qui convient aux pleureurs, lesquels ne doivent pas se produire sur scène ! Réfléchissez: « sensibilité » est un terme qui correspond à différents états, être sensible est une chose, sentir en est une autre. L'un est une affaire d'âme ; l'autre, une affaire de jugement. La sensibilité vraie et la sensibilité jouée sont deux choses fort différentes (Q : 154n, cf. Baertschi, 2005 : 454-55).

PS : M. Le Bargy pense qu'il en est des émotions du théâtre à peu près comme de celles de la vie réelle ; lorsque on est ému sincèrement, personnellement, on n'en reste pas moins son propre critique et son juge ; et il faut des circonstances bien exceptionnelles, des passions bien fortes et bien absorbantes pour qu'on vienne à perdre le sens critique (Binet, 1896 : 291).

PE : Dans l'investigation scientifique de la vérité tout se réduit à révenir des sens à la réflexion, et de la réflexion aux sens ; rentrer en soi et en sortir sans cesse: c'est le travail de l'abeille... Les phénomènes tendent à leur but, sans se soucier de ce qui les environne: s'ils nous surprennent, ce n'est point intentionnellement. L'étonnement est le premier effet d'un grand phénomène ; c'est à la philosophie qu'il revient de le dissiper (DPV, IX, Pensée X : 35). Ce dont il s'agit dans un cours de philosophie expérimentale c'est de renvoyer l'auditeur plus instruit et non plus *stupéfait* ! L'étonnement vient souvent de ce qu'on suppose plusieurs prodiges où là il n'y en a qu'un... un seul acte de la nature...

TT : J'ai horreur de *l'étonnement* : le grand acteur ne doit pas étonner, comme l'homme de science n'éprouve pas de l'étonnement devant la nature !

PE : Les expériences doivent être *répétées* afin de saisir le détail des circonstances et de reconnaître les limites...

TT : Dans une représentation, la perfection se réalise lorsque les acteurs sont épuisés par la fatigue des *répétitions multipliées*, nous disons alors qu'ils sont blasés (DPV, XX : 112, cf. 65 et 41). A partir de ce moment, leurs progrès sont surprenants, chacun s'identifie à son personnage. À la suite de ce pénible exercice, les représentations commencent et se succèdent pendant six mois de suite, c'est alors que le souverain et ses sujets jouissent du plus grand plaisir que puisse procurer l'illusion théâtrale. Cette illusion, aussi forte, aussi parfaite à la dernière représentation qu'à la première, peut-elle être l'effet de la sensibilité ? (*ibidem*, 112-13) La Clairon se répète sans émotion ! Si le comédien était sensible, de bonne foi lui serait-il permis de jouer deux fois ?...

PS : Monsieur, vous aussi vous vous répétez ! vous dites toujours la même chose, vous m'ennuyez (il quitte la scène).

Le théoricien du théâtre et le philosophe expérimental restent muets.

## Conclusion

On peut dégager quelques conclusions de cet instructif dialogue imaginaire.

Les nombreuses idées exprimées par Diderot sur l'art du comédien avaient déjà été développées plusieurs décennies auparavant dans les deux domaines de la nature et de la science. Il s'agit des idées sur l'organisation du corps et de la nature, mais aussi sur l'harmonie, la beauté et l'ordre du cosmos, sur le rôle de la répétition dans le processus scientifique et dans l'inépuisable travail expérimental.

En disputant avec les Déistes, Diderot rappelle la théorie de Descartes selon laquelle l'étonnement est le côté négatif de l'admiration. Celle-ci est une passion primitive : un excès d'admiration ne peut jamais être que mauvais et peut dégénérer en étonnement maladif (Descartes, 1649 : 64). En soutenant que l'étonnement « vient souvent de ce qu'on suppose plusieurs prodiges où il n'y en a qu'un » (DPV, IX, Pensée XI : 35), Diderot évoque la tradition spinozienne: l'*admiratio* a pour effet de fixer la pensée sur un seul point, ce qui empêche de voir l'ensemble des choses (Spinoza, 1667, III : Prop. 52). Cette imagination singulière n'a aucune connexion avec les autres. Toutefois, Diderot procède avec circonspection en ce qui concerne la conception spinozienne de la nature, non seulement parce que l'adhésion au spinozisme pourrait se révéler inquiétante à ce moment précis, mais aussi parce qu'à l'égard de la nature l'homme de science doit se faire interprète, élaborer des conjectures et des hypothèses, n'être pas un simple observateur. C'est la même attitude qu'il devra adopter à l'égard de la nature humaine... Comme le comédien est un observateur infatigable de l'homme commun et de la vie, de même le chercheur expérimental ne cesse d'observer les phénomènes, vérifiant toujours les résultats à l'épreuve des faits. Et comme les meilleurs acteurs sont ceux qui se sont formés et ont mûri au cours d'une longue expérience, ainsi le philosophe expérimental ne cesse jamais d'apprendre. La science est également « auto-éducation » : le sujet apprend et crée de nouvelles formes selon lesquelles il modèle les phénomènes.

En décrivant l'enchaînement des modifications physiques lors des émotions, en particulier dans les cas d'accidents tragiques (« l'objet, la sensation et l'effet se touchent », DPV, XX : 57), Diderot préfigure en quelque sorte la fameuse théorie de William James (et Carl Lange) selon laquelle l'émotion n'est que la réponse corporelle, une modification physiologique en réaction au stimulus, précédant le moment de l'évaluation cognitive de la sensation (James, 1888). Les entrailles s'émeuvent subitement, ensuite la tête se perd.

Alfred Binet reconnut que son étude psychologique avait été précédée par celle du critique et dramaturge britannique William Archer, dans *Masks or Faces ? A Study in Psychology of Acting* (1888), cité par James dans les *Principles of Psychology* (1890, II : 464). En fait, Archer se proposait de remettre en cause la théorie de Diderot, dont le *Paradoxe* avait été traduit en anglais en 1883 (Chatto & Windus). La diffusion de ce texte en Angleterre contribua à susciter un débat parmi certains des plus célèbres acteurs, aussi bien anglais que de la Comédie Française. Les objections soulevées par le personnage qui interprète le psychologue et inspirées par la position de Binet reflètent l'idée d'un *moi* divisé, un dédoublement de la conscience (Morim de Carvalho, 2009, I : 153-156). Ce concept est typique de la psychologie du XX<sup>e</sup> siècle, qui préfigure la psychanalyse freudienne et qui trouve son expression dans le théâtre de Pirandello et l'œuvre de Proust. Selon la psychologie moderne, la personnalité n'est plus une entité fixe et permanente, mais une synthèse de phénomènes variant en fonction des éléments qui la composent. L'*ego* est soumis à un processus continu de transformation et, même dans la vie normale, on peut avoir plusieurs personnalités distinctes. Ces changements se produisent particulièrement sur scène dans le rôle de l'acteur.

Ce n'est pas une coïncidence si les idées exprimées dans le *Paradoxe* de Diderot n'ont plus

été opposées, récemment, à la thèse du célèbre théoricien russe Constantin Stanislavskij, selon lequel l'acteur doit s'identifier complètement avec le personnage. Il existe en fait un lien entre les deux conceptions bien qu'elles paraissent, au premier abord, diamétralement opposées: les deux théoriciens reconnaissent l'un et l'autre à l'individu la capacité de gérer et de modifier les sentiments fondamentaux. Comme Diderot, particulièrement intéressé à l'identité de l'interprète, Stanislavskij était préoccupé par les « masques » que peut prendre l'identité corporelle. Il s'agit donc de deux niveaux d'analyse différents, entre lesquels il n'y a pas contradiction (Ruggieri, 1996 : 29).

En conclusion, nous dirons qu'il existe un lien inextricable entre la sensation réelle et la sensation imitée sur scène, il n'y a pas supériorité de l'une sur l'autre même si le Premier Interlocuteur du *Paradoxe* reconnaissait que :

« Le grand comédien observe les phénomènes: l'homme sensible lui sert de modèle » (DPV, XX : 81).

---

### Références bibliographiques

- ARCHER, William. 1888. *Masks or Faces ? A Study in Psychology of Acting*, London, Longmans, Green.
- BAERTSCHI, Bernard. 2005. « Diderot, Cabanis et Lamarck on Psycho-Physical Causality », *History and Philosophy of the Life Sciences*, XXVII, pp. 451-463.
- BINET, Alfred. 1896. « Réflexions sur le paradoxe de Diderot », *L'année psychologique*, III, pp. 279-295.
- DESCARTES, René. 1649. *Les passions de l'âme*, Paris.
- DIDEROT, Denis. 2004. *Éléments de Physiologie*, texte établi, présenté et commenté par QUINTILI, P., Paris, Champion, coll. « L'Âge des Lumières ».
- Idem*. 1975-2004. *Cœuvres complètes*, in DIECKMANN, H. FABRE, J. (puis VARLOOT, J.) PROUST, J. (coord.), Paris, Hermann, 33 vols. Nos références renvoient à cette édition, abrégé par DPV.
- JAMES, William. 1884. « What is an Emotion ? », *Mind*, IX, 34, pp. 188-205.
- Idem*. 1890. *The Principles of Psychology*, New York, Holt, 2 vols.
- MAUPERTUIS, Philippe Louis Moreau de. 1754. *Essai sur la formation des corps organisés*, Berlin.
- MORIM DE CARVALHO, Edmundo. 2009. *Le paradoxe sur le comédien ou la comédie de l'imitation. Variation sur le paradoxe 2*, I, Paris, L'Harmattan.
- PAILLARD, Christophe. 2005. « Sensibilité et insensibilité chez Diderot. Esthétique et physiologie de la manipulation dans le *Paradoxe sur le comédien* » in MODICA, M. QUINTILI, P. STANCATI, C. (coord.), *Visione, percezione e cognizione nell'età dell'Illuminismo*, Napoli, Bibliopolis, pp. 243-269.
- PAITRE, Fernand. 1904. *Diderot biologiste*, Lyon, Storck.
- RUGGIERI, Vezio. 1996. « L'esperienza teatrale: inquadramento psicofisiologico », *Informazione in psicologia, psicoterapia, psichiatria*, XXVII, pp. 22-29.
- QUINTILI, Paolo. 2004. « Introduction » in DIDEROT, D., *Éléments de Physiologie*, op. cit., pp. 11-101.
- SPINOZA, Baruch. 1677. *Ethica. Ordine Geometrico Demonstrata*, Amsterdam.