

**The Actor “Comes to Live”.**  
**Dialogue between Lessing and Diderot**

**Céline Huot, Student**  
*Paris IV-Sorbonne, France*  
*celinhuot@gmail.com*

**Abstract:** The actor is a man who can give the impression of a life which is not his. Such as in a painting, where colors make it live, the actor through his own body seems to be animated as well. Starting from Denis Diderot's and Gotthold Ephraim Lessing's work, I will discuss the nature of this “anima”: the way between flying ideas and concrete body on stage. The main objective for understanding this particular move will be to know the following aspects<sup>1</sup>: In which spatio-temporal framework does it exist? Does it require an expert to understand drama? Can it be linked to a space and/or time research? Does this particular control of his senses owned by the actor involve a singular link to time and space?

**Keywords:** theater, aesthetic philosophy, performance space, temporality, subjectivity, criticism, Enlightenment philosophy, art

« Pour n'être plus que ce roulement de tambour d'un périlleux exercice, l'exercice consiste à être exactement soi-même une seconde mortelle et puis à disparaître en souriant. Mais si le numéro est parfaitement exécuté, vous verrez flotter encore dans l'air, quelques secondes avant sa disparition, mon sourire radieux comme celui du chat du Chester. » (Olivier, 2009, p. 7)

Dès lors qu'il nous est donné l'occasion de voir jouer un comédien alors on constate qu'un homme peut donner « l'impression » d'une vie (intérieure -émotionnelle- et extérieure -physique-) qui n'est pas la sienne. Comme dans un tableau, que les couleurs animent, le comédien à travers son propre corps semble lui aussi « animé ». C'est le reflet de « ce qui » le mu qui nous apparaît, nous est figuré sur scène. On est alors spectateur du geste théâtral qui n'est pas du même ordre -pour exemple- que le geste quotidien ou le geste dansé. Il se singularise, et par la scène et, par la maîtrise qu'en a le comédien. Il y est d'emblée question du corps, et plus précisément du corps en mouvement sur scène au service de l'art dramatique.

Mais, plus précisément encore il sera question à travers les œuvres de Denis Diderot et Gotthold Ephraim Lessing, de nous poser la question de de l'origine de cet *anima* : le passage entre les idées volantes, au corps concret sur scène. On pourra penser avec eux

---

<sup>1</sup> Cet article a déjà été publié dans une version différente que vous pouvez retrouver en suivant le lien suivant : <http://lespassagesetsansdestin.wordpress.com/2011/09/22/le-comedien-anime-dialogue-entre-lessing-et-diderot-par-celine-huot/>

l'origine de ce geste théâtral, la génération de celui-ci. Diderot argumente en faveur d'un primat du geste sur le discours : c'est le geste qui fait se mouvoir l'acteur. « *A tout le moment, le geste ne répond-il pas au discours ?* » Diderot (1772, p. 1144) fait de la signification un critère positif. Il répond par-là à un courant artistique du XVIII<sup>ème</sup> qui cherche à isoler le geste, comme « décodeur » du monde, monde que l'on se doit d'expérimenter pour le comprendre, pour le connaître. L'accent est mis alors sur la matérialité du discours.

« Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelques grandes passions ? » (Diderot, 1772, p. 1144)

On peut commencer à introduire le fait que le geste du comédien a cela de propre qu'il est bien souvent prévu, anticipé, répété-. Contrairement à nos contemporains qui recherchent la spontanéité, le naturel de « la vie » dans le jeu de l'acteur, au XVIII<sup>ème</sup> est plus que valorisé la maîtrise du geste théâtral. Il est cependant loin d'être pensé comme étant exclusivement « passif ». Le comédien, l'acteur n'est pas considéré comme le simple esclave de ses passions, contrairement à ce qu'il nous donne à voir : il ne fait pas que subir. Le langage est à l'origine des actions du personnage et de son incarnation sur scène. Le geste comme premier langage qui vient animer, incarner l'énoncé linguistique, et qui est différent du geste naturel, qui lui accompagne spontanément le langage articulé. Le poète est celui qui donne vie à ce qu'il décrit et, le comédien donne vie à ce que le poète a écrit. D'où la nécessité aux textes dramaturgiques d'être représentés. Le comédien anime et est animé par le texte. Il permet une lecture du visible, du monde.

Lessing répond à Diderot en réinterprétant lui aussi Aristote, en s'interrogeant sur la réception des tragédies et sur les ressorts dramatiques. Ce sont des sujets de réflexion pour refonder les nouvelles formes théâtrales, particulièrement la tragédie. On cherche à faire évoluer les langages artistiques. Lessing veut comprendre ce passage du texte à la scène, cette compréhension passe par le corps du comédien.

Tout l'enjeu pour comprendre et appréhender ce geste particulier sera de savoir : dans quel cadre spatio-temporel il s'inscrit ? L'art dramatique demande-t-il réellement une maîtrise ? N'est-il pas plutôt, une recherche de l'espace ou du temps. Autant l'art pictural semble jouer avec la visibilité que l'on a de l'espace alors que, la poésie nous apprend à être sensible à la temporalité de chaque chose. L'art dramatique tient une place bien particulière face à ces deux arts particuliers. Le geste s'inscrit dans le temps du fait qu'il anime le comédien et lui permet faire croire au public à cette vie qui se déroule dans un espace et une temporalité propre au théâtre. On assistera ici à la valorisation de la subjectivité à travers le champ artistique, au sein du courant humaniste qui est à l'époque de Diderot et Lessing, à son apogée. Ils souhaitent tous deux un Homme critique et éclairé. On peut se demander la chose suivante : en quoi la maîtrise particulière que semble posséder le comédien de ces sens impliquerait-il un certain rapport au temps et à l'espace ?

En confrontant le matérialisme biologique de Denis Diderot et sa vision de l'art du comédien, on se demandera : que doit maîtriser l'acteur et quels sont les outils imaginés pour parvenir à son but ? Qu'implique sa pensée pour l'expérience humaine en général ? Lessing répond à ses écrits dans deux textes majeurs : *le Laocoon* et la *Dramaturgie de Hambourg*. Quelle problématique majeure fonde sa pensée esthétique vis-à-vis du théâtre ? En quoi Lessing répond-il à Diderot tout en s'en démarquant profondément ?

Enfin nous aborderons le problème du Beau soulevé par nos deux auteurs ? Comment conceptualiser cette quête ? Que peut apporter l'acteur par sa singularité ?

Il s'agira de démontrer que de penser le comédien comme ayant un rapport plus important à l'espace qu'au temps peut être un danger pour penser une philosophie de la liberté. La pensée de l'art théâtral comme art du temps permet au contraire une certaine confiance en l'homme et, en sa capacité à créer. Cela valorise l'art du comédien en tant que tel et non seulement comme un instrument du poète. Le danger des deux pensées est de ne plus pouvoir délimiter l'objet artistique, et de remettre en question l'espace artistique comme espace singulier. Nous expliquerons sur ces points à travers une lecture plus précise de nos deux philosophes. Notre fil conducteur s'exprimera par une problématique suivante : la singularisation du geste du comédien par rapport à celui du poète constitue-t-il un enjeu pour l'art ?

## **1. Geste du comédien, geste du poète: deux langages scéniques mis en représentation**

Considérant le geste en tant que mouvement<sup>1</sup>, il nous apparaît alors que ce mouvement, en tant que déplacement, se situe dans un espace donné. Le geste est donc toujours nécessairement conditionné par quelque chose, il est fondé par et en vue de.

Afin de cerner la spécificité du geste du comédien, il nous faudra définir à qui appartient ce geste : qui le nourrit ? Qui l'impulse ? Est-ce le comédien lui-même ou bien le poète ? Se posera également la question de son mouvement en termes de déplacement dans un certain espace / temps.

Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, la Scène se doit d'être le lieu où la tenue de certains codes est de mise, en vue du Beau et/ou du Bien. La scène est donc un espace délimité à l'intérieur de l'Espace. Comment ne pas alors penser la singularité du geste qui prendra place à l'intérieur de cet espace ?

Le geste d'écriture poétique et celui du comédien ne répondent pas aux mêmes intentions, aux mêmes fins. Le geste poétique est-il cause et fin du geste de l'acteur ?

<sup>1</sup> Définition proposée pour le geste : « *Tout mouvement corporel visible, volontaire ou involontaire auquel il est possible d'attribuer du sens.* » Séminaire de Mr Pouillaude (séance n°2) année 2009-2010.

Le rapport au langage ne sera pas le même. Ce qui semble être « en jeu » ici, c'est la représentation théâtrale, en tant qu'espace où se représente d'une part, le geste signifiant de l'un sur scène et, le geste poétique de l'autre. Notre hypothèse sera la suivante : ces deux gestes se nourrissent l'un l'autre, plus qu'ils ne s'opposent tout en formant chacun un art particulier.<sup>1</sup>

### 1.1. Construction d'une définition - à partir de Lessing et Diderot - de ces deux types de geste à l'aune des jugements subjectifs / objectifs

Le jugement esthétique peut caractériser notre rapport à l'art dans le sens où lorsque notre relation à l'œuvre d'art ne se définit pas par la création, alors elle passe par un « dire d'opinion », c'est le sens premier du jugement. Notre rapport à l'art se forme donc principalement à travers les jugements que nous portons sur lui. L'enjeu sera d'établir ici le rôle effectif de la Raison. Mais, voilà l'art résiste au jugement, celui-ci ne changera jamais l'objet visé. Le problème fondamental du jugement artistique c'est ce doute incommensurable sur la teneur de jugement qui se voudrait absolument objectif. « Cette œuvre est objectivement belle. » est une déclaration qu'il est difficile de tenir. C'est notre positionnement esthétique qui se trouve alors remis en question ; ou plus, exactement, la question du jugement esthétique. Doit-on l'interroger notre rapport à la beauté, à la vérité et/ou à la pérennité ? « Les œuvres qui traversent le temps » semblent avoir leur place spontanément dans le panthéon des grandes œuvres d'art. On note alors, que ce qui est avant tout recherché à travers ces thématiques se traduit par une quête de l'universel, à travers ce qui nous est donné dans le monde des phénomènes. L'œuvre d'art nous apparaît, provoque en nous une émotion singulière tout en ayant le pouvoir d'en susciter une autre du même ordre et ce, chez l'un ou l'autre indifféremment de sa culture, son pays, ou sa langue. Ainsi, voici un moyen de faire tomber le scepticisme face aux normes du goût, et on peut même l'étendre à tous les strates de la société, pas seulement en ce qui concerne l'art. La définition du jugement de goût évoluera grandement dans la *Critique de la faculté de Juger*, comme nous pourrons le voir avec Kant, lecteur de Hume et *De la norme du goût* :

« Les beautés qui sont naturellement aptes à exciter des sentiments agréables, déploient immédiatement leur énergie, et tant que le monde dure, elles maintiennent leur autorité sur l'esprit des hommes » (Hume, 1757, p.95)

Le jugement prend le sujet comme point de départ, c'est une histoire de sujet, il ne peut émaner que de lui, il est un rapport, une mise en relation. C'est même un rapport consciencieux émanant du sujet qui fait appel à sa raison pour émettre une assertion, celle-ci doit rendre compte de son opinion qu'elle soit à valeur négative ou positive sur la chose même. Et même si la philosophie du sujet a été remise en cause, il n'en reste

<sup>1</sup> « Partout, il lui faut penser avec le poète, et là où le poète a eu quelques faiblesses, penser pour lui. » G.E. Lessing (2010). *Dramaturgie de Hambourg/ The Hamburg Dramaturgy*. Trad. par J.M. Valentin, coll. Germanistique, Klincksieck, Bonchamp-lès-Val, 1<sup>ème</sup> livraison, p.5.

pas moins que la phénoménologie et la psychanalyse n'ont pas été pour autant écartés du champ de réflexion philosophique contemporain. La phénoménologie reste en effet un accès très contemporain à l'art, tout comme l'esthétique analytique, qui étudie particulièrement l'objectivité et la subjectivité des jugements esthétiques.

Rappelons seulement ce qu'on entend par jugement esthétique et par jugement objectif. Un jugement est objectif s'il est universel, c'est-à-dire, si les sujets s'y rapportent de la même façon. Il entretient un rapport « privilégié » au vrai. Un jugement est subjectif s'il est soumis aux aléas des passions et des émotions, sans que l'usage de la raison ne semble être fait. La *catharsis* selon Aristote se définit par l'usage de la raison, qui nous inspire crainte ou pitié face à des émotions qui permettent l'identification en toute conscience. On accomplit alors la purgation de ces mêmes émotions, qui peuvent nous bouleverser d'autant plus, qu'elles nous sont accessibles par le prisme de la représentation.<sup>1</sup>

Lessing pense l'art du poète, l'art du comédien, comme arts du temps. Notons qu'il effectue ce rapprochement grâce à Diderot :

« C'est Diderot qui lui donne l'exemple d'associer étroitement l'art du comédien à l'art du poète dramatique, (...). Tous deux attachent une extrême importance au jeu de l'acteur, tous deux voudraient que le poète lui abandonnât certains effets, et qu'il eût des endroits où, faute de termes suffisants pour peindre les sentiments, on s'en rapportât à l'à-propos de son inspiration. » (Lessing, 1802, p. 25)

En désignant ces arts comme arts du temps, il entend dans un premier temps les dissocier radicalement de l'art pictural dans le sens où « nous devons observer de plus que rien n'oblige le poète de concentrer son tableau dans un seul moment. Il est maître de prendre chaque action à son origine et de la conduire par toutes ses époques jusqu'à son accomplissement. » (Lessing, 1802, p. 28) La dramaturgie devra donc composer avec le poète ainsi que l'acteur selon le philosophe allemand. La poésie possède pour Lessing un rapport particulier au temps car, contrairement à la sculpture qui déploie le corps dans l'espace ; la poésie et l'art dramatique dépeignent des actions se déroulant dans le temps, le corps est en mouvement. L'observateur d'une sculpture peut voir ces différentes parties de façon relativement homogènes puisque simultanées. La poésie et la sculpture n'ont ni les « mêmes bornes ni les mêmes besoins ». (Lessing, 1802, p. 27)

Cependant l'art de la poésie tend vers l'objectivité au sens où, les jugements que l'on peut apporter sur son art peuvent s'appuyer sur des critères objectifs stables même si, ces mêmes critères sont encore à rechercher. L'acteur doit quant à lui, utiliser avec « virtuosité » sa subjectivité et, l'identification, qui en découle, reste une émotion

<sup>1</sup> « Donc la tragédie est l'imitation d'une action d'un caractère élevée et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions. » Aristote (1980). *Poétique/Poetics*. Trad. Dupont-Roc et J. Lallo, Seuil, Chap. 6.

intime. C'est l'instant présent qui doit être travaillé pour laisser une trace « intelligente », et ce, malgré l'éphémère de la représentation. Le poète n'est pas limité par la nécessité d'une belle image pour la vue, ni sur le fait de se concentrer sur un seul moment, le poète comme le comédien n'ont pas la contrainte de se limiter à un seul angle de vue pour représenter une scène contrairement au peintre. Ils jouent tous deux avec le temps sans avoir le même rapport avec lui, le poète tend vers la pérennité de la production artistique, l'acteur doit jouer avec l'instant présent pour le mener au paroxysme de la beauté si nous nous permettons une expression digne du siècle des Lumières. Il affirme donc dans la *Dramaturgie de Hambourg* (Lessing, 2010, p. 24), que « L'art de l'acteur occupe ici une place intermédiaire entre les arts plastiques et la poésie » (Lessing, 2010, p. 10). Il ne s'oppose donc pas totalement à Diderot d'autant qu'il pense également que le théâtre doit être « l'école du monde moral » (Lessing, 2010, p. 12). Pour Lessing, « le sceau de l'absolue vérité » (p.12) n'existe pas, il suffit que ce qui se joue soit vrai poétiquement, ce « vrai poétique » (p.12) se différencie du « vrai réel » (p.12), qui lui est effectivement objet de jugement au sens propre du terme. Pour autant, on doit se rapprocher au maximum de la vérité absolue. Concernant Diderot, le comédien ne doit surtout pas perdre de vue son jugement et il doit se rapprocher au maximum du « vrai » réel. Son devoir est de viser la vraisemblance qui lui est donné à jouer par le poète. Le spectateur peut quant à lui se former des jugements subjectifs.

Peut-être est-ce le mouvement qui est plus présent dans la définition de Lessing que dans celle de Diderot ? Diderot semble en effet penser la représentation théâtrale, où le poète serait le maître et, le comédien son pinceau, comme art pictural, un art de l'espace, un art du tableau. Tout doit être réfléchi au théâtre en fonction de l'effet sur les spectateurs, tout doit être maîtrisé dans l'image produite. Rappelons simplement afin d'introduire notre prochaine partie que selon Diderot, philosophe sensualiste, il y aurait une échelle de valeurs entre les sens : la vue est le plus superficiel, l'audition se caractérise par son orgueil, quant au toucher, il s'agit du sens le plus profond et le plus philosophe (Fontaine, 1967, p. 15). Ainsi la traduction de certains gestes par le langage est parfois impossible. Au XVIIIème, le langage du corps prend de l'importance étant conçu comme dépendant des sens, on ré-interroge sa place par rapport aux différents domaines d'accès à la connaissance.

## **1.2. Pourquoi les valeurs morales ne sauraient être défendues exclusivement par le poète ?**

Le poète doit avoir conscience de l'enjeu de ces écrits, cependant pour Diderot, il n'est pas impératif que les acteurs comprennent l'intention ou le sens de ce qu'ils jouent. Ce n'est absolument pas le cas pour Lessing qui croit au contraire que l'intelligence du jeu pour qu'il touche « justement » le spectateur doit passer par une compréhension intime et ce, également afin de comprendre ce qui (doit) anime(r) le geste de l'acteur. Ce qui

doit être au fondement du geste de l'acteur doit être une appréhension intime du sens de la poésie qui leur est donnée à jouer. L'acteur doit observer pour donner vie à la moralité. Dans la troisième livraison, il explique comment l'acteur doit déclamer une moralité, il lui faut bien étudier les passages, les dire sans hésitations, avec aisance, elle ne doit pas donner l'impression d'être arrachée à la mémoire "mais procéder directement des circonstances qui entourent la situation du moment." (Lessing, 2010, p. 24) Il y a donc tout d'abord un enjeu technique à ce que l'acteur se penche tout autant que le poète sur le sens de ce qui est dit. L'acteur qui sait comment choisir le bon ton sera plus juste et pour cela, "l'âme doit être présente toute entière" (Lessing, 2010, p. 24), la seule technique ne peut suffire. C'est l'âme qui guide le geste de l'acteur, qui l'anime pour Lessing, et quand l'âme est soumise à une violente émotion, il est donc normal qu'elle commande aux mouvements du corps. Nier la valeur du comédien/acteur à travers sa vertu ou son vecteur corporel représente un double enjeu tant moral que politique.

Au XVIII<sup>e</sup>, on veut éduquer l'homme tant au niveau de son comportement, que de son esprit. Il lui faut être absolument maître de lui-même, ce n'est plus Dieu qui lui permet de dire, qui lui donne la parole, mais c'est bien lui qui parle. La liaison entre l'âme et le corps n'est plus niée, le corps s'exprimera donc tout autant que l'esprit. On parlera donc également de langage corporel. On trouve bon nombre alors de manuel d'éloquence. Le corps devient "miroir de l'âme", "La figure humaine, entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, s'autonomise et se rationalise ; dans le même temps elle devient plus intérieure, se socialisant et s'individualisant à la fois." (Courtine, Haroche, 2007, p. 33) Il lui faudra donc savoir s'exprimer "Le langage devient constitutif de l'identité de chaque homme et du lien des *hommes entre eux*." (Courtine, Haroche, 2007, p. 45) Il est intéressant de noter la place très importante qui est faite au silence, afin de laisser s'exprimer le corps. Ceci n'étant pas du tout étranger à Diderot qui s'est beaucoup intéressé au silence dans le théâtre afin notamment de pouvoir mettre en valeur la pantomime. Il est important de pouvoir se contenir afin de se permettre de bien dire "on ne sait jamais bien parler qu'on ait appris à se taire." Les comédiens ont été jusqu'au XVIII<sup>e</sup> très stigmatisés, leurs corps étaient jetés dans les fosses communes ainsi que pour les plus exclus de la société. Diderot était un fervent défenseur de la personne du comédien en tant que citoyen à part entière, digne d'être éduqué et éveillé. Autant, il n'accordait pas une véritable et profonde confiance à son potentiel créateur, les comédiens étaient comme des marionnettes « dans l'idéal » à qui le poète devait insuffler la vie au sein de la création. Bon nombre de références sont faites à cela dans son *Paradoxe sur le comédien*. L'action des sens pose en effet un problème à la morale. (Diderot, 2000) Il fallait donc codifier ces gestes, afin de réaliser une pantomime morale. Lessing retourne le problème en écrivant dans la *Dramaturgie de Hambourg* que "tout mouvement que décrit la main dans les passages moraux doit avoir une signification" (Lessing, 2000, p. 9) Ici, il est question des gestes de la main mais, ceci est bien valable pour tout le corps. On peut y voir également pour une lui une gradation qui va des gestes signifiants à la pantomime en passant par des gestes descriptifs. Le bon geste

sera celui qui ramène, au sens propre, le cas général au cas particulier. Il se nourrit de l'observation, mais n'est pas pour Lessing contradictoire avec l'émotion ou avec la création. L'acteur n'est pas absolument soumis au geste poétique, il le complète voire le métamorphose. Pour Diderot il y a réellement une dichotomie entre le geste de l'acteur et le geste du poète. Les comédiens utilisent d'emblée leur sens pour leur art, le poète lui est plus vraisemblablement du côté de la raison. Mais, si l'acteur est ainsi contraint : il ne peut plus faire usage de sa liberté au sens fort du terme car sa volonté propre se trouve assujettie à celle d'un autre. De plus si l'acteur est assujetti aux lois morales de son temps, aux techniques et aux courants artistiques (dans lesquels il s'inscrit) alors par ailleurs, son jeu s'en trouvera entravé et ne pourra pas être considéré comme un acte créateur.

En ne considérant que le poète comme créateur au sein d'une dramaturgie ne perd-on pas le sens de ce qui nourrit une représentation théâtrale : le rapport au public ? Le théâtre est un art éphémère en vue d'un public. L'acteur produit des signes qui seront signifiant pour le spectateur, celui-ci devient alors libre de les interpréter dans le sens voulu par le poète. Si tout est trop figé dans un sens ne risque-t-on pas également du côté « du regardant » de perdre l'agréable, le plaisir de la représentation ? La beauté n'est-elle pas d'autant plus puissante qu'elle est libre ? Le comédien appréhendé comme un créateur à part entière comme un créateur représente un enjeu tant pour l'art de l'acteur que pour la représentation théâtrale au sens large.

## **2. Beauté / liberté / Vérité : relation entre Autonomie et l'idée du beau**

Tenter une brève distinction de ce que nous entendions au XVIIIe, par les concepts de Beau et de Vrai dans l'art, - à quoi se rapporte le geste de l'acteur et celui du poète ? - nous permettra de mieux cerner quel est l'enjeu concernant la liberté de création mais, également celle du sujet. Situer l'acteur comme tendant vers l'un et/ou l'autre peut-il changer la nature de ce geste créateur ? En quel sens l'art a-t-il comme visée toujours la beauté ? Lessing, comme Kant, est très clair sur la visée de l'art, il se fait l'écho de débats plus anciens autour de la norme du goût et de la fin de l'art. Diderot souhaite, quant à lui, édifier un genre dramatique nouveau, qu'il veut sérieux, c'est à dire rassemblant toutes les caractéristiques de la vie. Il doit donc se réapproprier les notions d'authenticité, de vrai, et de nature. Il conviendra de montrer que ce qui nous importe, de façon sous-jacente pour l'étude de ces conceptions, c'est l'usage transcendantal de la liberté. Quand nous sommes face à des œuvres d'art, nous sommes dans le doute quant à savoir à quoi elles nous renvoient véritablement sur le plan métaphysique ou ontologique. Quelle est la nature d'une œuvre d'art, en quoi peut-elle être authentique dans le sens où elle s'affirmerait franchement et, en toute liberté ? N'est-elle que l'œuvre de l'illusion ? Doit-elle uniquement tendre vers le sublime, peut-on artificiellement reproduire le Beau naturel ? Ces questions sont d'autant plus criantes en ce qui concerne la nature de l'œuvre dramatique qui ne peut pas s'inscrire de façon

pérenne dans le temps. Est-elle soumise aux aléas de l'existence humaine ? Et notamment à la personne même du comédien ? Et de, ce qu'il y a de plus incertain fluctuant en la personne du comédien ? Comment savoir si elle peut répondre parfaitement aux critères esthétiques tout en brassant autant de sens ?

### **2.1. Le geste créateur peut-il exprimer la beauté sans être libre ?**

Avant de commencer toute réflexion sur cette question, il convient de démontrer notre intérêt à parler ici de beau plutôt que de sublime. Le beau implique une idée d'ordre, d'harmonie qui ne peut caractériser le sublime. Celui-ci est synonyme de démesure, d'illimité, de désordre, il ne peut être maîtrisé. Pour autant, le sublime n'est pas étranger à l'art, il est le résultat d'un certain travail, d'une certaine mise en forme, d'une élaboration par la liberté. Il contient ces deux notions de désordre et de mesure mais, l'un ne peut aller sans l'autre ici. Le sublime ne peut être représenté, il est synonyme, il est la maîtrise parfaite de la disparité, de l'informe, il prend racine dans le chaos et nous fait accéder à la beauté. Le beau traduit ici par mesure et ordre et, nous fait accéder à la perfection. Diderot croit au beau, il est en quête de perfection du langage corporel, de la figuration des idéaux moraux de la philosophie des Lumières par l'éloquence du corps. Le beau participe à la célébration de la victoire de la raison, de la maîtrise des passions sur le chaos dont peut naître le sublime mais, qui attise ces mêmes passions. Si on s'autorise un petit bond en avant, force est de constater que Kant considérera le beau comme une stimulation de la raison, des facultés de la connaissance (l'imagination et l'entendement), il les fondera même, le sublime lui est la rencontre avec l'infini en lui, il est donc irréprésentable. Le sujet est donc troublé face au sublime et, en ressent une vive émotion. Mais, au moment où écrivent Diderot et Lessing, le lien entre beau et sublime n'est pas encore envisageable. Nous partirons donc de leur conception du beau.

Nous devons donc nous interroger sur la liaison entre le beau, la liberté, et la création d'autant qu'on n'a pu voir que la conception de la beauté pouvait être comprise comme harmonie de la nature et la liberté dans le sujet. On n'est passé d'une appréhension du beau ontologique à une manifestation extérieure du beau, c'est à dire l'objectiver de façon extérieure ou le placer dans le sujet. On doit alors s'interroger sur le lien entre la nécessité de la beauté et le geste créateur. Si la condition de pouvoir prétendre au geste créateur est la beauté, celle-ci peut-elle s'exprimer sans liberté ?

Diderot souligne l'esthétique d'une grande beauté de certains gestes du comédien pour autant, il conçoit son art, au sens de *techné* et doit être soumis à certaines lois et, aux imprécations du poète mais, surtout aux valeurs morales. Mais, les valeurs morales ne peuvent-elles pas être une entrave terrible à la beauté à son plus haut degré ? Ces questionnements nous amènent à interroger la /les conditions de possibilités même d'un geste créateur ? Kant ne parlera-t-il pas quelques décennies plus tard d'autonomie de la volonté ? Nous verrons que les positionnements de Lessing et Diderot sur ce sujet ne sont pas tout à fait les mêmes. C'est à mettre en lien immédiat avec leur façon de

concevoir l'art dramatique comme art de l'espace pour l'un et, art du temps pour l'autre.

A partir de la renaissance, l'art se subjectivise, l'art se permet de se libérer de la raison logique, l'œuvre peut ne pas être « lisible » totalement au sens propre du terme. Avant cela, l'artiste était lui aussi le vecteur de la volonté divine, un moyen d'expression de celle-ci. L'œuvre d'art ne pouvait donc se contenter d'être belle sans, quoi ce serait la volonté bonne de Dieu qui serait remise en question. Au fur et à mesure, c'est le sujet qui se trouve valorisé, l'artiste ne considérera plus son travail comme le produit d'une prédestination mais, bien au contraire comme une activité libre et non contrainte. C'est-à-dire que l'artiste pourra à partir de ce moment se vivre comme participant au divin et, non plus seulement comme soumis à une volonté absolument extérieure ou un ordre cosmologique. La sensibilité commence à prendre un peu plus le pas sur la raison, nous pouvons y voir une lecture certaines des philosophies empiristes que défendent Condillac ou Hume et, qui inspirera énormément Diderot. Par contre, bien que le classicisme au sein de la philosophie des Lumières soit en passe d'être dépassé, le respect des règles reste de mise. La liberté ne saurait donc ici et, encore plus dans le domaine esthétique, se passer de codes de lois, à l'image des exigences de bonnes tenue en société sur le plan des valeurs morales, ou de l'intime si l'on en croit J.J. Courtine dans *Histoire du visage*. Mon analyse partira ici de l'acquis de la modernité. Paradoxalement, la conception de la liberté s'enracine plus dans une conception ancienne que moderne, car elle a pour visée plus le bien que l'autonomie. La question se pose d'autant plus, lorsque l'art se veut figuration du génie du peuple, de l'esprit d'une nation, c'est-à-dire art compris comme vecteur de l'esprit rationnel.

Les deux conceptions de la beauté par rapport à l'art oscillent entre l'idée d'une liberté négative qui viserait l'indépendance vis-à-vis des inclinations, des techniques, de la fluctuence des désirs et, une liberté positive qui se penserait en termes d'autonomie. Rappelons les grands problèmes soulevés par « l'esthétique du tableau » souhaitée par Diderot et appliquée au geste du comédien : la mise entre parenthèse de la subjectivité du comédien. Si, avec Lessing nous souhaitons donner le temps aux spectateurs de comprendre par lui-même les réflexions morales en jeu dans ces nouveaux genres théâtraux, et ne pas frapper les sens et l'imagination de manière immédiate alors, on doit comme il l'écrit dans ses œuvres, marquer plus la différence entre les œuvres picturales et le genre dramatique. En somme, le théâtre a un rôle particulier dans la société, celui de poursuivre la tâche du projet humaniste qui consiste à valoriser l'autonomie de l'individu et, l'idéal de la vie bonne, tout en sollicitant son esprit critique. Or, il semble que Lessing s'inscrive dans la continuité de ce projet.

L'identité représente un idéal que l'artiste souhaite dépasser durant sa quête du Beau, et cette recherche doit renvoyer au vrai selon certaines modalités afin que l'expression artistique touche le public à qui elle s'adresse. Pour que cela se produise, le geste théâtral du comédien ne doit être réduit à un simple support de la création du poète. Le geste doit nécessairement comporter une dimension spiritualisante qui le dépasse, il

exprime quelque chose de plus que le plaisir esthétique. Il faut prendre en considération l'apport de Lessing, qui ne renie pas la quête du Beau puisqu'il en fait le but suprême de l'art. C'est d'ailleurs ce qui différencie l'art de la science qui a pour but la vérité, les lois n'ont pas leur place ici mais, la nécessité. Le but de l'art est le plaisir, ce qui en fait un acte de connaissance non indispensable – le but est aussi pédagogique, c'est l'exercice de la pensée par l'art- et, les lois doivent donc délimiter sa place et, une qualité de tolérance, la loi suprême de l'art est la beauté. L'artiste se met donc à l'égal de la nature qui sait « sacrifier la beauté à des vues plus élevées » (Lessing, 1802, p. 27). Pour autant, il pense que chacun possède sa manière propre de le poursuivre : les arts plastiques ont leur manière, l'art dramatique en a une autre. Le but, pour Lessing et Diderot, est de frapper l'imagination le plus fort mais, la discorde vient du rapport à la temporalité. Rappelons que pour Diderot à l'instar de Condillac : tous les hommes ont de l'imagination, car tous les hommes ont de la mémoire qui leur permet de construire des idées par rapport à leurs expériences propres.

« si dans le langage actuel, on regarde l'imagination dans les beaux-arts comme une sorte de création, ce n'est pas qu'il soit donné à l'homme d'inventer une seule idée proprement dite, puisque toute idée n'est originairement en lui que la perception ou le rapport des objets aperçus, et que par conséquent il les reçoit toutes, et n'en peut faire aucune ; mais, par la faculté de notre réflexion, c'est-à-dire par le pouvoir qu'à notre âme de comparer, d'assembler, de combiner ses perceptions, nous pouvons en former des résultats qui soient ou qui paraissent nouveaux. » (de la Harpe, J.F., Philarète, C., Chénier, M.J., Girardin, S.M., 1967, p.289)

Lessing peut-être considéré plus rationaliste que Diderot, tout entier dans son matérialisme biologique et dans l'idée d'une immédiateté de l'apport des sens, source des idées. Se dresse alors le problème de la jouissance fulgurante qui ne prends plus en considération l'autre, l'inter subjectivité n'a pas le temps de s'installer et de s'analyser. Les empiristes sont des sensualistes et, l'art peut être considéré comme un processus érotique ; continuer alors ainsi c'est vouloir ne se concentrer que sur le paroxysme, ne plus laisser la ligne du temps s'étendre...

Est-ce que le comédien peut être source d'un apport particulier dans l'histoire créative de l'art? Son geste singulier peut-il faire de lui un artiste « créateur » dans tous les sens du terme, au même titre que le peintre ou le poète? Que peut transmettre le corps en jeu de fondamentalement différent de la parole du poète ou du geste pictural du peintre?

## **2.2. Tout geste créateur doit-il être un geste libre?**

Le geste du comédien, la poésie d'un écrit, la beauté du monde, la beauté du créé sont-ils l'expression de cette nécessité de l'obéissance, que ce soit au dess(e)in divin ou aux lois morales ? : si oui qu'advient-il de l'art et des critiques de l'art, commentaires du geste de Dieu ? Toute beauté en tant qu'expression accordée (au sens de permise et en

harmonie) aux lois de l'Immanence et / ou matérielle a-t-elle toujours à voir avec les lois et techniques ?

Pour Lessing, l'artiste ne doit suivre que les lois de la beauté comme son premier et dernier but, il n'a donc pas à suivre des conventions mythologiques ou religieuses étant donné que les idées qu'elles transportaient étaient plus importantes que la beauté.

« Lorsqu'on choisit des exemples particuliers pour comparer le peintre et le poète, il faut qu'avant tout on tâche de s'assurer qu'ils ont joui tous deux d'une pleine liberté dans la composition des ouvrages que l'on compare : si dégagés de toute contrainte étrangère à leur art, ils ont pu n'avoir en vue de son but suprême » (Lessing, 1802, p. 82)

L'artiste doit pouvoir s'affirmer comme tel autant que le permet son art, qu'il soit plastique, musical, poétique ou temporel pour l'artiste dramatique. Si l'on condamne la poésie dramatique, à travers le poète et l'acteur, à ne pas aller au-delà de l'impression des sens, alors c'est l'imagination que l'on ligote à eux. Il n'est pas comme le peintre qui se doit de représenter un seul instant avec un seul angle de vue, il ne doit pas représenter la plus extrême, mais la plus féconde pour l'imagination, il doit laisser la place à un ajout de pensée pour celui qui regarde. L'acteur quant à lui doit donner à voir sa sensibilité, il doit être témoin des douleurs humaines et laisser agir la nature de son humanité. Pour cela, comme dans tous les arts, les chaînes deviennent vite trop lourdes pour l'acte créateur.

« Ne pouvant aller au-delà de l'impression reçue par les sens, elle est forcée de s'occuper des images moins vives, hors desquelles elle craint de retrouver ses limites dans cette plénitude d'expression qu'on lui a offerte mal à propos. » (Lessing, 1802, p. 23)

Le geste quant à lui possède une signification universelle, c'est un langage commun faisant référence à un monde commun qui touche tout autant par les yeux, que la parole par l'ouïe. Il impressionne l'imagination tout autant que la parole énoncée, la question est à présent que lui accorde-t-on comme place dans l'espace de création, comme liberté de ton ?

Afin de mieux cerner l'enjeu de la nécessité de laisser libre le geste créateur, nous devons nous poser la question de l'opposition entre l'art dionysiaque et apollinien, la démesure et l'ordre. C'est également la question sur les parfaites imitations : peuvent-elles prétendre au statut de la création. La perfection et le beau ont pour visée une chose précise, -qu'oublie lui totalement, le chaos- c'est à dire un ordre établi de façon externe ou interne. Il nous faut subrepticement repenser à ce qu'écrivait Platon<sup>1</sup>, ce

---

<sup>1</sup> « Or, notre théorie dit qu'il y a dans chacun la faculté de l'organe de l'intelligence, mais comme un œil qu'il serait impossible de tourner des ténèbres vers les lieux éclairés sans tourner en même temps le corps(...) »Platon. *République/ The Republic*, GF Livre VII, 518c-e.

que nous permet peut-être étrangement notre corps. Mais, l'art est peut – être justement cette fluctuation d'énergie qui répond à une intuition sensible du réel, le réel n'agit pas de façon nécessaire, et l'art éclaire cette possible nécessité.

« Il concerne la mutation majeure d'où naît l'esthétique moderne. A une définition de l'art comme imitation et à l'idée d'une clarté rationnelle succède une définition de l'art comme création et comme énergie. Les rapports entre l'art et la nature ne sont plus simples transparences. Ils correspondent au transfert d'une force, d'une émotion, d'une activité. Le voile qui cache et qui révèle en même temps est à l'image d'un acte créateur qui ne se réduit pas à un objet qu'il s'agirait de reproduire. L'émotion esthétique dépasse la reproduction, elle l'anime et laisse imaginer le visage qui est dérobé. » (Diderot, 2007, p. 272)

Le sujet transcendantal a été reconnu par la philosophie des lumières comme libre absolument : comment la création qui en découle ne devrait-elle pas l'être ? Comment le geste créateur ne saurait – être libre positivement, c'est-à-dire de façon autonome ? On s'aperçoit finalement que la question est en fait beaucoup plus large, que celle de la liberté de création de l'acteur. Avec le criticisme on va de plus en plus loin, il nous faut donc reposer les bases de la réflexion L'apport du kantisme nous permettra d'approfondir le contenu métaphysique du problème du geste du comédien. Mais, au demeurant, il nous faut comprendre la nature de ce qui découle de cette action autonome : quel est incidence de la liberté dans le geste du comédien ?

### **3. Dans quel sens penser la filiation entre Lessing et Kant ?**

Lessing, en considérant la particularité de ce geste comme art du temps démontre alors qu'il ne peut s'agir que d'un acte libre notamment quant à son rapport à l'intimité. Nous pouvons imposer des gestes aux comédiens, mais, sa création ne pourra être que libre car ne dépendra que de son esprit. Il se trouve à la pointe du paradigme des Lumières concernant l'esthétique. Comme nous l'avons souligné, Lessing appréhende la visée ultime de l'art comme la beauté suprême il revendique par là-même une totale liberté pour laisser la possibilité à l'artiste de l'atteindre.

D'une certaine façon, il élabore une poésie dramatique qui se déclinerait à travers deux gestes créateurs, le geste poétique et le geste jouant. Tous deux sont des artistes/poètes au sens où, ils ont acquis le « pouvoir » d'inventer et de conférer à leur création une existence en tant que telle, une vie propre qui peut se déployer dans un temps et un espace donné. Au service de l'art dramatique, nous avons donc le poète de l'écrit, et le poète du corps, et tous deux jouent en vue d'un public.

« Lessing conduit l'esthétique du siècle des Lumières, bien au-delà des buts et des limites qu'elle s'était jusqu'alors assignés. Lui seul pouvait réussir ce qu'avaient masqué Gottsched et les Suisses, Voltaire et Diderot, Shaftesbury et ses disciples et ses successeurs. Non seulement il clôt l'esthétique d'une époque qu'il découvre, s'élançant

au-delà de toutes les données et réalités de l'art, les nouvelles « possibilités » de l'art poétique. » (Cassirer, 1970, p. 344)

Etant donné que nous n'avons pas accès au fondement pur qui conditionne le geste créateur et que ses conséquences ne nous sont connues qu'à travers son impression phénoménale, ainsi comment penser l'autonomie du sujet en tant que geste créateur ? Nous élaborerons par la suite une série d'hypothèse dans notre lecture de Kant pour nous permettre de répondre à certaines questions laissées en suspens.

### 3.1. Quelle est la condition du geste de l'acteur?

L'acteur est un être en mouvement, celui-ci est une dynamique qui relève d'une certaine spontanéité. Doit-on considérer le mouvement comme une succession de gestes ? Y a-t-il une intuition au fondement du geste de l'acteur ? De quelle nature est-elle ?

Si la technique est la seule condition du geste de l'acteur, alors elle le prive par là-même de liberté, en l'empêchant d'imprimer sa marque dans la réalité sensible. L'acteur arrive à scinder son corps et son âme, tout en gardant son unité d'homme, il joue avec l'imagination et avec l'entendement parfois avec tant de virtuosité que l'on comprend la volonté de cerner ce qui conditionnerait son geste. La technique implique effectivement une certaine maîtrise pour autant, elle ne doit pas couper court à l'imagination sans quoi l'accès à la teneur des propos du poète restera lettre morte et de facto inaccessible et pour le poète du corps et pour le regardant. Ce qui se joue ne peut pas se penser autrement que comme un usage particulier de la liberté. Cet aspect de la question nous permet d'appréhender naturellement le jugement esthétique selon Kant. En effet, il n'est pas permis au geste créateur d'être libre, alors il semble impossible à l'homme d'accéder au pur plaisir esthétique qui se trouve être la pierre de angulaire entre les deux critiques kantienne. Le jugement esthétique décrit dans la Critique de la faculté de juger est ce pont qui permet d'affronter sereinement cet « incommensurable abîme » (Kant, 1982, p. 25). L'homme est absolument libre en sa qualité de sujet mais, il est également soumis à la nécessité des phénomènes.

En tant que jugement inconditionné, on pourrait voir certaines analogies entre jugements esthétiques et jugements de types scientifiques et moraux. Mais, Kant en faisant appel à la table des catégories de la Critique de la raison pure en fait une toute autre lecture. Il décline en effet le jugement esthétique rapport au beau selon quatre caractéristiques qui nous permettront d'avoir une lecture particulière du geste de l'acteur en tant que geste créateur à part entière. Il se rapporte à la table qui structure l'entendement humain élaboré dans la *Critique de la raison pure*. Normalement ces catégories sont relatives au jugement déterminant qui nous permet de partir du général pour construire l'objectivité de l'expérience, du particulier de la sensation. Le jugement

esthétique est tout autre et utilisera donc cette table autrement. Il est dit réfléchissant<sup>1</sup>, c'est-à-dire qu'il ne présuppose aucune connaissance, ou tout du moins aucun accès à celle-ci au sens de travail. Kant laisse ici transparaître une universalité sans concept – catégorie de la quantité – c'est-à-dire que seul le jugement esthétique du beau nous permet une satisfaction libre. Je suis satisfait d'avoir un vide de connaissance qui me permet d'être confronté à la chose belle en faisant le vide des *a priori* et de ses connaissances. La chose belle répond spontanément à mon désir sans que j'ai eu à désirer cette chose, je n'ai pas présupposé son existence, j'y suis même indifférent, c'est la beauté du hasard de la rencontre esthétique – catégorie de la qualité - : la satisfaction sans intérêt.

« On devine que la beauté provient ici d'une conformité entre les besoins de la connaissance et l'apparence de l'objet. (...) La beauté est comme le miroir de l'esprit et, c'est pourquoi nous avons le sentiment de nous retrouver en elle. »<sup>2</sup>

On trouve déjà des éléments qui pourraient nourrir notre problématique. Tout d'abord la satisfaction donnée par la chose belle se fondant sur un jugement esthétique désintéressé, donc hors de l'« impératif » imposé à l'objet esthétique d'être agréable ou utile nous saisit de façon inattendue. Universalité sans concept qui nous conduit à goûter le caractère éphémère de cette rencontre furtive, presque fuyante. Le parallèle avec la représentation théâtrale s'en trouve ici facilité – mais, également avec les arts de la scène de façon plus large-. On peut effectivement, retourner voir un spectacle autant de fois que notre volonté nous l'intime mais, nous sommes face à une expression artistique éphémère qui ne peut se reproduire à l'infini. Les représentations peuvent se rapprocher, se ressembler mais, ne pourront pas faire valoir un principe d'identité du fait de la condition humaine des acteurs. Ils sont soumis au temps, ainsi que le lieu qui aura ne serait-ce qu'imperceptiblement changé. Si nous sommes saisis ici, et que nous jugeons la chose belle, la réponse à la question : « qu'est-ce qui fait que je juge cette chose belle ? » ne pourra pas être « objectivement » et identiquement la même. Il s'agit donc bien d'un art du temps à différents niveaux, tant en considérant l'acteur qui se déploie, qu'en considérant ce qu'il peut produire en nous qui ne pourra être que fugace et, de l'ordre parfois de l'état de grâce. La création parvient à inscrire une suite dans le cours successif de la temporalité, elle a une prise sur le cours des phénomènes. Evidemment dans les dramaturgies écrites, l'acteur n'accomplit pas cela seul, il sert un texte écrit dans un temps donné, il « élargit » les propos du poète, et doit jouer avec son imagination et, la respiration de la salle, qui participera ou non à ce chemin vers la beauté. L'acteur insuffle dans le texte de la vie, dans cette contemporanéité palpitante partagée de facto avec les spectateurs.

<sup>1</sup> <http://www.jdariulat.net/Auteurs/Kant/KantAnalBeau.html>, consulté le 5 mai 2011, introduction « le jugement réfléchissant »

<sup>2</sup> Ibid.

Avec Kant, on peut également noter que du point de vue de la catégorie de la relation, nous ne pouvons pas connaître au sens propre l'origine de cette beauté. Le fondement de l'expérience esthétique kantienne et, ici du geste et du corps de l'acteur est une énigme. Le jugement esthétique se caractérise aussi par une finalité sans fin : « Est purement beau ce qui manifeste une intention pure dont l'origine reste inconnaissable » Sherringham (2003, p. 163). C'est à partir de là que Kant fait la distinction entre la beauté adhérente et la beauté libre. La beauté adhérente répond au concept que l'on aurait de la chose, à un modèle idéal dans le vocabulaire diderotien. Elle répondrait à ce que la chose doit être, elle serait donc conditionnée à être, elle pourrait être libre. Elle tenterait d'être parfaite mais, la perfection n'apporte rien au à la beauté dans le sens où la beauté ne trouve pas son existence liée à la perfection. Dans la beauté adhérente on fait appel aux catégories de l'entendement et, on juge si la chose répond à nos critères antérieurement établis.

La beauté libre ne peut supporter cela, elle est création, non imitation, elle déborde, ne peut être contenue. Elle jaillit en nous, sans qu'on l'aie appelée. L'acteur nous arrache des larmes, nous sommes surpris par l'émotion suscitée, nous sommes touchés par un instant qui se déploie dans l'espace créé pour nous. Peut-être sommes-nous touchés par la liberté même de son geste, qui est à jamais indicible et, dont l'origine en étant par essence inconditionnée se trouve à jamais insondable en nous. L'infini de la liberté humaine nous touche alors sans doute « en plein cœur », et en cela je ne peux que vouloir cet état universalisable. Ce jugement réfléchissant est donc également une solide base de socialisation :

« Pourtant, si autrui peut être mon éducateur esthétique, ce n'est pas en tant qu'il me dicte des règles ni qu'il est l'héritier d'une tradition, mais c'est seulement dans la mesure où il affine mon goût sans en aliéner l'autonomie, où il m'apprend à discerner des qualités que je n'avais pas d'abord aperçues dans le sentiment esthétique que j'éprouve par moi-même. Éduquer esthétiquement, c'est aider autrui à conquérir sa propre autonomie. »<sup>1</sup>

Ce n'est pas forcément la beauté qui impulse le geste de l'acteur, il transcende cela, ni une quête de vérité, mais bien la liberté de son jeu. Peut-être est-ce un des arts les plus libre qu'il soit et que le penser en tant qu'art de l'espace l'empêche simplement de s'épanouir aussi sublimement qu'il le pourrait ? mais, non pas d'exister en tant qu'art créateur ? Nous devons donc chercher le fondement pur du geste du comédien, de son acte créateur qui nous restera a priori inaccessible et celui de la forme esthétique qui nous apparaît au niveau des phénomènes.

---

<sup>1</sup><http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Kant/KantAnalBeau.html>, consulté le 5 mai 2011, introduction « le jugement réfléchissant »

### 3.2. Le geste théâtral est-il un usage particulier de la liberté transcendante ?

Si le geste créateur du comédien n'était pas libre, que penser du jugement esthétique qui s'y rapporterait ? Comment le jugement esthétique mis ici en relation pourrait-il prétendre à l'universel ? Et, notamment en rapport avec la prétention du jugement esthétique universel de Kant, comment pourrait-il être pur ?

On se rappelle que dans la *Critique de la raison Pure*, Kant identifie deux libertés, la liberté transcendante et la liberté pratique, la première étant « l'idée d'une spontanéité pure, dont l'objet ne peut être dans aucune expérience, la seconde est la simple indépendance de notre volonté à l'égard des mobiles sensibles et peut être démontrée par l'expérience. »<sup>1</sup>. En tant qu'homme, le créateur, qu'il soit poète ou acteur, expérimente ces deux types de libertés même si la première ne reste en l'état qu'une possibilité logique. Mais, le créateur en tant qu'il procure un jugement particulier qui est le jugement esthétique, fait-il un usage particulier de la liberté pratique ou de la liberté transcendante ? Si on analyse ces deux définitions à l'aune de ce qu'on précédemment évoqué concernant le geste créateur nous pouvons émettre les hypothèses suivantes. Par l'exercice de sa liberté pratique : effectivement l'acteur choisit de jouer à un moment donné et, fait le choix également de nous représenter son personnage de telle ou telle façon. Par contre, on n'a vu que le fondement de son geste nous restera inconnu, il nous restera tu et, tel l'énigme du Sphinx car nous n'avons pas encore su parler à l'esprit créateur. L'usage de la liberté que fait l'acteur quant au geste est spontané, il est transcendance au sens propre, il survient et dépasse l'expérience que nous nous attendions à vivre. La liberté de l'art créateur au-delà d'être une possible médiation entre ces deux libertés, comme le sous-entend Kant dans la *Critique de la faculté de juger*, peut être et, ce sera notre hypothèse, penser comme une liberté à trois termes. Une liberté dont le fondement nous restera inconnu, dont on peut rester indépendant concernant les fins mais, qui est toujours relation à l'autre, elle se nourrit par et pour celui qui regarde et écoute. Ce regardant peut de façon irrémédiablement être touché par l'usage de la liberté dont usage le créateur mais, il n'a jamais désiré cette rencontre. Son désir se mélange simultanément à sa vision de l'instant même de la liberté créatrice.

Nous pouvons considérer à présent que ce lien à l'autre, du fait qu'il est jugement esthétique n'a d'autre fondement qu'un fondement pur, puisqu'il est lui-même sans objet, sans connaissance, sans attente et sans intérêt préalable. L'autre n'attend rien du créateur mais, il reçoit. En tant que critique, nous ne pouvons pas rester seulement au niveau de ce qui nous apparaît sensiblement bien que, cela soit les seules choses que nous pouvons prétendre réellement connaître. Cependant, le concept de liberté transcendante nous permet d'envisager les conditions de possibilité du geste créateur

<sup>1</sup>Edition électronique réalisée à partir de l'article de Victor Delbos, " Sur la théorie kantienne de la liberté " in Bulletin de la Société française de Philosophie, n° 1, janvier 1905 (Ve année), p. 1. [Séance du 27 Octobre 1904.]

comme étant susceptible d'affecter une personne que celui-ci n'a même jamais rencontrée, qui ne vit pas à la même époque que lui et pourtant une médiation semble bien s'opérer. Il semblerait que le geste créateur possède quelque chose de plus qui lui donne la possibilité d'impressionner au sens fort autrui et ce, indépendamment des contingences. Le fondement d'un tel geste semble être ce qui lui permet de transcender l'œuvre elle-même, il conditionne et imprime une marque dans le monde phénoménal qu'autrui est à même de reconnaître à partir du moment où ils se trouveront en présence l'un et l'autre. Ce sceau du geste créateur dans le monde des phénomènes n'est possible que par la pureté de sa condition, sans cela son empreinte serait évanescence, et elle n'aurait pas la possibilité d'affecter autrui, elle disparaîtrait avec la fonte du temps. Force est de constater que ce fondement n'appartient pas au monde des phénomènes, car visiblement il rend possible une forme pure d'intersubjectivité, ce geste libre fait sens pour le sujet qui voit dans sa traduction sensible l'effet de la liberté.

Nous allons dès à présent analyser la possibilité de cette médiation pure entre deux sujets. Celui qui crée et celui qui juge instaure les conditions d'une forme d'interaction pure qui nécessite que les fondements de ces deux actes soient purs. Sans cela cette médiation pure – ce moment où le sujet et l'objet se confondent – ne pourrait avoir lieu. C'est cet instant-même où le temps semble suspendu et l'espace figé. Quelle signification est à lire ici ? Les formes pures de la sensibilité devançant effectivement toutes les manifestations mais, elles ne m'apprennent rien sur l'impression sensible de la liberté dans la chaîne causale des phénomènes car, rien ne s'objective véritablement. Pour autant le sujet a conscience de recevoir un donné sensible qu'il sait modifié par le fondement pur d'un acte libre. Sans cela, le donné sensible serait quelconque, il n'y prêterait aucune attention, il n'en aura même pas conscience. Toutefois, notons que c'est parce qu'il reconnaît l'effet induit par la liberté que l'interaction s'opère. Cette médiation pure n'est possible que parce qu'elle échappe à la nature. La liberté du geste artistique confère au phénomène une forme esthétique qu'autrui peut saisir. En ce sens, la forme esthétique est une condition préalable à la médiation pure.

C'est la forme esthétique souhaitée par Kant pour lier les deux critiques initiales qui nous permet de fonder le geste créateur des deux poètes dans le monde des phénomènes et ce, dans une pureté d'intention. Pureté d'intention d'autant plus frappante que bouleversante qu'elle ne peut se penser sans un rapport unique, car éphémère à autrui, qui ne peut souffrir d'aucun principe d'identité. La liberté qui se fonde ici revendique passionnément la singularité de chaque vécu et existence humaine qu'elle soit réelle ou, jouée dans un fantasme partagé.

Notre réflexion durant ce mémoire nous a amené à montrer que l'acteur peut se revendiquer en tant qu'artiste créateur. On n'a montré également que Kant avait résolu un dilemme, entre les systèmes de nature et liberté, par la « forme esthétique » qui se devait peut-être d'être plus exploité encore d'un point de vue de l'esthétique contemporaine.

Effectivement, l'art de l'acteur interroge le réel différemment que les autres arts. Chaque art en fait tout autant. Le regard de l'art sur notre condition, notre finitude et, l'infini de nos perceptions nous enivre. A travers ce que l'on me montre, me représente, c'est toujours moi qui pleure ou qui suis en joie. Les artistes ne sont pas « des supers héros » qui auraient au bout de leur main une quelconque « ultra » énergie à envoyer, ils ont besoin de nous tout autant que nous avons d'eux. Simplement l'usage qu'ils font de cette énergie est, elle bien particulière car elle trouve son fondement dans une liberté à trois termes, qui comprend l'autre tout autant que moi.<sup>1</sup> Le créateur prend en compte autrui dans toutes ses représentations afin d'interroger notre propos commun, notre vision du monde.<sup>2</sup> Que pouvons-nous comprendre et entendre ensemble dans notre monde commun ? L'art de l'acteur a cela de particulier qu'il se définit en propre par le partage, le poète peut écrire seul à sa table mais, l'acteur se définit d'emblée comme déjà « entre d'eux ». Il y a une vocation intersubjective de la jouissance esthétique dans cet art. Les sujets communiquent entre eux et, surtout partagent un monde commun présent à la conscience de chacun. Mais, le vécu psychique de l'autre ne m'est pas accessible en tant que tel. L'autre est toujours un mystère. Pour autant l'ego n'est pas un sujet isolé, il est même ouvert de manière essentielle à l'autre. Il a « soif » de l'autre et c'est peut-être ce qui le pousse à pouvoir rester dans une salle où d'autres destins que le sien se jouent. Comment penser l'art dramatique au sens de partage d'un monde commun entre les comédiens, des comédiens vers les spectateurs mais, non pas des spectateurs vers les comédiens ? Ou encore comment penser que les comédiens partagent leur monde, tout en faisant semblant de ne pas le savoir ?

Le spectateur est de toute façon en terrain connu, car il a une expérience immédiate des similitudes entre leurs attitudes et la sienne. Mais, il sait très bien que ce n'est pas son vécu propre, il ne peut pas être complètement dupe de cette illusion. La frontière qui le sépare est d'autant plus fine qu'il peut se transposer activement en imagination dans le vécu d'autrui, j'ai volontairement un désir de connaissance de la conscience de

<sup>1</sup> « Les grands acteurs partent de la source même du jeu qui n'est ni dans la tête ni dans l'émotion ni dans les muscles, mais dans ce qu'on peut appeler l'imagination créatrice de l'acteur. On ignore où elle se situe », « A la source du jeu » par Peter Brook propos recueillis par O. Aslan, avril 1991, p.299.

<sup>2</sup> "Il n'y a ici-bas, à proprement parler, qu'une seule beauté, c'est la beauté du monde. Les autres beautés sont des reflets de celle-là, soit fidèles et purs, soit déformés et souillés, soit même diaboliquement pervertis. En fait, le monde est beau. Quand nous sommes seuls en pleine nature et disposés à l'attention, quelque chose nous porte à aimer ce qui nous entoure, et qui n'est fait pourtant que de matière brutale, inerte, muette et sourde. Et la beauté nous touche d'autant plus vivement que la nécessité apparaît d'une manière plus manifeste, par exemple dans les plis que la pesanteur imprime aux montagnes ou aux flots de la mer, dans le cours des astres, dans la mathématique pure aussi, la nécessité resplendit de beauté. Sans doute l'essence même du sentiment de la beauté est-elle le sentiment que cette nécessité dont une des faces est contrainte brutale a pour autre face l'obéissance à dieu.(...)" SIMONE WEIL in Commentaires de textes pythagoriciens, intuitions pré chrétiennes, Descente de dieu, 1945.

l'autre. Et cela car je peux me transposer dans une situation autre que la mienne alors que je suis ici.

Les autres « sont dans le monde » (Husserl, 1994, 123). Et ce monde est un monde commun qui comprend le mien, qui est présent à ma conscience. Il faut que la synthèse s'opère. « C'est dans cet autre que se condense le sens de la vie. » (Kojève, 1947, p.8) Et, pourtant on ne peut avoir accès à la spécificité de l'existence d'autrui. On est toujours déjà en relation avec les autres. La limitation imposée par le quatrième mur s'étiole peu à peu. Par contre, si le fondement du geste créateur n'est pas pur alors, on ne pourra pas passer pas ce quatrième mur.

« Le spectacle s'étendra par suppression de la scène, à la salle entière du théâtre, et, parti du sol, il gagnera les murailles sur de légères passerelles, enveloppera matériellement le spectateur, le maintiendra dans un bain constant de lumières, d'images, de mouvements et de bruits. » (Degaine, 1993, p. 337)

Tout en singularisant les gestes de l'acteur et du poète, on a compris que l'Art ne peut se penser sans un toujours deuxième terme : l'Autre. Ma liberté même se fonde en lui, notre regard prend source dans le sien. Tout regard au théâtre doit être vivant. Personne n'a la certitude absolu de sa place, s'il regarde ou est regardé, c'est un mur « joueur » que doit être ce quatrième mur, parfois voile, parfois miroir mais, il ne peut être glace. L'art dramatique doit sortir de toute plasticité statique pour continuer de toucher nos contemporains.

« L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'Art » (Nietzsche, 1949, p.26) Une représentation se joue aussi bien sur scène que dans le public et, si l'une des deux parties est défaillante, l'ensemble ne pourra être convaincant, à l'apogée de qu'elle aurait pu être. Elle peut se heurter aux difficultés de la réalisation, il lui faut donc un langage à toute épreuve, un langage furieux, sans retenu, qui peut casser la cloison la plus épaisse. Peut-être cela est-il rendu possible par le geste en tant que langage, en tant qu'expression de ma liberté?

"J'aurai fait rire avec la mort des miens, avec mes amours déchues, avec un œil de verre, une cicatrice effrayante, la douleur sortait de moi comme un cri d'oracle et au contact de l'air elle devenait drôle, si drôle, que je m'enivrais, j'entrais dans le don abject, infini, je me perdais, ils riaient, et je perdais, à chacun de leurs rires, un peu plus de chances d'être sur la bonne rive." (Olivier, 2009)

Peut-être ne pouvons-nous pas toujours maîtriser ce qui transparait au de-là de ce « quatrième » mur mais, si le langage est premier entre les hommes, alors pourquoi ne pas le considérer comme un sublime prétexte à sa géniale liberté ?

## Bibliographie

- Aristote (1980). *Poétique/Poetics*. Trad. Dupont-Roc et J. Lallo. Paris: Seuil.
- Cassirer, E. (1970). *La philosophie des lumières/The Philosophy of Enlightenment*. Paris: Fayard.
- Courtine, J.J., & Haroche, C. (2007). *Histoire du Visage/ History of Physiognomy, Face & Expression*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, Paris.
- de Condillac, E.B. (1749). *Essai sur l'origine des connaissances humaines/ Essay on the Origin of Human Knowledge*. Paris: Vrin.
- Degaine, A. (1993). *Histoire illustré du théâtre/ Illustrated History of Theatre*. Paris: Nizet.
- Diderot, D. (2007). *Ecrits sur l'art et les artistes/Writings on Art and Artists*. Sous la dir de Jean Seznec. Ed. Hermann.
- Diderot, D. (1757). *Entretiens sur le fils naturel/Conversations on the Natural Son*. Paris: Robert Laffont.
- Diderot, D. (2000). *Lettres sur les sourds et muets/Letters on the Deaf and the Mute*. Œuvres, Tome IV, *Esthétique*, Théâtre, Bouquins, Manecourt.
- Fontaine, L. (1967). *Le théâtre et la philosophie au XVIIIe/The Theater and the Philosophy of the 18<sup>th</sup> Century*. Slatkine reprints, Genève.
- Hume, D. (1757). *De la norme du goût. Essais esthétique/ Of the Standard of Taste: Post-Modern Times Aesthetic Classics*. Trad. René Bouveresse, Garnier Flammarion.
- Husserl, E. (1994). *Médiations cartésiennes, et les Conférences de Paris/Cartesian Meditation and Paris Conference*. PUF, Vendôme.
- Kant, I. (1982). *Critique de la faculté de juger/ Critique of the Power of Judgment*. Trad. A. Philonenko. Paris: Vrin.
- Kojeve, A. (1980). *Introduction à la lecture d'Hegel/ Introduction to the Reading of Hegel*. Paris: Tel Gallimard.
- Lessing, G.E. (2010). *Dramaturgie de Hambourg/The Hamburg Dramaturgy*. Trad. par J.M. Valentin, coll. Germanistique, Klincksieck, Bonchamp-lès-Val, 1<sup>ème</sup> livraison.
- Lessing, G.E. (1802). *Du Laocoon, ou, Des limites respectives de la poésie et de la peinture/ Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Trad. par C. Vanderbourg, Université d'Oxford, 1802, Préface
- Nietzsche, F. (1949). *La naissance de la tragédie*. Paris : Gallimard-Idées.
- Olivier, PY (2009). *Le roulement de tambour/The Drum Roll. Théâtre complet/Complete Theater*. Actes sud, coll., Paris: Babel.
- Platon (315 before J.C.). *République/The Republic*. GF Livre VII, 518c-e.
- Sherringham, M. (2003). *Introduction à la Philosophie esthétique/Introduction to Aesthetic Philosophy*. Lonrai: Petite Bibliothèque Payot.
- Weil, S. (1951). *Commentaires de textes pythagoriciens, intuitions pré chrétiennes, Descente de dieu/Comments on Pythagoras' Texts, Pre-Christian Intuitions, the Descent of God*. Paris: LA COLOMBE, Éditions du Vieux Colombier.