

Le théâtre diderotien: pour une esthétique à fonction sociale

MARINA RUIZ CANO
Université de Valenciennes
marinaruizcano@gmail.com

Resumen

Las concepciones éticas y estéticas de Denis Diderot dialogan y dan un carácter unitario a toda su obra, desde sus escritos filosóficos hasta su teatro. A partir de su interpretación de las ideas de verdad o naturaleza, Diderot nos propone renovar los géneros dramáticos, lo que desemboca en el nacimiento del drama burgués. Además, el teatro adquiere una función social.

Palabras clave

siglo XVIII, ética, estética, drama burgués

Abstract

Denis Diderot's ethics and aesthetics conceptions dialogue and provide his whole oeuvre with a unitary nature: from his philosophical writings up to his theatre. Taking the ideas of truth or nature as a departure point, Diderot propounds a renewal of dramatic genres, which will give rise to the serious drama. Besides, theatre acquires a social function.

Key-words

18th century, ethics, aesthetics, serious drama

Les écrits théâtraux de Diderot poussent à des réflexions qui dépassent largement le domaine strictement théâtral, abordant des sujets politiques, voire psychologiques. Du rôle éducatif du théâtre jusqu'aux questionnements sur l'aliénation chez le comédien, tout est organisé autour d'un système matérialiste et social caractéristique de sa pensée philosophique et esthétique. C'est pourquoi sa théorie dramaturgique ne doit pas être isolée d'autres textes comme par exemple *Le Neveu de Rameau* ou *Le Rêve de d'Alembert*. Bref, toute son œuvre constitue un *continuum* qui doit être pris dans son ensemble. Cette affirmation acquiert encore plus de poids si l'on considère le caractère paradoxalement peu scénique des pièces de Diderot – à savoir, *Le Fils Naturel*, *Le Père de famille* ou *Est-il bon? Est-il méchant?* –, assez peu représentées même à l'époque¹. D'autres textes écrits par lui ont été, au contraire, adaptés sur la scène et au cinéma à plusieurs reprises et continuent à l'être, comme c'est le cas de *Jacques le Fataliste* ou *Paradoxe sur le comédien*. En outre, ceux-ci ont inspiré d'autres œuvres postérieures, comme par exemple *El verí del teatro* de Rodolf Sirera, ce qui montre bien leur actualité.

Évidemment, et comme on vient de le dire, tous ses textes s'imbriquent entre eux en établissant tout un réseau de références notionnelles qui interagissent constamment dans l'univers de Diderot, de l'*Encyclopédie* à ses écrits de fiction. Étant donnée l'interaction de toute sa production, plusieurs études² ont déjà analysé comment ses conceptions de vérité, nature et art conditionnent plusieurs aspects de sa théorie dramatique, parmi lesquels sa proposition de renouvellement du théâtre et l'apparition de nouveaux genres. Dans cette perspective, il faudrait aussi souligner la portée de cette rénovation, qui attribue au théâtre le statut de propagateur de nouvelles valeurs. Alors, le théâtre devrait être capable d'inciter à la réflexion, ce qui pourrait entraîner un changement des mentalités au sein de la société de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Comme Dieckmann le signale, Diderot "ne s'est jamais départi de la conviction que le théâtre doit avoir un caractère et un but moraux" (Dieckmann, 1961: 162). En effet, c'est quand il constate un élargissement du public de théâtre, qui intègre de plus en plus de spectateurs³, qu'il en déduit la nécessité de le réformer, tâchant de configurer une dramaturgie capable de convenir à tous. C'est pour cela qu'il commence à contester le théâtre comme on l'avait conçu jusque-là, en suggérant des procédés nouveaux de création et de représentation dramatique, tout en partant des modèles de l'Antiquité, ainsi qu'en s'inspirant du théâtre anglais de la première moitié du XVIII^e siècle.

La fragmentation de ses pensées, ou plutôt leur constante évolution⁴, peut poser des problèmes à l'heure d'établir une unité dans ses écrits. On peut voir un exemple de ceci dans

1 Il faut préciser néanmoins que *Le Père de famille* a eu un notable succès à l'époque.

2 Chouillet (1973); Hayes (1989).

3 Évidemment, toutes les classes sociales n'ont pas accès aux spectacles. C'est à partir de 1791 que les couches populaires commencent à y assister, après la multiplication des salles dû à la liberté des théâtres décrétée en janvier 1791 (Pellerin, 1999: 89).

4 Néanmoins, Jacques Chouillet nous prévient de l'inconvenance de considérer cette "évolution" comme un processus continu et régulier (Chouillet, 1973: 595).

l'apparente contradiction qu'on cite fréquemment entre les *Entretiens sur Le Fils naturel* et *Paradoxe sur le comédien*. Ainsi, "les poètes, les acteurs, les musiciens, les peintres, les chanteurs de premier ordre, les grands danseurs, les amants tendres, les vrais dévots, toute cette troupe enthousiaste et passionnée sent vivement et réfléchit peu" (Diderot, 2005:92), dans le premier texte évoqué, devient dans le deuxième "les grands poètes, les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature, quels qu'ils soient, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très sûr, sont les êtres les moins sensibles" (Diderot, 2005: 279).

Quelques critiques ont voulu remarquer de l'inconstance, voire une contradiction, dans le raisonnement de Diderot. D'autres⁵, au contraire, ont signalé à juste titre qu'il s'agit plutôt de l'évolution d'une pensée en constant travail, puisque comme il affirme dans l'article "Modification" de *l'Encyclopédie*⁶, "l'homme [...] est un être qu'on modifie". Il est donc partisan du caractère mutable de la personne, qui change au fur et à mesure et dont la pensée n'arrête pas de mûrir.

Selon Diderot, le processus créatif a pour but de représenter la nature; c'est-à-dire, l'essence de la réalité avec tout son sens. Ce souci de vrai est une constante dans toute l'œuvre de Diderot. Sa quête avait commencé avec le projet de *l'Encyclopédie*, mais celle-ci ne pouvait pas atteindre le grand public, dont la majorité était analphabète à l'époque. Alors, vu la portée restreinte de cette entreprise, quel meilleur moyen que le théâtre pour agir au sein de la société?

Ainsi, le théâtre acquiert du pouvoir et doit en acquérir encore plus: il devient un instrument utile dans l'entreprise menée par Diderot, celle d'instruire et de réformer le peuple⁷. Pour ce faire, il essaie de rapprocher du spectateur tout ce qui se passe sur la scène. Ceci explique le fait qu'il soigne la vraisemblance dans les habits, le décor, les personnages,... comme il l'explique dans le *Discours sur la poésie dramatique*, afin de créer le plus d'illusion scénique possible. C'est aussi pour cela qu'il songe, par exemple, à un élargissement de la scène, ce qui rendrait possible la représentation d'actions simultanées. En plus, il exige que la scène soit vide, ce qui sera prescrit à partir de 1759⁸, pour que les comédiens jouent mieux. Alors, le public peut s'identifier avec le personnage, ce qui pousse à la réflexion. Et pour que ce processus ait lieu, il est indispensable que le comédien oublie le public ; voici déjà l'idée du quatrième mur⁹, présente dans le *Discours sur la poésie dramatique*: "Soit donc que vous

5 Par exemple Dieckmann: "Au cours d'un développement graduel, poursuivi pendant plusieurs années, Diderot a révisé, modifié ou approfondi la majorité de ses idées sur le rapport entre l'art et la nature" (Dieckmann, 1961: 169).

6 Consultable en ligne sur <http://encyclopedia.uchicago.edu/>.

7 Pensons au rôle du théâtre lors de la lutte contre les (anti)philosophes par exemple, avec les œuvres de Palissot et de Fréron et les ripostes de Voltaire. Ainsi, la représentation de *L'Écossaise* de Voltaire suppose la condamnation publique de Fréron et de l'art de publier des canards. De cette façon, le public s'érige en juge.

8 Tout comme Voltaire, Diderot hausse sa voix contre les banquettes pour le public sur la scène, qui se videra en 1759 grâce au comte de Lauraguais qui les achète.

9 Théorie selon la salle et la scène doivent être séparées afin de garantir l'illusion scénique. Ainsi, le public peut

composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas" (Diderot, 2005: 210-211).

Liée à cet intérêt moralisant de Diderot, la reconnaissance du comédien lui semble indispensable. S'il devient une personne connue dans la société, son influence sociale, et donc morale, sera plus grande. De même, il est chargé de convaincre le public grâce à son jeu naturel¹⁰.

Dans le *Discours sur la poésie dramatique*, Diderot établit les bases de ce qui deviendra par la suite un genre nouveau: le drame bourgeois, défini comme un théâtre laïc et moral qui enseigne les devoirs sociaux. Il se révèle donc comme un instrument avant d'être un art, et c'est précisément là que réside sa principale valeur (Lewinter, 1966: 129).

Sa naissance a pour origine l'un des noyaux dans la pensée diderotienne: le souci de vérité. Ce point de départ organise toute la réalisation du modèle de pièce dramatique proposé par Diderot. En plus, cette idée renvoie aussi au but du théâtre illustré: renverser la passivité d'esprit chez le peuple et donc l'ignorance. En raison de ce souci, Diderot articule tout pour pousser le spectateur à la réflexion, embryon de toute connaissance réelle, visant à offrir en même temps des comportements exemplaires et vertueux. En effet, il est convaincu des avantages des œuvres d'art poussant à "aimer la vertu et haïr le vice" (Diderot, 2005: 172), qui pourraient désormais contribuer, en parallèle avec les lois, à améliorer la société. D'autant plus que la "pédagogie de la vertu" (Ménil, 1995: 9) doit prendre la place des sermons catholiques¹¹. Ainsi, la vertu et la réflexion vont toujours l'une à côté de l'autre: "point de vertu morale, point de mérite, sans quelques notions claires et distinctes du bien général, et sans une connaissance réfléchie de ce qui est moralement bien ou mal" (Diderot, 1975: 325). Alors, bien qu'il faille représenter la nature, celle-ci ne doit se dégrader ni disparaître; elle doit, au contraire, offrir des modèles qui rendent l'homme meilleur. C'est ainsi qu'il recommande d'exclure les vices des planches, et de n'y représenter que des actions vertueuses: "Quel art serait plus funeste que celui qui me rendrait complice du vice?" (Diderot, 2005: 172)

Pour ce qui est du vrai, il est défini dès le début comme valeur suprême pour Diderot, voire assimilé au statut du Dieu¹². Tout doit donc se diriger vers le vrai, qui doit dominer sur tout le reste: "Mais rien ne prévaut contre le vrai" (Diderot, 2005: 165). En plus, étant donnée

voir ce qui se déroule sur la scène, mais les acteurs joueront tout en ignorant le parterre. Cette pratique dramaturgique a pour but d'assurer la vraisemblance.

10 "La réforme de la moral de l'acteur a chez Diderot ses origines dans sa conception du jeu naturel de l'acteur, de la supériorité du geste par rapport à la parole, et dans son idée de la haute mission sociale et politique du théâtre dont l'acteur est l'exemple vivant" (Dieckmann, 1961: 165).

11 cf. Diderot, *Entretiens sur le Fils Naturel*: "Tous les peuples ont leurs sabbats, et nous aurons aussi les nôtres. Dans ces jours solennels, on représentera une belle tragédie, qui apprenne aux hommes à redouter les passions; une bonne comédie qui les instruisse de leurs devoirs, et qui leur en inspire le goût" (Diderot, 1995: 106).

12 cf. Diderot, *Le Neveu de Rameau*: "L'empire de la nature, et de ma trinité, contre laquelle les portes de l'enfer ne prévaudront jamais: le vrai qui est le père, et qui engendre le bon qui est le fils; d'où procède le beau qui est le saint esprit" (*ibid.*: 331).

l'indissociable relation qu'il établit entre le vrai et le bon dans le *Neveu*¹³, l'objet du drame bourgeois va porter sur les devoirs et les gens vertueux: c'est justement cela "qu'il faut avoir en vue quand on écrit" (Diderot, 2005: 169). Dans ce sens, le poète qui crée les pièces doit avoir quelques qualités, parmi lesquelles la connaissance de la nature humaine et des états de la société.

Évidemment, cette intelligence, pour être telle, doit être vraie et profonde, et non pas superflue. De même, la notion de beauté dépend de la vérité des faits représentés: "Il faut montrer la chose comme elle s'est passée; et le spectacle n'en sera que plus vrai, plus frappant, et plus beau" (Diderot, 2005: 175). Voici la triade platonicienne Vrai – Beau – Bon qu'on peut reconnaître à plusieurs reprises tout au long de l'œuvre esthétique de Diderot, par exemple dans les *Entretiens* quand on lit: "Plus la marche d'une pièce est simple, plus elle est belle" (Diderot, 2005: 82).

L'objet traité dans les pièces conditionne évidemment son accueil, et c'est ainsi que les pièces qui ont pour objet la vertu et les devoirs de l'homme, c'est-à-dire, les comédies sérieuses¹⁴, auront plus de succès et "réussiront partout, mais plus sûrement encore chez un peuple corrompu qu'ailleurs" (Diderot, 2005: 168). En plus, si la pièce est honnête, elle "nous touche d'une manière plus intime et plus douce" (Diderot, 2005: 171) et elle apparaît donc comme un moyen effectif pour stimuler notre pensée et notre âme.

Alors, le théâtre révèle automatiquement une fonction sociale, voire salutaire, soumise aux notions de vrai et de vertu, capable de réformer les hommes¹⁵. D'un côté, c'est en société qu'on peut trouver le bon – qui est dans la nature¹⁶, puisque la corruption découle des conventions et non pas du naturel –. D'un autre côté, on est tous égaux dans la salle: peu importe notre statut social, on s'émeut tous de la même façon¹⁷. Dans cette perspective, on peut concevoir le moi en tant que moi social, vu que l'individu se définit à partir de son "implication dans le réseau social" (Hayes, 1989: 105).

Dans ces conditions, le théâtre peut devenir un véhicule des valeurs morales, comme on peut lire dans le *Discours sur la poésie dramatique*: "le méchant sort de sa loge moins disposé à faire le mal que s'il eût été gourmandé par un orateur sévère et dur" (Diderot, 2005: 172). Ainsi, le théâtre peut même se substituer aux gouverneurs, tout en respectant la liberté du citoyen, qui décide librement – après avoir intégré les valeurs transmises sur la scène – de changer son comportement. Également, Diderot réitère sa certitude que l'art peut changer le cœur des hommes, alors que les préceptes de la religion ne l'émeuvent guère" (Stenger, 2000: 70).

13 cf. *ibid.*

14 cf. Le système dramatique décrit par Diderot dans Diderot (2005: 167).

15 Cette idée récurrente chez Diderot apparaît explicitée à plusieurs reprises dans le *Discours sur la poésie dramatique*: "Si on les expose à la foire, on n'en remplira pas les prisons" (*ibid.*: 179).

16 cf. "Tout est bon dans la nature" (*ibid.*: 171).

17 cf. "Le parterre de la comédie est le seul endroit où les larmes de l'homme vertueux et du méchant soient confondues" (*ibid.*: 171).

Ceci dit, la question serait d'analyser comment le souci de vérité et la fonction sociale, même didactique, que Diderot attribue au théâtre conditionne le renouvellement des genres dramatiques, voire de l'art en général, qu'il propose. On peut souligner quelques aspects touchant à la composition des pièces qui reçoivent une influence directe de cette conception: l'événement raconté et la proportion des faits qui l'articulent, les personnages et leur discours, les costumes, le décor, le ton, la simplicité et la clarté dans l'exposition, ainsi que la cohérence des faits et le lien existant entre eux.

Dans le *Discours sur la poésie dramatique*, Diderot nous apprend que pour qu'une œuvre soit vraisemblable, il faut qu'il n'y ait point de rapidité ni de chaleur, puisque ceci entrave la vérité. Alors, dans cette quête du vrai menée par Diderot, les pièces trop complexes avec beaucoup d'intrigues doivent être remplacées par des pièces plus simples¹⁸, qui présentent une progression vers la vérité. À leur rencontre, l'agglomération des intrigues propres aux drames modernes n'arrive pas à transmettre cette idée de progrès et de rapprochement du vrai: "plus il sera compliqué, moins il sera vrai" (Diderot, 2005: 189). Dans cet ordre d'idées, la clarté de la pièce doit être assurée du début à la fin, sans trop de va-et-vient qui pourraient troubler la compréhension de la part du public. C'est pour cela que "la marche du drame n'est jamais obscure" (Diderot, 2005: 190), mais elle nous présente des causes et leurs effets.

De même, et afin de garantir la simplicité et la progression des pièces, Diderot insiste à plusieurs reprises sur la nécessité des fils conducteurs qui relient tout ce qui se passe dans une pièce, afin que celle-ci soit cohérente: "que des fils imperceptibles lient tous vos incidents. Surtout ne tendez point de fils à faux" (Diderot, 2005: 189). Alors, la cohésion entre les différents événements doit être garantie par la progression naturelle des faits. C'est de cette façon qu'une pièce est dotée d'unité, rejetant "les scènes épisodiques et décousues" (Diderot, 2005: 167) qui rendraient une œuvre médiocre. Le problème se pose ici sur la complexité pour harmoniser le souci d'unité et l'action, vu que trop d'intrigues peuvent nuire à cette logique; mais il est vrai qu'elles apportent de l'intérêt. Comment Diderot aborde-t-il cette problématique?

En principe, il privilégie le discours au détriment de l'action¹⁹, ce qui par ailleurs caractérise les pièces simples. Cependant, cette hiérarchie pose un nouveau problème dans la théorie diderotienne, puisque ce sont les événements qui restent plus longtemps dans la mémoire du spectateur, et donc, ils ont plus d'effet sur lui; tandis qu'un discours s'oublie facilement et a du mal à demeurer dans l'esprit du public. Alors, il faudrait chercher l'équilibre entre l'action et le discours, ce qui n'est pas si évident. Mais en tout cas, il faut respecter le souci de vérité à travers la progression, au lieu d'y mettre trop de mouvement: dès qu'il y a du mouvement, cela complique la pièce. C'est pour cela qu'il est mieux de faire du dialogue l'axe du début de l'ouvrage et de laisser l'action pour la fin. De cette façon, on garde une

18 cf. Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*: "Des drames simples et des drames composés" et "Des incidents".

19 cf. Diderot (2005: 178).

certaine progression tout au long de la pièce et on réussit à épater le spectateur, qui pourra désormais se souvenir de l'effet de l'œuvre.

De cet équilibre entre le discours et l'action dépend également la division de l'action, puisque les actes doivent être d'une longueur proportionnelle au fait raconté, ce qui est spécialement important pour le premier acte, étant donné que l'intérêt de toute la pièce y est attaché. Diderot se montre ici, une fois de plus, novateur, vu que la critique générale préférerait des actes d'une même longueur: "On exige que les actes soient à peu près de la même longueur: il serait bien plus sensé de demander que la durée en fût proportionnée à l'étendue de l'action qu'ils embrassent" (Diderot, 2005: 222). Pour ce qui est de la longueur des scènes, elles dépendent plutôt de la pantomime²⁰. En outre, les gestes acquièrent une importance capitale quand il s'agit du jeu de l'acteur.

Quant à l'expression, Diderot réserve une place préférentielle au soliloque, qu'il considère comme source de vérité et même de bonheur: "La tristesse se dissipe; je rentre dans ma famille bon époux, bon père, bon maître" (Diderot, 2005: 181). En effet, le soliloque, par opposition au monologue, constitue un dialogue avec nous-même: "je me questionne et je me demande [...] j'arrache de moi la vérité" (Diderot, 2005: 181)²¹, et à travers les raisonnements qu'on élabore, on se rapproche de la vérité²². En outre, le type de discours du personnage est déterminé par le caractère, qui est unique et présent dans la nature. Il faut que la façon de parler corresponde à la nature, et alors le personnage doit parler tout en s'adaptant à son caractère. En plus, les personnages doivent respecter en tout moment la cohérence dans le discours et "jamais ils ne se contrediront" (Diderot, 2005:180). En effet, le dialogue, qui est à la base des pièces simples, s'accorde toujours avec la nature; tandis que le plan, caractéristique des pièces complexes, est plutôt du côté de l'imagination, et donc de l'artifice.

Pourtant, ceci ne veut point dire que Diderot refuse l'imagination, puisqu'il la place en fait au même niveau que la raison: imaginer, c'est penser. Ce processus intellectuel est donc indispensable au travail de création du poète, ainsi que pour la construction des connaissances nouvelles fondées sur tout le savoir antérieur:

L'imagination, voilà la qualité sans laquelle on n'est ni un poète, ni un philosophe, ni un homme d'esprit, ni un être raisonnable, ni un homme [...] L'imagination est la faculté de se rappeler des images. Un homme entièrement privé de cette faculté serait un stupide dont toutes les fonctions intellectuelles se réduiraient à produire les sons qu'il aurait appris à combiner dans l'enfance, et à les appliquer machinalement aux circonstances de la vie (Diderot, 2005: 195-196).

20 "C'est elle qui fixera la longueur des scènes, et qui colorera tout le drame" (*ibid.*: 252).

21 Cette idée de soliloque apparaît à nouveau avec l'allusion à Ariste, qui a des "entretien[s] avec lui-même" (*ibid.*: 268).

22 Diderot le pratique dans son théâtre mais aussi dans ces romans, comme mécanisme pour trouver la vérité.

C'est grâce à l'imagination qu'on peut parler: la connaissance et la vérité ne sont accessibles qu'à travers le langage. Il nous permet en effet d'aller du plus abstrait au plus particulier. Pour ce faire, on doit se poser des questions à plusieurs reprises – ce qui emphatise encore une fois l'utilité des dialogues ou des soliloques²³ –. Pour finir avec le discours des personnages, il faut impérativement que chaque caractère ait son propre ton: "Pour être vrai, le poète [doit conformer son discours] à la nature de ses caractères" (Diderot, 2005: 231).

En proie du vrai, la scène doit être décorée selon le contenu de la pièce, mais de la façon la plus simple possible. En effet, Diderot critique la profusion dans les décors et les costumes à l'époque, qui ne correspondent nullement à la thématique ou l'endroit où l'action est censée se dérouler. De plus, si l'on cherche à émouvoir le spectateur, en provoquant chez lui des sentiments vertueux, la richesse des vêtements est un obstacle, puisqu'elle ne touche point son âme, et n'arrive donc pas à lui transmettre des valeurs morales: "Mais ce qui montre surtout combien nous sommes encore loin du bon goût et de la vérité, c'est la pauvreté et la fausseté des décorations, et le luxe des habits" (Diderot, 2005: 244). En outre, les coups de théâtre doivent être substitués par des tableaux vivants²⁴ – voici l'influence évidente de la peinture – et les didascalies prennent de plus en plus de place dans les pièces du genre nouveau. Elles ne se limitent pas à diriger le jeu de l'acteur, mais elles dépassent cette fonction en établissant une communication entre l'auteur et le lecteur d'une part, et l'auteur et l'acteur de l'autre (Bokobza Kahan, 2012: 74). Dans cet ordre d'idées, Diderot établit dans le *Paradoxe sur le comédien* un parallélisme entre le spectacle et la société qui fait aussi référence à cette interaction individu-société: "Il en est du spectacle comme d'une société bien ordonnée, où chacun sacrifie de ses droits primitifs pour le bien de l'ensemble et du tout" (Diderot, 2005: 288).

C'est ainsi que le texte acquiert du sens sur la scène et parvient à bouleverser plus brutalement le spectateur. En fait, la "négociation vitale entre la vérité individuelle et les compromissions qui impliquent les devoirs sociaux" trouve sa place dans l'écriture didascalie du *Fils Naturel* (Bokobza Kahan, 2012: 67). Voici un autre exemple du caractère social du théâtre diderotien, d'autant plus qu'il montre dans cette même pièce comment "tout acte, aussi individuel soit-il, a des répercussions inattendues et irréversibles sur d'autres destinées" (Bokobza Kahan, 2012: 67).

Cependant, comme Bokobza Kahan le signale, le discours ne domine plus la représentation théâtrale, mais il se subordonne au geste et à l'intonation. Autrement dit, le spectacle acquiert une certaine indépendance vis-à-vis du texte dramatique (Bokobza Kahan, 2012: 74). Pour ce qui est du but des didascalies, elles servent à "nuance[r] les notions de vertu et de sociabilité dont il reconnaît les failles" (Bokobza Kahan, 2012: 74).

La réforme proposée par Diderot conditionne aussi d'autres aspects:

23 "Mais quel est le moment [...] Peintre ou poète" (*ibid.*: 268).

24 cf. Pierre Frantz (1998).

Diderot, lui-même, n'avait-il pas désiré une réforme du théâtre? Il avait été l'un des premiers à réclamer un agrandissement de la scène, à vanter la souplesse de la prose moins artificielle que le vers, à préconiser la mise en scène de nouveaux personnages qui ne soient plus la peinture de caractères mais celle des conditions. Diderot veut rompre avec l'esthétique et le contenu de la tragédie classique trop éloignée de la vie et des préoccupations quotidiennes des spectateurs. Le théâtre doit désormais éduquer, conduire à l'exercice de la vertu (Pellerin, 1999: 90).

Dans cette quête de la simplicité et de la clarté, il faut évidemment se mettre à la place du spectateur, qui doit être capable de suivre le déroulement de l'action. Alors, pour être clair, le poète doit tout dire, afin de ne pas provoquer des malentendus dus aux possibles ambiguïtés, tout en gardant l'illusion. Mais tout ceci doit être fait sans trop s'y attarder, puisque "le genre veut qu'on soit rapide" (Diderot, 2005: 212), et donc l'attention y joue un rôle décisif. En outre, les pièces simples ne se limitent pas à faire attention à l'effet, la vraisemblance ou la clarté des faits racontés ; elles sont plus belles: "Ô mon ami, que la simplicité est belle!" (Diderot, 2005: 203).

De même, Diderot insiste sur la nécessité d'adapter les spectacles aux mœurs de chaque peuple. Autrement, ils ne servent à rien. Alors, chaque culture doit concevoir les pièces de théâtre à sa manière afin qu'elles puissent être utiles à la génération de comportements vertueux et à la construction de la vérité. Cependant, bien que chaque civilisation ait ses propres mœurs et qu'elle choisisse des intrigues différentes, Diderot exclue, dans tous les cas, les épisodes miraculeux: "l'art dramatique rejette les miracles" (Diderot, 2005: 191). Ceux-ci sont "naturellement impossibles" et le théâtre ne doit pas aller contre nature. Cependant, le merveilleux est accepté, s'il comporte une probabilité, même infime, d'être vrai.

Le rapport entre vérité et théâtre établi par Diderot devient très net, surtout après avoir vu comment la poursuite de la première touche profondément à la conception et à la structure des pièces dramatiques²⁵. Pour ce qui est de la vertu, elle est étroitement liée à la notion d'art, d'autant plus que la morale est définie comme un art dans l'article "Art"²⁶ de l'*Encyclopédie*, vu qu'elle expose des règles à suivre afin d'exécuter une tâche ou d'atteindre un but déterminé. En réalité, Diderot conçoit la raison et l'honnêteté – et donc, la vérité et la vertu – comme "des armes" (Diderot, 2005: 181), au service du projet des Lumières. Pour ce qui est de sa quête du vrai, il est attentif à la construction du modèle idéal, qui doit être fondé sur le général, négligeant le particulier, afin d'acquérir une valeur paradigmatique²⁷. Alors, quand on a affaire à la vérité de la scène, Diderot nous surprend avec la définition suivante:

25 Voir sa théorie dans le *Discours sur la poésie dramatique* et toutes les recommandations qu'il fait pour la création d'une pièce: les décors, les discours, l'action, etc.

26 *Art* [Diderot]: "la *Métaphysique* est une Science, et la *Morale* est un *Art*" (encyclopedie.uchicago.edu).

27 Ainsi, il ne faut pas se limiter à offrir une image belle, mais il s'agit plutôt d'une quête de la beauté comme valeur. De même, Diderot remarque la différence entre un tartuffe et le Tartuffe, etc. (cf. Diderot, 2005: 304). En outre, on ne doit pas confondre le vrai de la scène et le vrai dans la nature.

Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre être vrai. Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai de la scène? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien (Diderot, 2005: 285).

D'après Jean Paul Sermain, les modèles créés par l'acteur sont esthétiques et moraux et démontrent le lien existant entre a) esthétique et éthique, b) le rôle et la personne et c) le monde de la pièce et le spectateur. Ainsi, le nouveau théâtre dont Diderot rêve repose sur des transformations culturelles, sociales et politiques (Sermain, 2005).

En effet, tout pivote dans la nature autour de ces deux axes, à savoir la vérité et la beauté, qui définissent l'homme de bien ainsi que les bons auteurs et critiques. Pour Diderot, ce sont "les deux choses les plus puissantes de la nature" (Diderot, 2005: 262), et alors c'est logique qu'il subordonne tout à elles, dont le lien est tellement étroit qu'elles arrivent à dépendre l'une de l'autre. Le manque de vertu; c'est-à-dire, le vice, affaiblit la vérité et dégrade les peuples²⁸. Du coup, la vérité et la vertu sont indispensables pour réformer les mœurs et elles apparaissent donc comme moteur du changement désiré au sein de la société. Ainsi, l'art dramatique se révèle comme un outil pour réformer la morale corrompue, tout en remplissant une importante fonction sociale.

La vérité et la nature constituent un point clef dans la pensée esthétique et morale de Diderot²⁹, qui ne procurent que des avantages au peuple si la représentation offre des modèles de comportements, en louant la vertu au détriment des vices:

Tout peuple a des préjugés à détruire, des vices à poursuivre, des ridicules à décrier, et a besoins des spectacles, mais qui lui soient propres. Quel moyen, si le gouvernement en sait user et qu'il soit question de préparer le changement d'une loi ou l'abrogation d'un usage (Diderot, 2005: 239).

Cette thèse s'oppose radicalement à celle de Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert*, selon laquelle le théâtre n'arrive pas à réformer la société, mais tout au plus à repousser les vices. En contraste avec cette attitude, on retrouve la réponse de d'Alembert³⁰, assez proche de celle de Diderot:

28 "Il faut s'avilir [...] pour ôter à la vérité son poids" (Diderot, 2005 : 240).

29 "L'appel à la Vérité et à la Nature qui est à la base de sa réforme du théâtre, de ses idées les mieux venues et aussi de quelques-unes de ses erreurs les plus graves telles qu'elles se montrent à nous dans ses pièces" (Niklaus, 1963: 8).

30 "Mais je vous prie de considérer un moment sous quel point de vue tous ces vices nous sont représentés sur le théâtre. Est-ce pour les mettre en honneur? Nullement; il n'est point de spectateur qui s'y méprenne; c'est pour nous ouvrir les yeux sur la source de ces vices; pour nous faire voir dans nos propres défauts (dans des défauts qui en eux-mêmes ne blessent point l'honnêteté) une des causes les plus communes des actions criminelles que nous reprochons aux autres" (wikisource.org/wiki/Lettre_de_d'Alembert_À_M._J.-J._Rousseau_sur_l'article_Genève).

D'Alembert avait répondu en prenant soin de réfuter un à un les arguments avancés, et en insistant sur la fonction sociale des bonnes pièces. Selon lui, loin d'avoir un effet corrompeur, les bonnes pièces de théâtre rapprochent les hommes: "C'est la morale mise en action". Et Diderot? À l'opposé des thèses de Rousseau, il croit à la fonction du théâtre et des autres spectacles, et milite, plus fortement encore que D'Alembert, en faveur de la réhabilitation des comédiens. C'est qu'à ses yeux, dans le prolongement de la métaphore du *theatrum mundi*, les spectacles et l'expérience des comédiens et des autres artistes exhibent, mais en creux, la nature humaine et nous parlent de l'ordre qui régit tous les phénomènes. Cela explique aussi l'importance du thème de l'acteur dans sa pensée (Salaün, 2012: 31).

Ceci montre que Diderot conçoit le théâtre comme un élément philosophique – poussant à la réflexion, dont les conséquences atteignent la morale – et politique – puisqu'il est dans la société et peut être au service du peuple –.

Même si la production théâtrale de Diderot n'est pas tellement connue, beaucoup de ses écrits laissent transparaître une écriture dialogique, propre au théâtre. Cependant, comme Jacques Chouillet l'affirme dans son "Introduction générale" à l'édition DPV des *Œuvres Complètes* de Diderot, la dramaturgie occupait sans aucun doute la première place dans les ambitions littéraires de Diderot (Diderot, 1995: 12), spectateur assidu du théâtre qui avait même hésité entre "la Sorbonne et la comédie" (Diderot, 2005: 314).

Il y a un rapport intrinsèque entre le théâtre et l'univers social, vu que la production théâtrale élabore et offre des modèles de comportement en société. Ainsi, il est en constante transformation parce qu'il s'adapte, ou doit s'adapter, aux mœurs. Il faut créer une esthétique sociale, au-delà des principes individuels, afin d'établir une morale collective. En effet, comme Sophie Marchand le signale à juste titre, "la réforme diderotienne s'appuie fondamentalement et explicitement sur un programme idéologique intégrant l'art dramatique au projet philosophique des Lumières" (Marchand, 2012: 18). Ainsi, sa théorie autour du jeu de l'acteur prend encore plus de sens: il s'agit d'apprendre à bien transmettre des émotions, afin de parvenir à façonner l'esprit du public. Voici l'image du prédicateur laïc qu'on retrouve dans les *Entretiens*:

J'étais chagrin quand j'allais au spectacle et que je comparais l'utilité des théâtres avec le peu de soin qu'on prend à former les troupes. Alors, je m'écriais: "Ah! Mes amis, si nous allons jamais à Lampedouse fonder, loin de la terre, au milieu des flots de la mer, un petit peuple d'heureux! Ce seront là nos prédicateurs; et nous les choisirons, sans doute, selon l'importance de leur ministère. Tous les peuples ont leurs sabbats, et nous aurons aussi les nôtres. Dans ces jours solennels, on représentera une belle tragédie, qui apprenne aux hommes à redouter les passions; une bonne comédie, qui les instruisse de leurs devoirs, et qui leur en inspire le goût (Diderot, 2005: 94).

Néanmoins, il faut souligner le caractère paradoxal de ce désir de donner au comédien le statut d'un prêtre, surtout si l'on considère l'essence hypocrite du comédien, qui joue un

rôle qu'il ne ressent point. En plus, il est lié aux attitudes pas trop vertueuses dans le *Paradoxe*:

il [le comédien] pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la Passion; comme un séducteur aux genoux d'une femme qu'il n'aime pas, mais qu'il veut tromper; comme un gueux dans la rue ou à la porte d'une église, qui vous injurie lorsqu'il désespère de vous toucher; ou comme une courtisane qui ne sent rien, mais qui se pâme entre vos bras (Diderot, 2005: 282).

De plus, le théâtre est défini dans le *Paradoxe* comme une ressource, et son utilitarisme ne relève pas de l'intention de l'acteur. Or, on trouve ici un nouveau paradoxe: bien que le but du théâtre soit de réformer la société, ce n'est jamais le but du comédien :

Qu'est-ce qui leur chausse le socque ou le cothurne? Le défaut d'éducation, la misère, et le libertinage. Le théâtre est une ressource, jamais un choix. Jamais on ne se fit comédien par goût pour la vertu, par le désir d'être utile dans la société et de servir son pays ou sa famille, par aucun des motifs honnêtes qui pourraient entraîner un esprit droit, un cœur chaud, une âme sensible vers une aussi belle profession (Diderot, 2005: 314).

Cependant, l'esprit utilitaire du XVIII^e siècle, où tout doit servir à la société, y compris l'art, se manifeste dans la proposition diderotienne de mutation du théâtre, qui vise désormais à transformer les hommes³¹. Son but et de l'intégrer à la société "en lui faisant mieux prendre conscience de ses devoirs, en lui faisant aimer la vertu, c'est-à-dire, l'ordre social établi" (Lewinter, 1966: 120). Ainsi, Lewinter qualifie le théâtre de Diderot comme une manière de prédication à travers l'image, l'exemple et l'action, prônant une morale d'action et non de contemplation. Autrement dit, il ne s'agit pas d'un art passif mais actif, fondé sur l'efficacité des gestes. Néanmoins, on ne doit pas imiter une action vertueuse par répulsion contre du vice, mais être séduit par la vertu³², la catharsis étant exclue de ce processus (Lewinter, 1966: 127).

Si l'on part de la définition du théâtre comme "un lieu où l'on 'discuterait les points de morale les plus importants'" (Ménil, 1995: 9), on voit bien comment le théâtre devient un lieu de rencontre, un endroit social, où la scène et la salle doivent interagir, établir une connexion entre elles. En effet, l'un des principes de Diderot c'est la conception du théâtre – et en général, de la littérature – en tant que dialogue. C'est un mouvement dialectique visant

31 C'est aussi l'attitude de Voltaire quand il dit, dans *L'Épître dédicatoire de l'orphelin de la Chine* que "le théâtre est un puissant instrument de civilisation, la grande école du peuple et ce que l'esprit humain a jamais inventé de plus noble et de plus utile pour former les mœurs et pour les policer... Rien ne rend en effet les hommes plus sociables et n'adoucit plus leurs mœurs et ne perfectionne plus leur raison que de les rassembler pour leur faire goûter ensemble les plaisirs purs de l'esprit" (Hubert, 2000: 74).

32 On lit cette idée dans *Le Fils Naturel*, où le pouvoir séduisant de la vertu est aussi énoncé : "il n'y a point d'exemple qui captive plus fortement que celui de la vertu, pas même l'exemple du vice?... Ah, Dorval, combien de moyens de rendre les hommes bons!" (Diderot, 1995: 64).

à pousser l'esprit critique, de façon à ce qu'il puisse aboutir à un accord, à une cohésion de la société.

Il en est du spectacle comme d'une société bien ordonnée, où chacun sacrifie de ses droits primitifs pour le bien de l'ensemble et du tout. Qui est-ce qui appréciera le mieux la mesure de ce sacrifice? Sera-ce l'enthousiaste? Le fanatique? Non, certes. Dans la société, ce sera l'homme juste; au théâtre, le comédien qui aura la tête froide (Diderot, 2005: 288).

Dans ce sens, il y a un rapport à interprétation politique entre la société et les spectacles. Le public, assemblée politique des citoyens, juge ce qui est représenté sur la scène en suivant les lois réelles et le code moral. Il s'agit vraiment de tout un acte de communication matérielle entre la salle et la scène, entre l'acteur et le spectateur, entre la vie et l'art.

Pour conclure, il est évident que le théâtre que Diderot nous a proposé est avant tout un théâtre d'action, privilégiant les gestes, le mouvement et cherchant le bouleversement dans l'esprit du public qui le pousse à agir véritablement sur la société pour la réformer. Ainsi, l'attitude passive au théâtre doit laisser la place à un mouvement critique et profondément actif. Alors, au-delà de la fonction esthétique qu'on peut attribuer au renouvellement du théâtre, on en dégage aussi une évidente portée critique et une fonction éthique: "c'est une arme dont les philosophes ne sauraient se passer: il permet d'attaquer, de se défendre, de faire de la propagande et peut-être surtout de faire l'éducation des spectateurs" (Niklaus, 1963: 8). Concluons donc que le théâtre diderotien s'étale à d'autres domaines comme l'anthropologie ou la psychologie, tout en atteignant l'art, la morale et la vie.

Références bibliographiques

- BOKOBZA KAHAN, Michèle. 2012. "Les didascalies dans *Le Fils Naturel* de Diderot" in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 47 [*Diderot et les spectacles*], 61-74.
- CHOUILLET, Jacques. 1973. *La formation des idées esthétiques de Diderot*. Paris, Armand Colin.
- D'ALEMBERT, Jean. 1759. *Lettre de M. d'Alembert à M. J. -J: Rousseau sur l'article Genève* [consulté le 29/04/2013] <wikisource.org/wiki/Lettre_de_d'Alembert_À_M._J.-J._Rousseau_sur_l'article_Genève>.
- DIDEROT, Denis. 1975. *Œuvres complètes*, éd. par Herbert Dieckmann, Jacques Proust, Jean Varloot & al. Paris, Hermann, t. I.
- DIDEROT, Denis. 1995. *Œuvres complètes*, éd. par Herbert Dieckmann, Jacques Proust, Jean Varloot & al. Paris, Hermann, t. X.
- DIDEROT, Denis. 2005. *Entretiens sur Le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. Jean Goldzink. Paris, GF Flammarion.
- DIDEROT Denis & Jean LE ROND D'ALEMBERT (éds.). *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.* [Robert Morrissey (éd.)]. University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition) [consulté le 17/03/2013] <<http://encyclopedia.uchicago.edu/>>.
- DIECKMANN, Herbert. 1961. "Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot" in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°13, 157-172.
- FRANTZ, Pierre. 1998. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. Paris, PUF.

- HAYES, Julie C. 1989. "Subversion du sujet et querelle du trictrac : le théâtre de Diderot et sa réception" in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 6, 105-117.
- HUBERT, Marie-Claude. 2000. "Les contradictions de la scène de Diderot" in TRITTER, Jean-Louis (éd.). *Le Rêve de D'Alembert, Le Fils Naturel et les écrits annexes*. Paris, Ellipses, 70-76.
- LEWINTER, Roger. 1966. "L'exaltation de la vertu dans le théâtre de Diderot" in *Diderot Studies*, VIII, 119-170.
- MARCHAND, Sophie. 2012. "Diderot et l'histoire du théâtre: passé, présent(s) et avenir des spectacles dans la théorie diderotienne" in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 47 "Diderot et les spectacles", 9-24.
- MÉNIL, Alain. 1995. *Diderot et le drame. Théâtre et politique*. Paris, PUF.
- NIKLAUS, Robert. 1963. "La portée des théories dramatiques de Diderot et de ses réalisations théâtrales" in *Romanic Review*, 54, New York, Lancaster, 6-19.
- PELLERIN, Pascale. 1999. "La place du théâtre de Diderot sous la Révolution" in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 27, 89-103.
- SALAÜN, Franck. 2012. "Diderot et les gens de spectacle" in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 47 [*Diderot et les spectacles*], 25-42.
- SERMAIN, Jean-Paul. 2005. "Le comédien fantôme dans le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot" in CAVOCAT Françoise & François LECERCLE (éds.). *Dramaturgies de l'ombre. Actes du colloque organisé à Paris IV et Paris VII 27 au 30 mars 2002*. Presse Universitaires de Rennes, 277-296.
- STENGER, Gerhardt. 2000. "Vertu et vérité dans le *Fils naturel*" in CRONK, Nicholas (éd.). *Études sur "Le Fils naturel" et les "Entretiens sur le Fils naturel" de Diderot*. Oxford, Voltaire Foundation, 65-78.