

La réflexion de Diderot sur le théâtre : le genre dramatique entre éclatement et cohérence

Autor(en): **Vogel, Christina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **60 (2013)**

Heft 1: **Fascicule français. Le conflit urbain**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-391107>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

La réflexion de Diderot sur le théâtre : le genre dramatique entre éclatement et cohérence

Les *Entretiens* entre Dorval et Moi parurent en 1757, à la suite du *Fils naturel*. Déclarée injouable par les acteurs et attaquée par les critiques hostiles aux Encyclopédistes (Fréron, Palissot), la pièce ne sera jouée qu'en 1771, et sans succès, mais les *Entretiens sur le « Fils naturel »* eurent un impact très grand sur le renouvellement de la conception du théâtre et de l'écriture dramatique. Étroitement liée au déclin de la tragédie et de la comédie classiques durant la première moitié du XVIII^e siècle, la réforme du théâtre est accompagnée d'un débat passionné sur les enjeux – esthétiques et éthiques, philosophiques et politiques – de l'art dramatique.

Cependant, séparer les *Trois Entretiens* du *Fils naturel* et essayer de les traiter comme un volet autonome, voire une annexe, me paraît une démarche fort problématique. Je me propose de montrer qu'au contraire, ces deux types de texte forment une unité discursive et sont loin de s'opposer ou de se compléter sur le simple modèle *théorie vs. pratique*. En d'autres termes : il serait réducteur de lire les *Entretiens* comme une métaréflexion conduite – après coup – sur le discours dramatique de la pièce.

Nombreuses sont les raisons pour lesquelles on a intérêt à embrasser *Le Fils naturel* et les *Entretiens* dans une vue d'ensemble, même si les éditions ne favorisent pas toujours une telle approche¹, et même si on peut avoir l'impression de se trouver face à un « ouvrage ambigu »². Diderot a contribué lui-même à surprendre notre attente, à nous confondre, puisque dans son discours *De la poésie dramatique*, publié un an plus tard, en 1758, il déclare – dans un passage où il se défend contre des accusations de plagiat (*Le Fils naturel* ne serait qu'une copie du *Il vero amico*, 1750, de Goldoni) :

Quoi qu'il en soit, de cette portion d'une farce en trois actes, j'en fis la comédie du *Fils naturel* en cinq ; et mon dessein n'étant pas de donner cet ouvrage au

¹ Je pense notamment à l'édition des *Œuvres esthétiques*, établie par Paul Vernière et publiée dans la collection « Classiques Garnier », 1968.

² Cf. la notice de Jean-Pol Caput qui introduit *Le Fils naturel* et les *Entretiens sur « Le Fils naturel »* dans la collection « Nouveaux Classiques Larousse », 1975, p. 22.

théâtre, j'y joignis quelques idées que j'avais sur la poétique, la musique, la déclamation et la pantomime; et je formai du tout une espèce de roman que j'intitulai *le Fils naturel*, ou *les Épreuves de la vertu*, avec l'histoire véritable de la pièce³.

«Une espèce de roman»?! – cette manière de qualifier l'ensemble formé par *Le Fils naturel* et les *Entretiens*, en touchant directement la question des genres littéraires, ne manque pas d'éveiller notre curiosité. Fort déroutante, la dénomination que Diderot propose ici de ses textes, semble ruiner, non seulement le système des genres dramatiques qu'il vient d'élaborer dans un souci de cohérence, mais encore les distinctions et les classifications génériques elles-mêmes.

Or il ne fait pas de doute que dans les années 1750, Diderot forme le projet ambitieux de réformer aussi bien la théorie dramatique que la pratique scénique, en commençant par s'attaquer au système des différents genres de spectacle. C'est au cours du *Troisième Entretien* entre Dorval et Moi que nous découvrons dans quel sens le système dramatique devrait être modifié. Les deux interlocuteurs conçoivent la possibilité d'étendre le système dramatique par l'introduction d'un genre intermédiaire, appelé *le genre sérieux*⁴. Placé entre la comédie et la tragédie, le nouveau genre élargit le système, en repoussant les limites, et il ouvre ainsi, entre les grands genres hérités de l'Antiquité, un espace non encore exploré, susceptible d'accueillir une gamme de productions de plus en plus différenciées les unes des autres. D'emblée, la procédure adoptée pour changer de système permet d'envisager de futurs réaménagements par l'inscription d'intervalles toujours plus petits entre les genres dramatiques déjà établis. Rien ne semble, en principe, s'opposer au désir de continuer à singulariser les compositions dramatiques.

C'est ce que l'on observe lorsque Diderot reviendra, en 1758, sur le thème du théâtre. Son discours *De la poésie dramatique* multiplie les genres intermédiaires: la comédie sérieuse, la tragédie domestique et d'autres drames – moral, philosophique, bourgeois – viennent s'insérer

³ Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in: *Œuvres esthétiques*, édition établie par Paul Vernière, Paris, Garnier, «Classiques Garnier», 1968, pp. 222-223.

⁴ Denis Diderot, *Entretiens sur le « Fils naturel »*, in: *Œuvres esthétiques*, édition établie par Paul Vernière, Paris, Garnier, «Classiques Garnier», 1968, pp. 136-137; voir aussi Diderot, *Œuvres*, Paris, R. Laffont, «Bouquins», t. IV, 1996, 1166.

dans le système dramatique. Mais cela tire à conséquence : leur nombre ainsi que la grande diversité des marques formelles et thématiques, qui fondent les distinctions génériques, finissent par perturber la perception de la cohérence interne du système et risquent de contribuer à l'éclatement de l'ensemble.

Dans le *Troisième Entretien*, le risque de la dispersion, inhérent à la possibilité de multiplier les genres, semble évité par le fait que l'élargissement du système dramatique se réalise à l'intérieur d'un cadre hiérarchique clairement délimité, capable de conférer unité et cohérence à l'architecture renouvelée. Bien que le burlesque et le merveilleux soient rejetés en dehors du système des genres dramatiques, nous nous avisons qu'ils ne s'en inscrivent pas moins dans la conception pyramidale du théâtre, « au-dessous du genre comique », respectivement « au-dessus du genre tragique »⁵. Le genre sérieux que Diderot invente semble, à première vue, respecter, et même renforcer l'ordre hiérarchique des genres dramatiques.

Dans la dynamique de l'échange de paroles entre Dorval et Moi, ce système se trouve pourtant remis en mouvement. Même si les interventions de Moi sont nettement plus brèves que celles de Dorval, elles relancent toujours à nouveau la discussion, obligeant celui-ci à nuancer ses propos et à développer ses conceptions. Aussi Dorval précise-t-il tout de suite que les classes génériques qu'il vient de distinguer sont poreuses, de sorte que les pièces de théâtre présentent le plus souvent des traits caractéristiques de plusieurs genres dramatiques.

Mais tout en reconnaissant une éventuelle « contamination générique »⁶, il se montre préoccupé de défendre l'idéal esthétique de l'unité et porte un jugement négatif sur la tragi-comédie. Il justifie le rejet de la tragi-comédie en affirmant que seuls les genres proches devraient s'interpénétrer mutuellement. Tout se passe comme si, en énonçant les conditions dans lesquelles il accepte de dépasser les limites érigées entre les genres dramatiques, Dorval voulait à la fois préserver son système et s'essayer à le pousser jusqu'au point « au-delà duquel tout sera changé » – pour employer une expression de Paul Valéry⁷ –, jusqu'au point donc où il volerait en éclats.

⁵ *Ibid.*

⁶ J'emprunte cette expression à Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 149.

Dans le souci de concilier l'élargissement du système dramatique avec son unification, les *Entretiens* accordent au *genre sérieux*, nouvellement introduit, une place centrale et le revalorisent au désavantage de la tragédie. Alors même qu'ils convoquent la hiérarchie de la poétique classique, ils détrônent le genre tragique de sorte que le nouveau système gravitera autour du *genre dramatique sérieux*. Quels sont donc les traits distinctifs qui caractérisent les pièces appartenant à ce genre muni, non seulement d'une position intermédiaire mais, de surcroît, d'un rôle fondamental ?

Du point de vue thématique, il s'agit de pièces de théâtre qui portent à la scène des personnages qui sont proches des spectateurs et qui se trouvent engagés dans une action sérieuse. Au lieu de viser à provoquer la terreur ou le rire chez les spectateurs, ces pièces se proposent de montrer les vertus et les devoirs de gens qui représentent les différentes conditions sociales ainsi que les diverses professions et préoccupations de la vie de tous les jours. C'est à l'univers des milieux bourgeois, c'est aux différentes fonctions assumées aussi bien en famille qu'en société que ces compositions théâtrales s'orientent. L'écriture dramatique aspire à tenir compte de l'évolution de la société et de l'émergence de nouvelles sphères, publiques et privées, tout au long du XVIII^e siècle⁸. Ni héros exceptionnels, hors du commun, ni types ridicules, mais des personnages contemporains dotés d'une grande sensibilité et d'un sens moral exemplaire. L'émotion naît des épreuves de la vertu que les gens de bien – comme Dorval et Clairville – doivent affronter.

Du point de vue formel, qui est en vérité inséparable du point de vue thématique, on constate la revalorisation de la prose, des signes d'oralité (exclamations, interruptions), du ton naturel (conforme aux situations quotidiennes de conflits familiaux et de soucis économiques), de la pantomime et des tableaux. Ces derniers sont appelés à remplacer les « coups de théâtre » jugés artificiels. Diderot conçoit le théâtre comme une pratique censée produire des effets qui transforment le spectateur en le touchant

⁷ Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, éd. int., sous la coresponsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, t. II, 1988, p. 61 : « To go to the last point. Celui au-delà duquel tout sera changé. »

⁸ Connu aussi sous le nom de *drame bourgeois*, le genre créé par Diderot contribue à (ré-)former l'esprit et le goût d'un public théâtral qui est en profonde mutation.

profondément. Le drame a pour vocation d'influencer la disposition affective de telle manière que les spectateurs deviennent sensibles aux valeurs morales. Avant d'être une école des mœurs, le théâtre devrait être un lieu où les émotions et les passions s'expriment et s'exercent. L'instruction morale de l'homme suppose donc la perfection de sa nature sensible⁹.

C'est dans le souci de rapprocher la scène du parterre, en diminuant la distance qui éloigne la réalité théâtrale des acteurs de la vie quotidienne des spectateurs, que Diderot écrit l'ensemble surprenant formé par *Le Fils naturel* et les *Entretiens*. C'est la vie réelle, la vérité des affaires domestiques qu'il tente de saisir en gommant les différences entre réalité et fiction, en effaçant les limites entre pratique scénique et réflexion critique, texte et représentation. Mais comment s'y prendre pour maintenir l'illusion référentielle ? Comment inventer un spectacle qui n'en est pas un et se confond avec la vie même ? Quels personnages peuvent jouer un drame sans être acteurs, établissant ainsi un contrat de véridiction avec ceux qui, sans être spectateurs, sont invités à assister à ce qui n'est pas une pièce de théâtre, mais une expérience vécue ? Et enfin, comment passer de l'événement dramatique à l'analyse de ses qualités et faiblesses ou, autrement dit, comment associer l'écriture et la représentation très particulières de la pièce à la théorisation du théâtre en général ?

On l'aura compris : Diderot nous fait entrer dans un univers où l'art joue perpétuellement avec sa propre dénégation. C'est dans cette visée que la pièce *Le Fils naturel* est encadrée d'un prologue et d'un épilogue et suivie, comme nous l'avons vu, des *Entretiens sur le « Fils naturel »*. Présenté sous la forme d'un récit, le prologue raconte les circonstances dans lesquelles la pièce fut écrite ainsi que la rencontre, située entre 1756 et 1757, avec Dorval, personnage clé de la composition. Les indications qui se réfèrent à la vie de Diderot, comme la publication du sixième volume de l'*Encyclopédie*, nous invitent à croire que nous lirons, non pas un drame inventé, mais « l'histoire véritable » d'un événement réel¹⁰.

⁹ Voir, à ce sujet, les observations judicieuses de Jürgen Siess, « Un modèle des Lumières : la comédie sérieuse de Diderot », in : Marc Buffat (éd.), *Diderot, l'invention du drame*, Paris, Klincksieck, 2000, pp. 15-26.

¹⁰ L'édition princeps annonce sur la page de titre qu'il s'agit de « l'histoire véritable de la pièce ».

D'emblée, elles contribuent à instaurer un contrat fiduciaire avec le lecteur. Le prologue nous apprend, par ailleurs, que l'auteur de la pièce n'est pas Moi («Diderot»), mais Dorval et que celui-ci l'a écrite pour respecter le dernier vœu de son père, décédé entretemps. Ayant pour sujet une partie de la vie de la famille de Dorval, la pièce n'est pas destinée à la représentation en public mais, au contraire, à une forme de commémoration privée qui devra se renouveler d'année en année. Tout nous porte à croire qu'il y a une identité parfaite entre personnages réels, acteurs et spectateurs. Conformément à la logique de cette fiction de la non-fiction, la pièce sera jouée, non point au théâtre, mais dans le salon de la maison familiale. Pour maintenir l'illusion d'un spectacle strictement privé et fermé sur lui-même, le prologue précise encore la stratégie adoptée pour introduire Moi-spectateur dans l'espace intime du salon, à l'insu de tout le monde, excepté Dorval qui assume aussi le rôle de metteur en scène. La pièce elle-même est composée de cinq actes et présente les éléments caractéristiques du drame sérieux : des personnages proches du spectateur clandestin, beaucoup de didascalies et de scènes muettes qui sont au service d'une dramaturgie du tableau ; des interjections et propositions inachevées capables de traduire les émotions et de produire l'effet de naturel.

L'épilogue renvoie explicitement à la fin du prologue en narrant pourquoi la représentation du *Fils naturel* resta inachevée de sorte que Moi n'a pas pu voir la dernière scène de la pièce. C'est l'émotion, éprouvée par tous les personnages-comédiens au moment où, à la place du père de famille Lysimond, un autre vieillard essaie d'interpréter ce rôle, qui interrompt l'événement commémoratif, ouvrant par là même une perspective sur ce qui s'ensuit. Faisant pendant au prologue, l'épilogue continue à brouiller les pistes entre les différents domaines de réalité, entre les différents degrés de fiction. Mais l'intérêt se déplace de la nature de l'œuvre vers les conditions de sa production et de sa réception réussies. Occupant une position charnière entre *Le Fils naturel* et les *Trois Entretien*s, l'épilogue assure l'articulation et la continuité des deux objets textuels. Or ce passage est peut-être moins continu et plus problématique qu'on ne le pense, car il coïncide avec la transformation de Moi-spectateur en Moi-lecteur. Avant de s'entretenir avec Dorval, Moi souhaite en effet lire la pièce, qu'il vient de voir, «à tête reposée» afin de substituer à sa réaction passionnelle spontanée un jugement critique réfléchi, sans

ignorer pour autant que cette opération risque de détruire l'effet de réalité et d'atténuer l'émotion ressentie pendant le spectacle théâtral.

Les *Entretiens sur le Fils naturel* se présentent, eux aussi, comme un ensemble fort complexe. Loin de se réduire au dialogue entre Dorval et Moi, ils contiennent des descriptions détaillées de l'état d'âme de Dorval (celui-ci est présenté d'entrée de jeu comme un génie sombre et mélancolique¹¹), du décor champêtre et du cadre climatique de leur conversation. Évoquant alternativement l'authenticité du drame familial et les exigences de la scène théâtrale, se référant tantôt aux règles générales de la vraisemblance, tantôt à la vérité de l'événement vécu, les *Entretiens* mélangent les repères et esquissent une réflexion critique sur le théâtre qui participe elle-même d'une énonciation théâtralisée. Alors que cette construction nous paraît déjà assez compliquée, Dorval présente le drame domestique du *Fils naturel* comme une variante parmi d'autres possibles et envisage la possibilité de sa transformation en tragédie, en farce, et même en chant lyrique. Certes, ces propositions de réécriture hypothétique lui permettent d'aborder des questions fondamentales qui touchent à l'art dramatique et à l'esthétique théâtrale – en montrant, entre autres, l'importance de la mimique, de la gestuelle, de la danse – mais en même temps elles éloignent les interlocuteurs de l'objet premier de leurs entretiens. Enchâssés l'un dans l'autre, les deux volets de cet ouvrage finissent par nous donner l'impression d'un tout hétérogène.

Pendant que le *Troisième Entretien* place le *genre sérieux* au centre du système dramatique et le considère comme l'origine à laquelle se ressource toutes les compositions théâtrales, *Le Fils naturel*, censé illustrer les idées diderotiennes sur le nouveau théâtre, se trouve décentré et déporté par les textes – récits, dialogues, descriptions – qui, en l'encadrant étroitement, le détrônent de sa position centrale. Il s'avère impossible d'extraire la pièce « proprement dite » de son contexte afin de l'examiner comme drame modèle, car ses limites ne se laissent pas clairement discerner. Où commence la pièce ? Où finit-elle ? Le prologue et l'épilogue, non seulement introduisent et continuent la pièce, ils la complètent également.

Je le rappelle : Moi, le spectateur caché, n'a pas pu voir la fin de l'œuvre dramatique, puisque les personnages-acteurs n'étaient pas en état

¹¹ Voir le prologue et l'épilogue qui encadrent la pièce du *Fils naturel*.

de maîtriser leurs émotions et d'aller jusqu'au bout de la représentation-cérémonie ; ce n'est qu'après coup, grâce au manuscrit que Dorval lui confie, qu'il lira la scène en position de clôture. En tant que spectacle-happening¹², *Le Fils naturel* reste inachevé, lacunaire. Loin de former une simple annexe au drame, les *Entretiens* en comblent les lacunes et garantissent à l'ensemble le statut de totalité signifiante. Mais paradoxalement, en même temps qu'ils répondent de l'unité et de l'intelligibilité de l'ensemble, ils mettent en question sa dénomination générique et tendent à le transformer en une « espèce de roman ».

Des textes qui mêlent la narration à la description, le dialogue à la réflexion monologique, s'articulent autour de l'œuvre dramatique et paraissent la développer en dehors de tout souci de cohérence scripturale. Dans le but d'associer le texte à la représentation et de convoquer différents systèmes de signes, la parole dramatique se trouve inscrite dans un ensemble plus vaste, non seulement de réflexions théoriques, mais encore d'indications scéniques qui décrivent ce qui relève d'une sémiotique non verbale : la pantomime, les tableaux et les décors. Unitaire et hétéroclite, la composition formée par le *Fils naturel* et les *Entretiens* interroge les limites du théâtre et révèle la nécessité d'intégrer la peinture, la musique et l'architecture à la littérature dramatique. Les observations critiques tout comme la dramaturgie et la pratique scénique font partie intégrante du texte théâtral. Nous sommes amenés à comprendre que le drame sérieux reste fragmentaire aussi longtemps que nous ne réussissons pas à combler ses manques par le recours simultané à d'autres formes d'écriture, à d'autres expressions artistiques, aussi longtemps qu'il est séparé de l'expérience du spectateur appelé à incarner l'effet – sensible et moral – du théâtre. École des passions et des vertus, le théâtre que Diderot écrit disloque le drame et le porte idéalement vers une nouvelle espèce de performance.

L'idéal d'une œuvre totale commence à se profiler, même si, en 1756-57, Diderot ne fait qu'entrapercevoir la possibilité d'assembler les multiples éléments artistiques dans un tout cohérent. Dès lors, la référence constante à la nature et la volonté de produire des compositions qui

¹² Pierre Chartier parle de „pièce-happening“ dans son article « *Le Fils naturel et ses Entretiens, un roman de Denis Diderot* », in : Marc Buffat (éd.), *Diderot, l'invention du drame*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 106.

bannissent les signes artificiels (tels les coups de théâtre et les tirades) ne s'interprètent pas comme l'expression d'une esthétique fidèle au principe d'imitation ; elles s'orientent à la conception du modèle idéal. L'esthétique diderotienne vise à transposer les drames de la vie réelle dans l'univers de l'art, fondé sur un mode d'existence qui diffère de celui de la réalité quotidienne. L'idéal est de paraître naturel et non pas de prendre modèle sur la nature préexistante. Or cet idéal d'une naturalisation ne se réalise qu'au prix d'une fictionnalisation dont l'échafaudage est si compliqué qu'il risque de ruiner le système des genres littéraires. La première œuvre dramatique de Diderot témoigne du fait que la réforme envisagée du théâtre modifie, en profondeur, tout l'édifice des beaux-arts. L'effort déployé pour intégrer la représentation à l'écriture dramatique conduit Diderot à transformer sa pièce de théâtre en un texte « romanesque » qui ne cesse de simuler et de dissimuler son caractère disparate, glissant constamment d'une catégorie générique à l'autre.

Conscient de la présence de forces centrifuges qui menacent de détruire l'unité de sa conception du théâtre, et de l'art en général, Diderot esquisse l'hypothèse suivant laquelle c'est dans l'imagination que s'opère l'unification, tant visuelle que conceptuelle, de l'événement artistique. Or seul le génie parvient à produire et à saisir des œuvres qui font oublier que nous sommes dans la situation d'une re-présentation, en créant des actions et en éveillant des émotions d'une telle intensité que nous nous trouvons absorbés comme dans une nature morte de Chardin¹³. L'analogie avec l'expérience visuelle, vécue au Salon, montre que l'illusion idéale qu'il s'agit de produire présente un caractère paradoxal. Le spectacle – peu importe qu'il s'agisse d'une pièce de théâtre ou d'une toile – présentifie la nature et invite le spectateur à en faire partie, produisant un effet maximal de réalité, mais en même temps il le rejette en cachant, en ignorant sa présence.

Le plaisir esthétique consiste précisément dans ce dispositif complexe où celui qui regarde le spectacle est arrêté sur le seuil, « sur le point » d'entrer sur scène ou dans le tableau, évitant de justesse de détruire l'illusion et de résilier le contrat fiduciaire. C'est dans le va-et-vient entre

¹³ Voir, à titre d'exemple, le compte rendu de la « Raie dépouillée » dans le *Salon de 1763* : « Après que mon enfant aurait copié et recopié ce morceau, je l'occuperais sur la *Raie dépouillée* du même maître. L'objet est dégoûtant ; mais c'est la chair même du poisson. C'est la peau. C'est son sang. »

modèle naturel et modèle idéal, suspendu entre deux régimes de croyance, que nous sommes appelés à nous placer afin de jouir d'une contemplation qui échappe « aux vicissitudes des temps et des lieux »¹⁴ et qui, alors qu'elle paraît nous exclure de la composition, nous y a toujours déjà inclus.

CHRISTINA VOGEL
Université de Zurich
chvogel@rom.uzh.ch

¹⁴ Denis Diderot, *Œuvres*, Paris, R. Laffont, « Bouquins », t. IV, 1996, p. 1167.