



HAL
open science

Pantomime et esthétique morale dans l'œuvre de Diderot

Benjamin Defromont

► **To cite this version:**

Benjamin Defromont. Pantomime et esthétique morale dans l'œuvre de Diderot. Philosophie. 2023.
dumas-04163543

HAL Id: dumas-04163543

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04163543>

Submitted on 17 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



UNIVERSITÉ DE LILLE

UFR de Philosophie

MÉMOIRE de MASTER 2

Spécialité : Recherche

Présenté et soutenu par :

Benjamin DEFROMONT

le 15 juin 2023

**Pantomime et esthétique morale
dans l'œuvre de Diderot**

Sous la direction de :

Madame Gabrielle Radica– Professeur, Université de Lille

Table des matières

Introduction.....	3
I. Brève histoire de la pantomime.....	6
La pantomime dans l'Antiquité.....	6
La pantomime au Moyen Âge.....	11
La <i>commedia dell'arte</i>	14
Les théâtres de la Foire et la pantomime au XVIII ^e siècle.....	16
II. Pantomime et autres simulacres humains.....	27
Le mannequin : entre espace scénique et espace pictural.....	28
L'automate.....	31
Le pantin.....	36
Pagodes, polichinelles et marionnettes.....	41
III. Le geste et sa valeur morale.....	46
Le langage gestuel.....	46
Geste et signe.....	51
Noter le geste.....	56
Peindre le geste.....	59
Les scènes du théâtre.....	61
Geste et convictions philosophiques.....	64
IV. L'éthique du comédien et l'expression des passions sur scène.....	68
Le comédien comme figure paradoxale.....	68
Exprimer les passions au théâtre : le rôle de l'auteur et celui de l'acteur.....	75
La dialectique du mot et du geste.....	81
V. Le geste au sein de la fiction diderotienne.....	87
Genres théâtraux et typologie des rôles.....	87
Les accessoires.....	92
Gestes de la main, embrassades et positions.....	93
Les larmes.....	95
Contes, romans et théâtre.....	97
Le <i>théâtre intérieur</i>	102
Vérité, variété et plaisir.....	104
Conclusion.....	108
Bibliographie.....	110

Introduction

Le XVII^e siècle est marqué par une entreprise de rationalisation du savoir. Dès le siècle suivant, cette rationalisation se double d'une centralisation à caractère systématique. L'*Encyclopédie*, éditée de 1751 à 1772 sous la direction de Diderot et d'Alembert, et qui comprend pas moins de dix-sept volumes répartis en quelques 71 818 articles, en offre peut-être le meilleur témoignage.

Au-delà du champ des sciences exactes, dont l'ouvrage se propose de faire un état des lieux exhaustif, l'*Encyclopédie* couvre également des domaines aussi variés que la politique, la morale, la religion ou encore l'esthétique, qui parce que soumis à l'interprétation, autorisent les rédacteurs, à développer, dans leurs articles, une approche plus subjective. Les Encyclopédistes ne s'en privent pas et, n'hésitant pas à critiquer ouvertement les idées qui leur déplaisent, ils abandonnent souvent une posture strictement descriptive pour aller parfois jusqu'à conférer un caractère prescriptif à leurs propos.

Cette prise de liberté dans l'écriture donne lieu à des débats incessants et souvent féconds sur les sujets les plus divers. Les plus virulentes de ces querelles ont sans doute trait à l'esthétique, discipline considérée par les censeurs royaux comme relativement « innocente », et en ce sens, permettant aux gens de lettres de faire preuve d'audace et de s'affranchir d'une pensée unique et officielle.

En outre, l'esthétique, dont le nom même vient, à l'époque, à peine d'être fixé, fait partie, sur l'arbre de la connaissance, de ces jeunes rameaux encore souples qui, agités par le vent, se cognent parfois à d'autres branches plus anciennes. Aussi n'est-il pas rare de constater les répercussions engendrées par les théories qui la concernent sur d'autres domaines du savoir. Entre 1752 et 1754, par exemple, la Querelle des Bouffons, en opposant d'un côté les défenseurs de la musique française et de l'autre ceux de l'opéra italien, donnait l'occasion à Rousseau de mettre en avant ses théories linguistiques, elles-mêmes inextricablement liées à des opinions religieuses et politiques.

Néanmoins, cette querelle ne fut pas la seule controverse à agiter les arts de la scène. En effet, la question du geste au théâtre allait aussi être discutée, certains auteurs défendant le jeu des pantomimes italiens issus de la *commedia dell'arte*, alors que d'autres s'opposaient à ce qu'ils considéraient comme une perversion des genres et du jeu de tradition française par de nouvelles pratiques venues de l'étranger.

Parmi les philosophes s'intéressant au sujet, c'est Diderot, lui-même dramaturge, qui en proposa le traitement le plus complet, d'une part en s'attachant à le développer dans plusieurs de ses œuvres théoriques majeures, d'autre part, en accordant à la gestuelle, dans ses pièces de théâtre, un rôle de première importance. De fait, la question particulière de la pantomime est déployée par tout un pan de la pensée du Langrois, et ce dès ses premiers écrits publiés, alors même que le point n'est pas encore brûlant et ne bénéficie pas d'un battage médiatique important dans les milieux intellectuels ou artistiques.

Et c'est précisément parce que la question de la pantomime offre un point d'entrée important dans l'œuvre de Diderot et permet du même coup d'aborder la pensée du philosophe sous un angle inhabituel que j'ai choisi de m'y intéresser.

Je chercherai ainsi à montrer comment le thème de la pantomime s'inscrit dans la pensée de Diderot dès la publication de ses premiers ouvrages, et comment cette inscription a par la suite évolué jusqu'à faire occuper à cette thématique une place prépondérante aussi bien dans les théories esthétiques du philosophe, que dans la pratique artistique du dramaturge. En effet, si dans les écrits diderotiens de la fin des années 1740, le thème de la pantomime, bien que récurrent, ne transparait que par allusion, il se manifeste ensuite progressivement de manière de plus en plus prégnante, si bien que, dès la décennie suivante, il fait partie des sujets les plus discutés par Diderot, dans l'ensemble de sa production, qu'il s'agisse de ses essais, de ses romans, de ses contes ou encore de ses dialogues, ses pièces de théâtre lui permettant d'un même mouvement, d'allier théorie et pratique.

De manière assez étonnante, on s'aperçoit que, dans la pensée de Diderot, le thème de la pantomime n'est pas immédiatement lié aux arts de la scène. Il est d'abord utilisé, d'un point de vue strictement chronologique, comme un objet littéraire, et principalement destiné à filer des métaphores. Ce n'est que dans un second temps que l'emploi du terme se généralise pour faire presque systématiquement référence à une pratique théâtrale. Le vocable conserve cependant, comme l'ensemble du vocabulaire relatif à la gestuelle qui y est associé, une connotation que l'on pourrait qualifier d'extra-théâtrale, dérivée de son origine textuelle. Ainsi, on constate que le terme pantomime reste le plus souvent intimement lié à la morale, le concept qu'il recouvre se voyant alternativement érigé, d'un point de vue descriptif, en clé de lecture pour comprendre l'ordre de la société, ou, d'un point de vue prescriptif, en recommandation à caractère éthique.

Il me faudra donc, au cours de mes recherches, chercher à démêler, à chaque fois, les différents sens assumés par le terme « pantomime », ainsi que par ceux relevant de son champ d'efficacité dans l'œuvre de Diderot, en listant les occurrences, et en retraçant la généalogie.

Une fois ce travail mené à bien, j'entreprendrai alors de m'intéresser plus spécifiquement à la dimension morale accordée par le philosophe à la pantomime telle qu'on la trouve développée notamment dans les *Entretiens sur le Fils Naturel*, le *Discours sur la poésie dramatique*, le *Paradoxe sur le comédien*, ou encore la *Satire seconde*. Il s'agira alors d'explicitier le lien établi par l'auteur entre le geste, d'une part, et l'édification morale, de l'autre, à la lumière des théories philosophiques de l'époque et en particulier des convictions sensualistes de Diderot, lesquelles s'inscrivent au sein d'une pensée résolument matérialiste.

On mesure l'ampleur de la tâche, qui nécessite, de fait, la lecture de l'œuvre de Diderot dans son intégralité, les développements concernant la pantomime y étant disséminés.

Lorsque l'on entreprend de s'interroger sur la place occupée par la pantomime dans la pensée de Diderot, on est d'emblée confronté à un problème majeur, qui tient à la difficulté de circonscrire précisément la signification, et en conséquence, le champ d'efficacité, du terme même de pantomime. En effet, ce n'est qu'à partir du milieu XVIII^e siècle, que celui-ci prend le sens qu'on lui connaît aujourd'hui, et se met à qualifier un genre théâtral. Auparavant, on parlait plus volontiers de pantomime au masculin, pour désigner un acteur jouant des rôles muets et s'exprimant uniquement par geste. Au milieu du XVIII^e siècle, ces deux sens coexistent dans le langage courant, ce qui, en ouvrant la voie à de nombreuses interprétations erronées, constitue un piège pour le lecteur contemporain.

Par ailleurs, parvenir à opérer un rapprochement entre, d'une part, la pantomime entendue comme métaphore, au rôle essentiellement descriptif et d'autre part, la pantomime envisagée comme fondement d'une esthétique morale, et en ce sens comprise dans une théorie prescriptive, est loin d'aller de soi. Il s'agira donc de réussir ce rapprochement entre structure psychique à l'échelle individuelle et structure sociale à l'échelle globale : en d'autres termes, à lier microcosme éthique et macrocosme moral.

Enfin, la confrontation entre les principes théoriques de Diderot et ses pièces de théâtre, qui semble inévitable, soulève, elle aussi, un certain nombre de problèmes. En effet, se pourrait-il que l'auteur eût lui-même infligé à ses préceptes, en ne les respectant pas à la lettre, le plus cinglant démenti qui soit ? Pour autant, est-il bien légitime de considérer que les règles édictées par le philosophe dans ses essais sur le théâtre aient à être aveuglément suivies par le dramaturge, dont le but demeure avant tout de plaire et d'instruire ?

C'est à l'ensemble de ces difficultés qu'il s'agira ici de nous confronter.

I. Brève histoire de la pantomime

La pantomime dans l'Antiquité

L'origine du terme *pantomime* a suscité d'innombrables débats. Ainsi, dans *A History of Pantomime*, Broadbent considère, par exemple, que :

« The very name Pantomime itself signifies Nature as Pan was amongst the Ancients, the allegorical god of Nature, the shepherd of Arcadia, and with *Mimos*, meaning an imitator, we have, in the combination of these two words, 'an imitator of Nature', and from whence we derive the origin of our word Pantomime »¹.

Cependant, si l'on s'en tient à l'opinion la plus communément admise, qui fait dériver le terme *pantomime* du grec *pantomimos*², c'est-à-dire de l'association de l'adverbe *pantos* signifiant *tout* et de *mimos*, substantif lui-même construit à partir du verbe *mimesthai* signifiant *imiter*, il convient immédiatement de remarquer que le terme peut être compris de deux manières distinctes : *pantomime* pourrait en effet vouloir dire ou bien *acteur pouvant tout imiter*, ou bien, *acteur jouant tous les rôles d'une pièce*³. Quelle que soit l'interprétation privilégiée, il est important de constater qu'originellement, le terme se référait à un acteur s'exprimant par gestes, et non à la pièce dans laquelle il se produisait. En effet, ce n'est que vers le milieu du XVIII^e siècle que le vocable *pantomime* commença à être utilisé pour désigner également les pièces dans lesquelles apparaissaient les pantomimes⁴.

En dépit de cette étymologie, la pratique du mime a largement précédé l'élaboration du terme employé pour la désigner. Il faut sans doute en chercher la source dans les danses imitatives des tribus anciennes. Ainsi, Broadbent mentionne que les Khanty⁵ dansaient en imitant la chasse, couverts de peaux de loups ou d'autres animaux⁶. La chronologie proposée par l'auteur anglais, fondée sur une vision chrétienne du monde, qui établit une séparation entre une période antédiluvienne et postdiluvienne dans un sens très littéral, laisse néanmoins à désirer d'un strict point de vue scientifique. C'est pourquoi il nous paraît préférable de retenir notre jugement sur la question, et de nous contenter de supposer que la pantomime, dans une acception très large, possède

1 R. J. Broadbent, *A History of Pantomime*. New-York, Benjamin Bloom, 1964, p. 14-15.

2 Adapté en passant par le latin « pantomimus ».

3 Cette dernière interprétation est celle que privilégie l'*Encyclopædia Britannica*.

4 Voir l'article « pantomime » du *Oxford English Dictionary*.

5 Peuple originaire de Sibérie, dont les représentants étaient autrefois appelés Ostyak.

6 R. J. Broadbent, *op. cit.*, p. 17.

plusieurs berceaux, sa naissance se confondant sans doute, comme l'affirment Mathok et Pino, avec celle de la danse, de la poésie et de la musique⁷.

Les premières sources fiables qui nous sont parvenues concernant la pantomime datent de l'Antiquité. Elle était alors appelée *Orchesis* ou *Chiromania*, et consistait en « l'imitation de tous les gestes & de tous les mouvements que l'homme peut faire »⁸. Cette définition pourrait laisser penser que l'*Orchesis* n'était rien d'autre que le prolongement des danses imitatives des tribus anciennes, le champ des actions imitées ayant à la fois été étendu à toutes les actions humaines, et non plus seulement à celles relevant d'épisodes de chasse, tout en étant restreint, par la même occasion, aux seules actions humaines⁹. Julius Pollux, rhéteur et lexicographe du II^e siècle, auteur d'un dictionnaire du grec classique, traduit par de L'Aulnaye, semble toutefois infirmer cette hypothèse, puisqu'il écrit que l'*Orchesis* pouvait tout à fait consister en l'imitation de mouvements¹⁰ de toutes sortes d'animaux¹¹.

Les Grecs possédaient plusieurs types de danses, adaptées à différentes occasions et parfois attachées à un lieu géographique particulier. Ainsi, de l'Aulnaye signale que

« Les Magnésiens avaient une autre espèce de danse, moitié rustique, moitié guerrière [...]. Un Laboureur conduisait sa charrue, feignant de travailler la terre, lançant au-devant de lui la semence, & retournant souvent la tête, comme s'il appréhendait l'ennemi. Un voleur fondait à l'improviste sur lui, & cherchait à lui ravir ses bœufs. Le Laboureur courait aux armes, & engageait un combat, d'où souvent le larron sortait vainqueur. Alors celui-ci enchaînait le vaincu, dételait les bœufs, les emmenait, & tel était le dénouement de cette singulière pantomime »¹².

Les pantomimes, en tant qu'acteurs, étaient eux aussi répartis en différentes catégories : on distinguait les Éthologues des Phallophores, mais aussi des Hilarodes, des Magodes, des Lysiodes, des Sotades, ou encore des Ithyphalles¹³, qui différaient tant par les rôles qui leur étaient assignés que par les vêtements qu'ils portaient.

En outre, c'est durant l'antiquité grecque que la pantomime, à l'instar de la tragédie et de la comédie, fit ses débuts sur les planches. Les acteurs de pantomimes possédaient cependant un statut

7 Pinok et Matho et Maximilien Decroux, *Écrits sur pantomime, mime, expression corporelle : origine et principaux moments d'évolution*, Paris, Théâtre École Mouvement et Pensée, 1975, p. 1.

8 François-Henri-Stanislas de L'Aulnaye, *De la Saltation théâtrale*, Paris, Barrois, 1790, p. 19, traduit de Platon.

9 Alors que les danses imitatives des tribus anciennes représentaient aussi bien des actions humaines, que des animaux ou encore des esprits.

10 Mais aussi de cris, ce qui montre que les pantomimes de l'époque étaient loin d'être muettes.

11 François-Henri-Stanislas de L'Aulnaye, *op. cit.*, p. 28.

12 *Ibid.*, p. 22, traduit de Xénophon.

13 Pinok et Matho et Maximilien Decroux, *op. cit.*, p. 2.

social inférieur à celui des acteurs de tragédies ou de comédies. Ainsi, « ils jouaient sur l'orchestre au lieu de jouer sur la scène, ou le proscénium »¹⁴, et « dans la plupart des cas, ils jouaient sans masque et seulement le visage noirci ou coloré »¹⁵. De plus, des femmes étaient admises parmi les pantomimes, tandis que les rôles féminins dans les tragédies ou les comédies étaient tenus par des eunuques¹⁶. D'après Broadbent,

« On the Grecian stage, those performers who devoted themselves entirely to the Art of Miming originally came from Sicily and southern Italy, though the exact period is difficult to determine with any degree of certainty »¹⁷.

Néanmoins, l'*Orchesis* restait subordonnée à la comédie et à la tragédie, et ne possédait pas de valeur indépendante, tout au moins sur la scène du théâtre.

Il fallut attendre les Romains pour que l'*Orchesis*, qu'ils nommèrent *saltatio*, devienne un genre théâtral à part entière. Si l'on s'en tient aux explications fournies par de L'Aulnaye, cette séparation de la *saltatio* de la comédie et de la tragédie se fit en trois temps :

« L'an 514 de Rome, *Livius Andronicus*, Grec de Nation, & d'abord esclave de *Salinator*, qui l'affranchit ensuite en faveur de ses talents, hasarda le premier de composer une action dramatique complète en vers, & voulut la représenter lui-même, réunissant, suivant l'usage du temps, les caractères de Poète, de Musicien & d'Acteur. Mais les Romains, charmés de plusieurs beaux morceaux de la pièce, la lui firent répéter tant de fois, qu'il perdit la voix, & se vit hors d'état de déclamer davantage. Alors il obtint la permission de faire chanter son Poème par un jeune Esclave placé devant le Joueur de flûte, tandis que lui ferait les gestes convenables aux paroles. Cette innovation, loin de déplaire, eut un très grand succès. Le jeu d'*Andronicus* parut plus animé, son action n'étant plus partagée entre la déclamation & le geste »¹⁸.

Le premier mouvement a coïncidé avec la séparation du geste et de la déclamation, qui condamna les pantomimes au silence. Le deuxième eut lieu lorsque les Romains, qui avaient adopté, à l'instar des Grecs, l'usage des comédies sans chœur, introduisirent sur scène, pour meubler les entractes, des joueurs de flûte, bientôt accompagnés d'histrions, ne s'exprimant que par gestes. Ces pantomimes entreprirent alors de représenter le sujet de l'acte qui venait d'être donné,

14 Pinok et Matho et Maximilien Decroux, *op. cit.*, p. 2.

15 *Ibid.*

16 R.J. Broadbent, *op. cit.*, p. 50.

17 *Ibid.*

18 François-Henri-Stanislas de L'Aulnaye. *op. cit.*, p. 46, traduit de Tite-Live.

mais leur jeu parut bientôt plus expressif que celui des comédiens. C'est pourquoi, dans un troisième temps, les mimes se séparèrent de la Comédie et commencèrent à représenter des pièces de leur composition.

Très vite, la pantomime se répandit à travers toute l'Italie jusqu'à gagner progressivement les provinces romaines. Les mimes bénéficièrent alors de statuts particuliers, variant au gré des faveurs qui leur étaient ou non accordées par les Empereurs qui se succédaient. Ainsi,

« Tiberius issued a decree forbidding the knights and nobles to frequent their houses of entertainment, or to be seen walking in the streets with them. Trajan also oppressed and banished the Pantomimists. Under Caligula, however, they were received with great favour, and Aurelius made them priests of Apollo. Nero, [...] was not content in patronising the Pantomimes, but must needs assist, and appear himself, as a *Mimi* »¹⁹.

Des sources rapportent même que certains acteurs furent exemptés de service militaire, ce qui, comme l'écrit Marie-Hélène Garelli dans *Danser le mythe : La pantomime et sa réception dans la culture antique*,

« ne devait pas être une conséquence de leur classe sociale. L'exemption de service constituait une concession accordée à un certain nombre d'*histriones* comme on en accordait à d'autres catégories professionnelles indispensables au fonctionnement de l'état et au déroulement des cérémonies religieuses »²⁰.

Comme c'était déjà le cas dans le théâtre grec, chez les Romains, les rôles féminins étaient tenus par des hommes. Plusieurs actrices de pantomime ont toutefois pu être identifiées. Elles étaient appelées *mimas*. Ainsi, Broadbent cite les noms d'Arbuscula, de Thymele, de Licilia, de Dionysia, de Cytheris, de Valeria, et de Cloppia²¹, auxquels on peut ajouter ceux de Junia, de Luria, d'Hermione, et de Sabis, mentionnés par de L'Aulnaye²².

Au sein de cette classe d'acteurs et d'actrices, les fonctions et les rôles étaient bien délimités. Il fallait notamment distinguer les *Mimi* et les *Pantomimi*. D'après Broadbent,

19 R. J. Broadbent, *op. cit.*, p. 60-61. Dans son *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, Diderot décrit, non sans ironie, Néron comme « maître du monde, histrion et joueur de flûte de profession », voir Denis Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, in Denis Diderot, *Œuvres*, tome I, Philosophie, éd. établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins, 1994, p. 1053. Néron, qui ne devait assurément pas se contenter de s'exprimer par gestes, tenait sans doute, dans les pantomimes, le rôle du récitant.

20 Marie-Hélène Garelli, *Danser le mythe : La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain, Peeters, 2007.

21 R.J. Broadbent, *op. cit.*, p. 70.

22 François-Henri-Stanislas de L'Aulnaye, *op. cit.*, p. 71.

« The *Mimi* were an impudent race of buffoons who excelled in mimicry, and like our domestic fools, were admitted into convivial parties to entertain the guests »²³.

Ces *Mimi*, également appelés *archimimi*, imitaient les gestes – mais aussi les paroles – des vivants et des défunts.

« As first they were only employ'd on the Theatre; but were afterwards admitted to their Feasts, and at last to their Funerals; where they walked after the Corps, counterfeiting the Gestures and Behavior of the Person who was carrying to the Funeral Pile; as if he were still alive »²⁴.

Les *Pantomimi*, quant à eux, s'exprimaient uniquement par gestes, qu'ils accompagnaient de musique et de danses.

Dans l'article « Pantomime » de l'*Encyclopédie*, le chevalier de Jaucourt mentionne que les pantomimes étaient châtrés, afin de leur conserver « dans tout le corps une souplesse que des hommes ne peuvent point avoir »²⁵. Cependant, d'après de L'Aulnaye, « cette coutume n'eut lieu que dans des temps postérieurs à Pylade »²⁶.

Ce Pylade, dont il est tant question dans les ouvrages sur la pantomime et son histoire, était, avec Bathylle, l'un des deux pantomimes les plus célèbres de la Rome antique. Comme son rival, il vécut sous le règne d'Auguste. Pylade excellait « dans les scènes graves, sérieuses, & qui tenaient de la Tragédie »²⁷. Au contraire, Bathylle était particulièrement réputé pour ses représentations de « sujets riants & voluptueux, du genre de la Comédie »²⁸. Les sujets de leurs pièces étaient tirés de la mythologie. Ainsi, on sait, grâce à Juvénal, que Bathylle avait représenté l'épisode des amours de Jupiter et Lédà :

« Chironomon Ledam molli saltante Bathyllo,
Tuccia vesicæ non imperat; Appula gannit,
Sicut in amplexu, subitum et miserabile; longum
Attendit Thymele ; Thymele tunc rustica discit »²⁹.

23 R.J. Broadbent, *op. cit.*, p. 62.

24 Ephraim Chambers, *Cyclopædia or an Universal Dictionary of Arts and Sciences*, Londres, 1728, p. 128.

25 Denis Diderot, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, volume XI, Paris, 1765, p. 828.

26 François-Henri-Stanislas de L'Aulnaye, *op. cit.*, p. 72.

27 *Ibid.*, p. 64.

28 *Ibid.*

29 Juvénal, trad. Paul Ducos, *Les Satires de Juvénal : accompagnées du texte latin et de remarques extraites de la traduction de M. de Silvecane*, Paris, Perrin, 1887, p. 163-164 : « Les théâtres ! Vois donc... Quand Bathylle, l'acteur, / Vient mimer de Lédà la lubrique aventure, / Tuccia de désirs lascifs sent la brûlure, / Appula, se croyant

Cependant, « on représentait aussi la philosophie et ses différents systèmes »³⁰. Ainsi, certains pantomimes, parfois également philosophes, à l'instar du danseur Memphis, exprimaient par leurs danses toute l'éloquence de systèmes philosophiques³¹.

L'âge d'or de la pantomime coïncida avec le règne d'Auguste, et le jeu de Bathylle, Pylade, et de l'élève de ce dernier, Hylas. La pantomime connut ensuite des fortunes diverses, ses acteurs étant tour à tour bannis, rappelés, condamnés ou élevés aux plus hauts rangs de l'État par les Empereurs successifs.

La pantomime au Moyen Âge

D'après Broadbent, qui associe la pantomime au paganisme, la chute de l'Empire romain et l'avènement du christianisme en Europe sonnèrent le glas de la saltation telle qu'elle avait été pratiquée jusque-là³². La pantomime, en raison des nouvelles exigences culturelles, fut peu à peu remplacée par des spectacles représentés dans des églises et mettant en scène des sujets religieux, visant à l'exaltation de la foi et à l'édification du public. Comme le note à juste titre Broadbent :

« Perhaps no better example of the early Sacred Drama I can give, and which is still with us, and performed daily, is the sacrifice of the Mass in all Roman Catholic Churches throughout the length and breadth of the world. In the Mass we have a dramatic action *pantomimically* presented, in part aided by lyrical and epical elements »³³.

Hormis ces quelques éléments, on ne possède cependant qu'assez peu d'informations sur les pratiques scéniques en vigueur entre la chute de l'Empire romain et l'an mille. On doit se contenter de présumer que les genres théâtraux du haut Moyen Âge étaient plus ou moins dérivés de ceux qui avaient cours sous l'Empire romain, mais qu'ils s'étaient adaptés à un christianisme occupé à poser ses fondements institutionnels et à se diffuser à travers toute l'Europe.

C'est au début du Moyen Âge central que se développe le drame liturgique. Il se présente d'abord sous la forme de tropes dans la liturgie, puis, au fil du temps gagne en importance, jusqu'à s'apparenter, toutes proportions gardées et dans la mesure où il comporte à la fois action et personnages, à ce que l'on pourrait considérer comme de courtes pièces. D'après Dolan :

dans les bras d'un amant, / Se pâme dans un vif et long gémissement, / Thymelé l'innocente, à ces jeux attentive, / Instruit avant le temps sa jeunesse naïve ».

30 Pinok et Matho et Maximilien Decroux, *op. cit.*, p. 5.

31 *Ibid.*

32 Voir R. J. Broadbent, *op. cit.*, p. 73.

33 *Ibid.*, p. 74.

« L'expression 'drame liturgique', le plus souvent employée par les universitaires, n'est pas adéquate, non seulement parce que le mot 'drame' est trompeur, mais encore parce qu'elle implique par trop des liens en fait inexistantes entre des éléments qui sont indépendants »³⁴.

On aurait donc progressivement assisté à une dissociation entre, d'un côté, les tropes et, de l'autre, ce que l'on a l'habitude de nommer « drame liturgique », les premiers étant uniquement destinés à occuper le public durant un déplacement à l'intérieur de l'église, tandis que les seconds, reposant sur des textes nouveaux, avaient vocation à former une véritable représentation. Originellement, les drames liturgiques étaient uniquement donnés à l'occasion des deux grandes fêtes du calendrier chrétien : Noël et Pâques. Dans le *Dictionnaire de la musique* publié sous la direction de Marc Vignal chez Larousse en 2005, on trouve, à l'article « drame liturgique », la synthèse suivante :

« le drame liturgique s'est formé de manière progressive autour de 2 thèmes principaux : le cycle de Noël et le cycle de Pâques. Le premier a pour noyau une prophétie apocryphe de la naissance du Christ, attribuée à la sibylle et insérée dans une leçon de matines. On a d'abord personnalisé la sibylle en invitant un chantre distinct à venir chanter sa prophétie en vêtements appropriés, puis on lui a adjoint d'autres prophètes, enfin on a composé des scènes entières chantées et jouées sur des thèmes prophétiques de la venue du Christ (*Sponsus* à Limoges, *Jeu de Daniel* à Beauvais). Avec ce dernier, ces représentations accentuent leur mise en scène, font appel à des étudiants ; avec le *Jeu d'Adam et Ève* du manuscrit de Tours, elles se détachent de l'office, quittent le chœur pour le parvis [...]. Le cycle de Pâques, en revanche, n'a jamais quitté l'office »³⁵.

Peu à peu, le drame liturgique sort de l'église, pour s'implanter « in the church-yards, the streets, and in booths »³⁶. Il est alors joué par des laïcs, qui, d'abord amateurs, se professionnalisent à mesure que grandit l'engouement populaire. Bien que toujours religieux, les sujets sont représentés en langue vernaculaire. Dès lors, le drame liturgique perd son caractère sacré pour devenir drame profane.

On essaie souvent de ranger les différents genres théâtraux du Moyen Âge dans des catégories bien établies et délimitées par des bornes chronologiques précises. On a ainsi coutume de

34 Diane Marie Dolan, « Considérations sur les drames liturgiques de Pâques en Normandie », *Annales de Normandie*, 1976, 26-2, p. 99-111 p. 100.

35 Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2005, p. 313-314.

36 R. J. Broadbent, *op. cit.*, p. 73.

considérer qu'à partir du XIII^e siècle, les miracles ont supplanté le drame liturgique, avant d'être eux-mêmes remplacés par les mystères au XV^e siècle. De telles affirmations semblent cependant faire bien peu de cas de la complexité de l'histoire du genre théâtral. En effet, il paraît plus vraisemblable que drames liturgiques, miracles et mystères aient coexisté. Délimiter précisément ces différents types d'œuvres, qui bien que toutes fondées sur des sujets sacrés, peuvent parfois être jouées, ou parfois simplement récités³⁷, ne s'avère d'ailleurs pas si aisé. Broadbent émet sur le sujet un avis original, en regroupant toutes les pratiques théâtrales du Moyen Âge sous le terme générique de mystère. Il y inclut les mystères, essentiellement consacrés à des sujets bibliques, les miracles, portant sur la vie des saints, et les moralités, « allegorical stories of a moral character not essentially taken from the Bible, or from the legends of the saints »³⁸. Néanmoins, cette classification, pour le moins étonnante, ne semble pas tenir compte de la réalité chronologique de ces pratiques, puisqu'elle oublie que l'appellation *Moyen Âge* est avant tout une convention, qui désigne une période s'étendant sur près d'un millénaire. En revanche, la supposition de Broadbent, basée sur les conjectures de Colley Cibber et de Thomas Wright, selon laquelle une partie des acteurs impliqués dans les mystères étaient des mimes, les spectacles se présentant partiellement sous la forme de *dumb show*³⁹, semble mieux fondée historiquement, à condition de ne pas y limiter l'importance de la parole.

D'après Broadbent, et comme nous l'avons déjà mentionné⁴⁰, c'est l'association de la pantomime avec le paganisme qui a provoqué la marginalisation de la première au moment de la chute de l'Empire romain d'Occident et de l'avènement du christianisme. Sans nous inscrire en faux contre cette idée, il nous paraît toutefois important de souligner que la dissension existant entre la pantomime et la religion chrétienne relève d'un désaccord bien plus profond. En effet, le christianisme est une religion de la parole. Si, en *Genèse* 1:3 « Dieu dit : Que la lumière soit ! Et la lumière fut », au lieu d'appuyer sur un interrupteur, ce n'est pas parce qu'il n'avait pas inventé l'électricité, mais bien parce que le mot *parole*, qui vient de l'hébreu *Dabar*, signifie au sens premier « être derrière et pousser en avant »⁴¹. Dans la religion chrétienne, la parole, qu'elle soit divine ou humaine, possède une valeur performative. Elle ne s'accompagne de gestes, par exemple dans le cadre de rituels comme la messe, ou les différents sacrements, qu'en tant qu'ils sont la représentation d'actions déjà menées à bien par des personnalités morales. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles, jusqu'à une époque assez avancée, et dans le cadre d'une Europe

37 Notamment dans le cas du miracle.

38 R. J. Broadbent, *op. cit.*, p. 79.

39 *Ibid.*, p. 77.

40 Voir *supra*, p. 11.

41 Voir Franz Jehan Leenhardt, « La Signification de la notion de Parole dans la pensée chrétienne », *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, 1955, 35-3, p. 263-273, p. 263.

largement christianisée, le rôle de la parole dans les représentations théâtrales n'entendait pas être limité.

Outre les drames liturgiques, les miracles et les mystères, il existait également deux autres *pratiques théâtrales*⁴² au Moyen Âge : le jeu et la farce. Le jeu, présenté parfois comme un drame liturgique sécularisé, dont on constate l'existence à partir du milieu du XII^e siècle, met en scène des sujets sacrés, agrémentés d'anecdotes et de légendes populaires. La farce, dont la présence est attestée à partir du XIII^e siècle, désigne une pièce comique écrite dans un langage familier. Elle met en scène des acteurs parfois maquillés et travestis, jouant des rôles stéréotypés. En ce sens, elle constitue un état intermédiaire entre l'*atellane*⁴³, pièce de théâtre romaine burlesque tombée en désuétude à la fin de l'Antiquité, et la *commedia dell'arte*.

La *commedia dell'arte*

La *commedia dell'arte* était, avec la *commedia sostenuta* ou *erudita*, l'un des deux genres de comédie représenté dans l'Italie de la Renaissance. Elle consistait en une comédie improvisée à partir d'un canevas. Les acteurs, campant chacun des personnages stéréotypés associés à différentes villes d'Italie⁴⁴, usaient

« pour égayer une scène, ranimer un jeu languissant [...] de lazzi [...]. Ce sont aussi bien des actions que des mots, postures, grimaces, jeux de scène et jeux de mots, dont le caractère commun est de provoquer le rire par leur côté burlesque ou acrobatique »⁴⁵.

Broadbent, qui s'appuie sur une lecture approximative des écrits de Luigi Riccoboni, distingue les *lazzi* des comédies improvisées⁴⁶, cependant que Riccoboni écrit, noir sur blanc, dans son *Histoire du Théâtre Italien depuis la décadence de la comédie latine*, que les *lazzi* sont :

« ce que l'Arlequin ou les autres acteurs masqués font au milieu de la scène, qu'ils interrompent par des épouvantes, ou par des badineries étrangères au sujet de la matière

42 L'emploi de l'expression constitue bien entendu un anachronisme.

43 « When the Greek drama was brought into Rome by Livius Andronicus, the *Fabulae Atellanæ*, or *Laudi Osci* – derived from the town of Atella, in Campania, between Capua and Naples – was still employed to furnish the Interludes, and just in a similar way as the *Satyræ* Extemporal Interludes supplied the Grecian stage. None of these Atellan Farces have been committed to us, but Cicero, in a letter to his friend Papyrius Paetus, speaks of them as the 'More delicate burlesque of the olds Atellan Farces'. From them also, we derive the Extemporal Comedy, or *Comédie del' Arte* of Italy (afterwards to be noted), with its characters, Harlequin, Clown, Pierrot, and the like, associated with English and Italian Pantomime, and the progenitor also of all those light forms of entertainment known as the Masque, the Opera, and the Vaudeville », R. J. Broadbent, *op. cit.*, p. 59.

44 Et parfois même de différents pays, comme le Capitan et le Matamore, venus tout droit d'Espagne.

45 Pinok et Matho et Maximilien Decroux, *op. cit.*, p. 9, citation de Pierre-Louis Duchartre.

46 Voir R. J. Broadbent, *op. cit.*, p. 104.

que l'on traite [...] inutilités qui ne consistent que dans le jeu que l'Acteur invente selon son génie »⁴⁷.

Les *lazzi* sont donc des moments aménagés au sein de l'action dramaturgique, qui rompent avec elle, et possèdent un caractère modulable. On pouvait retrouver les mêmes *lazzi* d'une pièce à l'autre, puisqu'ils étaient interpolés à la discrétion des comédiens. Une des caractéristiques principales de ces intermèdes comiques était la prépondérance qu'y entretenaient les gestes. Broadbent tire de Riccoboni l'exemple suivant :

« while they are talking, Harlequin performing his *Lazzi*. This consists of eating an imaginary hatful of cherries, and throwing the stones at Scapin; or catching imaginary flies, and chopping off their wings »⁴⁸.

Nous avons mentionné que le caractère stéréotypé des personnages de la farce médiévale se retrouvait dans la *commedia dell'arte*⁴⁹. Cela ne signifie pas pour autant que l'action dramatique revêtait un caractère uniforme. En effet, la forme même de la *commedia dell'arte* laisse une très grande liberté à l'acteur pour *faire vivre* son rôle. On en voit une manifestation dans les masques utilisés par les comédiens⁵⁰, qui

« ne rient pas, ne pleurent pas, n'expriment aucun sentiment déterminé, à l'encontre de la plupart des masques antiques, des masques chinois, japonais ou javanais. Ils ont une indéfinissable expression, aussi pleine de possibilités et d'impossibilités que celui de la Joconde que chaque génération voit d'un œil différent [...]. Les masques de la Commedia Dell'Arte sont en cuir mince et léger, doublé ou non de toile. Le cuir est mouillé et travaillé de façon à épouser les moindres rides indiquées par le moule sculpté dans le bois [...] »⁵¹.

Ces masques étaient hérités en droite ligne de ceux du carnaval de Venise. La filiation paraît plus évidente encore lorsque l'on sait que le carnaval était, à l'origine, un temps de renversement des valeurs sociales : le riche *jouait le rôle* du pauvre et le pauvre celui du riche. Au sein de cette

47 Cité par Stéphane Kerber dans son article « Pour une étude esthétique des 'lazzi' dans « Arlequin poli par l'amour » de Marivaux », *Studi Francesi*, avril 2015, p. 94-107, p. 95-96.

48 R.J. Broadbent, *op. cit.*, p. 105.

49 Pinok et Matho soulignent à raison la parenté de la *commedia dell'arte* avec l'atellane, mais aussi avec les comédies improvisées de la Renaissance italienne, voir Pinok et Matho et Maximilien Decroux, *op. cit.*, p. 10-11.

50 Et non les actrices, qui portaient parfois des loups, mais pas de masques à proprement parler ; une raison de cette distinction pouvant être la sacralisation du corps féminin, voir Pinok et Matho et Maximilien Decroux, *op. cit.*, p. 10, citant Pierre-Louis Duchartre.

51 Pinok et Matho et Maximilien Decroux, *op. cit.*, p. 10, citation de Pierre-Louis Duchartre.

réorganisation éphémère, le masque autorisait l'anonymat et, par conséquent, permettait d'échapper à la contrainte de se saluer. Or, la *commedia dell'arte*, à travers les canevas qu'elle propose et les personnages qu'elle met en scène, se pose justement en satire sociale, moquant l'ordre et les conventions établis.

Les personnages de la *commedia dell'arte* étaient répartis en plusieurs familles, représentant des fonctions sociales ou des relations affectives : les vieillards, comme Pantalon, les soldats, comme Matamore, les valets, ou *zanni*, comme Arlequin ou Polichinelle, et les amoureux, comme Lelio, Colombine, etc. En outre, chaque personnage s'enracinait dans une ville ou une province particulière de l'Italie dont il constituait une sorte de représentant. Comme le rappelle Broadbent, donnant une liste non exhaustive :

« In the Italian Comedy, of purely native growth, the original characters were Pantaloon, a Venetian Merchant; Dottore⁵², a Bolognese physician; Spavento, a Neapolitan braggart; Pulcinello, a wag of Apulia; Giangurogoto and Corviello⁵³, two Clowns of Calabria⁵⁴ - simpleton; and Arlechino, a blundering servant of Bergamo »⁵⁵.

En 1570, Catherine de Médicis, originaire de Florence, fait venir en France des comédiens Italiens. Sept ans plus tard, en 1577, Henri III, à la demande de sa mère, convie les Gelosi, une troupe formée à Milan par Flaminio Scala, à la cour. Leur succès est immédiat, mais ils sont bientôt renvoyés par le Parlement, en raison des enseignements de leurs pièces, jugés licencieux. Derrière cet adjectif se cache sans doute, comme l'affirment très justement Pinok et Matho, le fait que

« les Comédiens Italiens mettaient en scène des femmes pour les rôles de femmes et non pas des jouvenceaux comme le faisaient les Comédiens français »⁵⁶.

Les théâtres de la Foire et la pantomime au XVIII^e siècle

À partir de la fin du XVI^e siècle, de nombreuses troupes italiennes séjournèrent dans les plus grandes villes d'Europe, faisant parfois étape à Paris. Il est probable que ces différentes tournées aient contribué à développer l'utilisation du geste - par ailleurs déjà bien implantée chez les comédiens Italiens - comme moyen d'expression dans la pratique théâtrale. En effet, les acteurs ne

52 *Il Dottore* serait plus exact.

53 *Coviello* est sans doute ce que voulait ici écrire Broadbent.

54 Cette origine peut être discutée.

55 R. J. Broadbent, *op. cit.*, p. 114.

56 Pinok et Matho et Maximilien Decroux, *op. cit.*, p. 11.

parlant pas la même langue que le public⁵⁷, il leur incombait de trouver un moyen de se faire comprendre, ce que leur permettait une gestuelle très marquée.

Il faut attendre 1660 pour qu'une troupe de comédiens Italiens s'établisse définitivement à Paris. Elle joue alors au Palais-Royal, puis, de 1680 à 1697, à l'hôtel de Bourgogne. Patronnée par Louis XIV, elle reçoit le titre de « Comédiens du Roi de la troupe italienne ». Comme le note Guy Boquet dans son article *Les Comédiens Italiens à Paris au temps de Louis XIV*, les comédiens Italiens eurent une grande influence sur Molière, avec qui ils partagèrent la salle du Palais-Royal. Ainsi,

« La troupe de Molière paraît même de prime abord avoir une structure proche du type italien avec trois bouffons, Molière, Gros-René et Jodelet, deux jeunes premiers, La Grande et Du Croisy, deux amoureuses, la De Brie et la Du Parc, et une servante plus âgée, Madeleine Béjart »⁵⁸.

Soutenus financièrement par le Roi⁵⁹, les comédiens Italiens connurent un grand succès, qui ne manqua pas de rendre jaloux leurs homologues de la Comédie Française. Ces derniers, bien qu'ayant fait pression sur le pouvoir en place, ne purent obtenir l'expulsion des Italiens, mais réussirent à leur imposer de jouer leurs pièces moitié en français et moitié en italien, la première langue concernant le dialogue appris, la seconde, le dialogue improvisé. Pourtant, en dépit de tous les honneurs décernés aux comédiens Italiens,

« Le 13 mai 1697, Louis Phélypeaux, comte de Pontchartrain et ministre de la Maison du Roi, communiqua au Lieutenant Général de la Police de Paris, Marc-René de Voyer de Paulmy d'Argenson, l'ordre du roi qui interdisait dorénavant aux Comédiens Italiens de jouer à Paris »⁶⁰.

57 Notons tout de même qu'en France, sans doute en raison des origines de Catherine, puis de Marie de Médicis, beaucoup de parisiens étaient capables de comprendre l'italien.

58 Guy Boquet, « Les Comédiens Italiens à Paris au temps de Louis XIV », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, n° 26-3, 1979, p. 427. Boquet précise toutefois que les comédiens de la troupe de Molière n'étaient pas cantonnés à un seul type de personnage.

59 Comme l'écrit Antoine Adam : « au moment où Molière recevait 6 000 livres et l'Hôtel de Bourgogne 12 000 livres de pension, où le Marais ne touchait rien du tout, la troupe de Scaramouche recevait 16 000 livres par an ». Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Del Duca, 1962, p. 189.

60 Jeffrey S. Ravel, « Trois images de l'expulsion des comédiens italiens en 1697 », *Littératures classiques*, n° 82-3, 2013, p. 51.

Comme le rappellent à juste titre aussi bien Jeffrey S. Ravel que Camilla Maria Cederna⁶¹, les raisons de cette expulsion demeurent obscures. On sait cependant que les comédiens Italiens avaient fait l'objet de plusieurs rappels à l'ordre⁶², et que, depuis 1695 et l'affaire du *Retour de la Foire de Bezons*, un officier de police assistait aux représentations⁶³. Il semble que dans cette atmosphère tendue, la création d'une pièce, *La Fausse Prude*, perçue comme une satire de M^{me} de Maintenon, ait mis le feu aux poudres. Le malheur des uns faisant parfois le bonheur des autres, aussitôt la Comédie Italienne fermée, les forains, sous prétexte que « leurs marionnettes et leurs danseurs portaient également les noms de Colombine, d'Arlequin et de Scaramouche, s'emparèrent de son répertoire français »⁶⁴. Débarrassée des Italiens, c'est cette fois à la popularité croissante des théâtres de la Foire que la Comédie Française avait à faire face.

Chaque année avaient lieu à Paris deux foires, la Foire Saint-Germain, qui se tenait du 3 février au dimanche de la Passion, et était située sur le domaine de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, et la Foire Saint-Laurent, établie sur l'actuel emplacement de la gare de l'Est, de la fin juin à la fin septembre⁶⁵. Durant ces Foires, de nombreux divertissements et spectacles étaient organisés, impliquant notamment des marionnettes. Un certain Bertrand eut, le premier, l'idée de

« remplacer les 'Grandes Marionnettes de Monseigneur le Dauphin' par de vrais jeunes gens et de vraies jeunes filles, qui joueraient de vraies comédies, comme celles que jouaient les marionnettes, sans danses, ni chants »⁶⁶.

Cette mesure, bientôt accompagnée de la construction de véritables théâtres, et non plus seulement de loges, pour accueillir les spectacles, inquiéta la Comédie Française, qui fit valoir ses privilèges, et réussit à faire interdire la comédie sur les théâtres de la Foire. Les forains la remplacèrent alors par des scènes détachées, « mêlant aux acrobaties et aux intermèdes dansés des tableaux à grand spectacle plus liés entre eux qu'il n'y paraissait de prime abord »⁶⁷. Il s'ensuivit l'interdiction des dialogues en 1707, qui força une nouvelle fois les forains à s'adapter, et à proposer des pièces composées de monologues récités par un acteur unique, s'employant en quelque

61 Voir Jeffrey S. Ravel, *op. cit.*, p. 51, ainsi que Camilla Maria Cederna, *La fermeture de la Comédie-Italienne de Paris (1697) : vrai ou faux scandale ?*, Fabula, Les Colloques, Théâtre et Scandale (I), URL : <http://atelier.fabula.org/colloques/document5820.php>, page consultée le 10 avril 2022, §2.

62 Notamment en raison de « représentations indécentes », voir Eugène Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*, IV, La comédie dix-huitième siècle, Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 8.

63 Guy Boquet, *op. cit.*, p. 435.

64 Pinok et Matho et Maximilien Decroux, *op. cit.*, p. 13, citation de Bernardin.

65 Voir Pinok et Matho et Maximilien Decroux, *op.cit.*, p. 13. À ces deux foires s'ajouta, un peu plus tard, une troisième : la Foire Saint-Ovide, plus petite, qui, située d'abord sur l'emplacement de l'actuelle place Vendôme, puis sur celui de l'actuelle Place de la Concorde, avait lieu du 15 août au 15 septembre.

66 Pinok et Matho et Maximilien Decroux, *op.cit.*, p. 13, citation de Bernardin.

67 Guy Boquet, *op. cit.*, p. 436.

sorte à répéter les « paroles » non énoncées des mimes qui l'entouraient⁶⁸. La Comédie Française, qui, en raison du succès des théâtres de la Foire, connut une fermeture temporaire en 1709, employa alors la force et fit détruire, durant la nuit, les théâtres des forains. Ne pouvant empêcher leur reconstruction, elle fit directement appel au Roi, qui, en 1710, interdit aux forains de jouer la comédie « par dialogues, monologues ou autrement »⁶⁹. Pour continuer à jouer, les forains furent alors contraints de faire preuve d'imagination, et inventèrent de nouveaux genres, mêlant à leurs discours des chansons parodiques⁷⁰, ou supprimant les mots pour ne s'exprimer que par gestes. Dans ce dernier cas, et afin de rendre l'intrigue plus intelligible, certaines troupes avaient pris l'habitude d'accompagner l'entrée en scène des comédiens d'écriveaux destinés à résumer les idées exprimées par les gestes des acteurs. Cependant, ces pancartes, parce qu'elles prenaient trop de place, furent rapidement supprimées au profit de rouleaux⁷¹, conservés par les comédiens dans leurs poches, et que ces derniers tiraient au fur et à mesure de l'avancement de la pièce, les enroulant de nouveau lorsqu'ils ne s'avéraient plus d'aucune utilité.

Les deux partis pris, celui consistant à insérer des passages chantés au milieu des dialogues parlés, et celui s'employant à remplacer les mots par des gestes, se perpétuèrent après la mort de Louis XIV, et persistaient encore, trois ans plus tard, en 1718, au retour d'exil des comédiens Italiens. Le jeu en vaudeville allait rapidement s'institutionnaliser, avec la fondation, dès 1724, de l'Opéra-Comique, tandis que la pantomime continuait à être représentée de manière plus officieuse.

Pinok et Matho proposent un excellent résumé de la situation de la pantomime au XVIII^e siècle :

« La pantomime part donc des saltimbanques, des acrobates, des danseurs de corde qui se font acteurs. La pantomime du XVIII^e siècle est née de l'impossibilité pour les non-privilegiés d'user de la parole sur scène. Mais ces gymnastes ont réussi à faire de leur corps un moyen d'expression aussi précis que la parole. La pantomime du XVIII^e siècle hérite des personnages de la Comédie Italienne, personnages de tout temps, personnages montrant à eux seuls toute l'humanité. Venus du XVI^e siècle, ils ont traversé les siècles, et, si on les retrouve dans le théâtre de pantomime du XVIII^e siècle, c'est que leurs caractères, leurs costumes, leurs silhouettes facilitent la compréhension de la pièce pour le public. Ces personnages sont peut-être conventionnels mais ils sont lisibles. Quand on

68 Guy Boquet, *op. cit.*, p. 436.

69 Pinok et Matho et Maximilien Decroux, *op. cit.*, p. 13, citation de Bernardin.

70 Ce n'est qu'en 1708 que, l'Opéra cédant à la Veuve Maurice le droit d'utiliser de la musique dans ses représentations foraines, ce type de pratique se répandit dans les théâtres de la Foire.

71 Nommés parfois également *cartons*.

voit Colombine on s'attend à la jeunesse, la beauté, l'idéal, quand on voit Arlequin, à l'esprit, l'audace, l'humour, la vivacité, à toutes les qualités et tous les vices »⁷².

En Angleterre, on trouve des traces de pantomime dès le début du XVIII^e siècle. Ainsi, en 1702, John Weaver, maître de danse de profession, écrit *Tavern Bilkers*, représentée à Drury Lane⁷³. D'après Weaver lui-même, dans son *History of the Mimes and Pantomimes*, la pièce ne rencontra pas le succès escompté, et il n'écrivit plus de pantomime jusqu'en 1716, année où il produisit *The Loves of Mars and Venus* et *Perseus and Andromeda*⁷⁴. Le principal pantomime en Angleterre durant cette période fut John Rich, qui fonda en 1714 le *New Theatre* de Lincoln Inn's Field. Les pièces de Rich, dans lesquelles il se produisait en tant qu'Arlequin sous le pseudonyme de Lun,

« consisted of two parts, one serious, the other comic; by the help of gay scenes, fine habits, grand dances, appropriate music, and other decorations, he exhibited a story from 'Ovid's Metamorphosis', or some other fabulous history. Between the pauses of the acts he interwove a comic fable, consisting chiefly of the courtship of Harlequin and Columbine, with a variety of surprising adventures and tricks, which were produced by the magic wand of Harlequin; such as the sudden transformation of palaces and temples to huts and cottages; of men and women into wheelbarrows and joint stools; of trees turned to houses; colonnades to beds of tulips; and mechanics' hops into serpent and ostriches »⁷⁵.

À partir du XVIII^e siècle, et jusqu'à une époque très récente, la pantomime en Angleterre se cristallise autour d'individus particuliers, que ce soit Rich, Garrick, Woodward ou encore Grimaldi. En France, il faut attendre le début du XIX^e siècle et Jean-Gaspard Debureau pour qu'on puisse constater un tel phénomène⁷⁶. Cette absence de figure forte de la pantomime française transparaît à travers les écrits de Diderot, qui n'emploie pratiquement pas le terme *pantomime* pour désigner des acteurs Français qui lui sont contemporains.

Pourtant, en dépit de l'absorption, en 1762, de l'Opéra-Comique par les Comédiens Italiens, entraînant une phase de déclin pour les théâtres de la Foire, Jean-Baptiste Nicolet, fils d'un montreur de marionnettes, installé boulevard du Temple avec sa troupe depuis 1759, continuait de représenter des pantomimes, ou, selon Bernardin, cité par Pinok et Matho, des « petites comédies,

72 Pinok et Matho et Maximilien Decroux, *op. cit.*, p. 15.

73 Voir R. J. Broadbent, *op. cit.*, p. 137.

74 *Ibid.*, p. 138.

75 *Ibid.*, p. 144.

76 Rien d'étonnant donc à ce que Pinok et Matho considèrent que la pantomime française n'apparaît qu'au XIX^e siècle. Voir Pinok et Matho et Maximilien Decroux, *op. cit.*, p. 12.

dans le goût des Italiens et des Opéra-Comiques, avec des intermèdes de sauteurs et de danseurs de corde »⁷⁷. D'ailleurs, avant même l'essor des théâtres de boulevard, la pantomime avait déjà triomphé sur la scène de l'Opéra-Comique. En effet, comme l'écrit, dès 1733, l'abbé Dubos, des « comédiens ont joué à Paris sur le Théâtre de l'Opéra-Comique, des scènes muettes que tout le monde entendait »⁷⁸. Même dans le cadre d'institutions reconnues et parrainées par l'État, et en dehors de *périodes de conflits*⁷⁹, la pantomime sut se développer et séduire le public. Ainsi, on constate une multiplication des troupes spécialisées dans la pantomime à Paris dans les années 1740, parmi lesquelles on peut citer, celles de Matthews, de Madame Sandham, des Comédiens Praticiens, des Enfants hollandais, des Petits Enfants anglais et italiens, la grande Troupe Turque, la grande Troupe Italienne, mais aussi la Grande Troupe Étrangère des danseurs de corde, sauteurs et voltigeurs, ainsi que le Nouveau Spectacle Pantomime, qui représenta plus de quarante pantomimes entre 1746 et 1749⁸⁰. Enfin, mentionnons la troupe de Jean-Baptiste Grimaldi, dit Nicolini, installée à Paris entre 1740 et 1742 et connue de Rousseau et de Diderot, qui l'évoquent respectivement dans *l'Émile* et dans les *Entretiens sur le Fils Naturel*⁸¹.

Dans son article intitulé *Le Nouveau Spectacle Pantomime à Paris, une réplique transparente à la censure (1746-1749)*, Nathalie Rizzoni propose, à travers l'étude de cas de la troupe du Nouveau Spectacle Pantomime, un tour d'horizon très complet de l'état de la pantomime à Paris à la charnière des deux moitiés du XVIII^e siècle. Elle nous renseigne ainsi sur les intrigues des pantomimes, remarquant qu'elles

« recouvrent les champs de la comédie amoureuse, de la mythologie, de l'actualité dramatique (à travers les parodies) ; les personnages types de la comédie italienne (Arlequin, Pierrot et Colombine) continuent d'être les héros de fables où personnages merveilleux (fées, allégories dramatiques, dieux et déesses) se mêlent à des personnages vraisemblables »⁸².

Ces intrigues, qui en cela s'apparentent à celles de nombreux opéras-comiques, n'hésitent pas à inclure des éléments merveilleux, nécessitant parfois le recours à des machineries très

77 Pinok et Matho et Maximilien Decroux, *op. cit.*, p. 15, citation de Bernardin.

78 Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, P.-J. Mariette, t. 3, 1733, p. 288-289, cité par Nathalie Rizzoni dans « Le Nouveau Spectacle Pantomime à Paris, une réplique transparente à la censure (1746-1749) », *Pantomime et théâtre du corps : Transparence et opacité du hors-texte*, dir. Arnaud Rykner, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 33.

79 Comprendre : avec la Comédie Française.

80 Voir Nathalie Rizzoni, *op. cit.*, p. 36.

81 Voir à ce propos Martine de Rougemont, « L'Europe du Théâtre », *Dix-Huitième Siècle*, 1993, n° 25, p. 65-77, p. 69.

82 Nathalie Rizzoni, *op. cit.*, p. 41.

élaborées. Pourtant, opéra-comique et pantomime, bien que relevant tous deux de la tradition des théâtres de la Foire, diffèrent sous de nombreux aspects, à commencer par l'importance de la place accordée à la musique, mais aussi par l'épaisseur du livret, bien plus conséquent dans le cas des opéras-comiques que dans celui des pantomimes⁸³. Cette dernière remarque explique peut-être pourquoi la plupart des pantomimes datant de cette période sont recensées sans nom d'auteur. En effet, dans la mesure où la pantomime, qui souffrait à l'époque d'une image assez défavorable, notamment par rapport à l'opéra, devait sa réussite au jeu de ses acteurs plutôt qu'à ses livrets, il est probable que certains dramaturges n'aient pas voulu laisser leur nom sur un travail dont ils n'auraient pu tirer une grande reconnaissance.

Concernant la place de la musique dans les pantomimes : si elle reste relativement mineure par rapport à celle occupée dans les opéras-comiques, il serait néanmoins faux de croire que les pantomimes étaient représentées sans musique. En fait, la musique y occupe même une place considérable, et ce depuis au moins la Grèce Antique jusqu'au début du siècle dernier, comme le démontre le chapitre entier qu'y consacre Charles Aubert dans *L'art mimique*⁸⁴. Dans la plupart des cas, la musique interprétée au milieu du XVIII^e siècle durant les pantomimes consistait en vaudevilles, qui parodiaient des airs appartenant aux grands succès opératiques du moment⁸⁵. Nathalie Rizzoni écrit avec justesse :

« Comme pour l'opéra-comique, l'auteur d'une pantomime se plie à une écriture à deux voix (d'une part le texte et d'autre part la musique⁸⁶) qu'il mène de front en se servant de l'air de vaudeville tantôt pour appuyer l'argument, tantôt pour créer une distance parodique par rapport à celui-ci. Il est fréquent que des livrets de pantomimes ne fassent aucune mention de la musique (*Les Oracles d'Harpocrate, La Barbe bleue, La Servante de sa fille...*) : cette absence ne signifie pas que ces pièces se déroulaient dans le silence, mais que la présence de la musique va tellement de soi qu'il est inutile de la rappeler »⁸⁷.

Ces informations nous permettent peut-être de mieux comprendre les pantomimes du personnage de Rameau le Neveu dans *La Satire Seconde*, qui imitent et parodient les airs à la mode de l'époque.

83 Nathalie Rizzoni, *op. cit.*, p. 41.

84 Voir Charles Aubert, *L'art mimique*, Paris, E. Meuriot, 1901, p. 233-240. Citons par exemple le passage suivant, page 233 : « Nous croyons que, dans une pantomime, la musique a précisément pour mission de remplacer la voix des acteurs et de nous rendre cette éloquence inarticulée, ces modulations passionnées qui sont l'expression naturelle de la sensibilité humaine ».

85 Voir Nathalie Rizzoni, *op. cit.*, p. 41.

86 Mais l'auteur du texte était-il toujours auteur, ou, plus exactement, arrangeur de la musique ?

87 Nathalie Rizzoni, *op. cit.*, p. 42.

En plus de faire appel à la musique, l'auteur de pantomime a recours à de nombreux costumes, décors et accessoires, qui sont décrits de manière presque systématique dans les livrets. Avant même le drame bourgeois de Diderot, les pantomimes remettent en cause l'unité de lieu, si chère au théâtre classique, en n'hésitant pas à varier les décors à un rythme très soutenu. Ainsi, dans *La Barbe bleue*, l'action représente pas moins de six lieux différents, incluant « un port de mer », « un village, en face est une ferme », « un labyrinthe entouré d'une haie et dans l'éloignement une vaste campagne », « les dehors de la maison de Barbe bleue », « une salle de la maison de Barbe bleue », et « un brillant jardin »⁸⁸.

Dans *A History of Pantomime*, Broadbent étudie les origines des sujets de différentes pantomimes. Concernant le personnage de Barbe bleue, il écrit que celui-ci était probablement inspiré de :

« Gilles, Marquis de Laval, a Mareschal of France, and a General of uncommon intrepidity, who greatly distinguished himself in the reigns of Charles VI. and VII., by his courage, particularly against the English, when they invaded France. He rendered such services to his country, which were sufficient to immortalize his name, had he not for ever tarnished his glory by the most terrible and cruel murders, blasphemies, and licentiousness of every kind. His revenues were princely; but his prodigality was sufficient to render event an Emperor a bankrupt. Wherever he went he had in his suite a seraglio, a band of players, a company of musicians, a society of sorcerers and magicians, an almost incredible number of cooks, packs of dogs of various kinds, and above 200 led horses »⁸⁹.

La distinction entre les pantomimes françaises et anglaises repose essentiellement sur le choix des sujets et de la musique parodiée, plutôt que sur celui des décors, des accessoires ou encore des costumes portés par les acteurs. Il convient cependant de remarquer que de nombreuses pantomimes représentées en France le furent également en Angleterre, et inversement, ne serait-ce que parce que les troupes de théâtre voyageaient beaucoup et entreprenaient des tournées dans différents pays. En particulier, les pantomimes adaptées de contes de fées s'avéraient aisément transposables, chaque culture en possédant souvent sa propre version. Ainsi, dans des articles de

88 Mentionné par Nathalie Rizzoni, *op. cit.*, p. 43.

89 R. J. Broadbent, *op. cit.*, p. 203.

journaux récents, *Cinderella* est présentée comme « a traditionnal British Panto »⁹⁰, et l'on sait qu'une pantomime intitulée *La Pantoufle de Cendrillon* a aussi été jouée à Paris en 1779⁹¹.

Vers le milieu du XVIII^e siècle, les interactions entre les grands genres théâtraux, les opéras-comiques et les pantomimes sont nombreuses, notamment du point de vue des sujets représentés. Cependant, les modes de représentation changent d'un médium à l'autre. Ainsi, l'opéra-comique de 1789 *Raoul Barbe-Bleue*, musique de Grétry sur un livret de Sedaine, en dépit d'un sujet similaire, n'a que peu à voir avec le *Barbe-bleue* de Delautel, datant de 1766, ou encore avec celui de Valois d'Orville, donné en 1746. Nathalie Rizzoni livre une analyse très pertinente de ce dernier, lorsqu'elle écrit :

« D'une façon générale, dans ce genre dramatique [la pantomime] où les comédiens doivent *faire* plutôt que *dire*, un sujet tel que l'amour quitte naturellement les sphères éthérées du sentiment ou des émois amoureux pour figurer la sexualité et ses atouchements, basculant de fait dans la grivoiserie. Chez Valois d'Orville, la concupiscence de Barbe bleue, 'vieillard amoureux de toutes les femmes', suscite des transports obscènes : après avoir 'lorgné' de jeunes villageoises, il les poursuit à en perdre haleine pour tâter de leurs appâts et finira par les faire 'toutes entrer chez lui en se félicitant du bonheur dont il va jouir' ; il avait auparavant 'cajolé' Arlequin déguisé en femme ou plus exactement, comme le précise la didascalie, 'en femme revêtue de tous les attributs de la coquetterie, faisant voir une gorge bondissante' »⁹².

Si, au XVIII^e siècle, ses détracteurs considèrent la pantomime comme « vulgaire », c'est parce qu'elle porte atteinte à la morale et aux « sentiments nobles », en parodiant des pièces ou opéras d'auteurs et compositeurs célèbres⁹³, et en exagérant par le geste les situations dramatiques, allant parfois jusqu'à outrepasser la bienséance supposée régner sur scène. La pantomime a cependant aussi ses défenseurs, parmi lesquels on peut citer Weaver, Noverre, ou encore Angiolini. Dans leur tentative de légitimation de la pantomime,

90 Voir par exemple l'article d'Ellouise Schoettler « 'Cinderella – A Traditional British Panto' - at The British Players », *DC Metro Theater Arts*, 8 décembre 2013, URL : <https://dcmetrotheaterarts.com/2013/12/08/cinderella-a-traditional-british-panto-at-the-british-players-by-ellouise-schoettler1/>, consulté le 12/04/2022.

91 Auparavant, plusieurs adaptations du conte de Cendrillon avaient été représentées, notamment sur les scènes des théâtres de la Foire et de l'Opéra-Comique. Voir Alice Roucloux, « *Cendrillon ou La petite pantoufle de verre* » de Charles Perrault : un conte intemporel et contemporain ? *Études des adaptations du XIX^e au XXI^e siècle*, Université Catholique de Louvain, 2018, p. 5 et Christelle Bahier-Porte, « Le conte à la scène : Enquête sur une rencontre (XVII^e-XIX^e siècles) », *Féeries*, n° 4, 2007, mis en ligne le 24 octobre 2008, p. 5, URL : <https://journals.openedition.org/feeries/223?lang=en>, consulté le 12/04/2022.

92 Nathalie Rizzoni, *op. cit.*, p. 42.

93 Par exemple *Persée* de Quinault et Lully, parodiée par *Arlequin Persée*, ou encore *Platée* d'Autreau et Rameau, parodiée par *Le Jaloux désabusé*, probablement écrite par Valois d'Orville.

« tous les trois ont recours à la même stratégie qui fait appel à l'Antiquité : malgré les différences entre les spéculations et la mise en pratique de chacun, un fil rouge parcourt [sic] les grandes lignes de ce discours : en s'appuyant sur des références communes, Lucien de Samosate⁹⁴ en premier, ils établissent un lien solide entre deux pratiques corporelles nettement distinctes à l'époque⁹⁵ : la pantomime et la danse. Ils s'attachent ensuite à distinguer la pantomime pratiquée dans les foires, celle qu'on identifie plus ou moins avec la danse grotesque, de la pantomime des Anciens, avec sa capacité de susciter les émotions du spectateur, et démontrent l'identité entre cette pratique ancienne et la danse. Ils critiquent alors les pratiques modernes concentrées sur la mécanique de la danse et sur ses exploits techniques, et ils se posent ainsi en tant que restaurateurs de la danse pantomime des Anciens. Comme un écho qui se répercute d'un coin à l'autre de l'Europe, les arguments se répètent, s'amplifient ou s'alanguissent ; ce qui demeure comme une constante incontournable, du moins au tout début, est la référence à l'Antiquité »⁹⁶.

Néanmoins, et peut-être en raison du manque de sources à imiter, le projet d'un retour à un genre antique va très vite dériver. Ainsi, comme l'écrit Noverre lui-même dans l'argument de son ballet *Iphigénie en Tauride* :

« Il ne m'a pas été possible d'imiter servilement Euripide, ni de copier strictement Mr. Guymond de la Touche ; je me suis attaché à ne point altérer le trait historique, par des embellissements & des ornements étrangers, qui en auraient défigurés les caractères j'ai évité les grands Monologues & les longs récits d'Euripide, je me suis appliqué à rendre le Dialogue serré, vif & concis, car les moyens heureux d'un Art ne s'étendent pas toujours sur un autre Art, & ce qui fait richesse en Poésie ne produit souvent que disette, longueur, ou confusion en Pantomime : en retranchant des phrases j'ai ajouté à l'Action, j'ai multiplié les incidents, les coups de Théâtre & les tableaux de situation »⁹⁷.

94 Comme l'indique Arianna Fabbriatore dans « Le ballet pantomime et l'Antiquité : quelques notes de réflexion », Laboratoire d'études romanes, *Euterpe et l'empereur : l'Antiquité et l'opéra séminaires L'opéra narrateur, 2012-2013, Saint-Denis, Université Paris 8, Paris, Institut national d'histoire de l'art*. Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2014, page 23 « le texte de référence est Lucien de Samosate, *De saltatione*, dans la traduction très répandue de Perrot d'Ablancourt (cf. Marina Nordera, *Fortuna de ' la danza ' nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1992) ».

95 Le terme « nettement » est sans doute ici quelque peu exagéré.

96 Arianna Fabbriatore, *op. cit.*, p. 22-23.

97 Jean-Georges Noverre, *Iphigénie en Tauride*, Vienne, Chez les Héritiers de Ghelen, 1772, p. 5-6.

D'une manière générale, force est de constater que le débat qui s'est développé autour de la pantomime au XVIII^e siècle, porte principalement sur la morale. Cependant, il prend assez vite une tournure différente à la lumière des écrits de Rousseau, qui s'intéresse avant tout à la question de l'expressivité du geste. D'après Hedy Law dans son livre *Music, Pantomime & Freedom in Enlightenment France* :

« Within about two years, between his *First Discourse* (January 1751) and the second version of *Le Devin du village* (March 1753), Rousseau imagined uses of pantomime in practical and conceptual terms, separating the genealogy of dumb shows (e.g., dumb shows in antiquity, Lully's character dances, *lazzi* in *commedia dell'arte*, Weaver's English pantomime) from an archaeology of communication (e.g., language, gesture, music, sign) »⁹⁸.

Law souligne que, chez Rousseau, la distinction entre langage des mots et langage des gestes revient à celle existant entre la parole et l'action⁹⁹. Plus qu'une réflexion esthétique isolée, qui trouverait à la fois sa source et son aboutissement dans la conception du *Devin du village*, cette distinction se situe, en effet, à la croisée d'enjeux didactiques, moraux, et surtout politiques, Rousseau soulignant l'inadéquation entre discours et actes dans le corps diplomatique. Diderot insiste, lui, sur le versant moral de cette idée, lorsqu'il écrit « j'aimerais mieux avoir fait une belle action, qu'une belle page »¹⁰⁰.

En résumé, la pantomime au XVIII^e siècle se trouve être en plein processus d'élaboration, aussi bien d'un point de vue sémantique¹⁰¹, que d'un point de vue conceptuel et pratique. Genre populaire que ses principaux représentants cherchent à ennoblir au moyen de références aux Anciens, trouvant ses origines dans un paganisme lointain, passé par le prisme de la *commedia dell'arte*, mâtiné d'italianisme, mais s'inscrivant dans le cadre de la construction d'une identité nationale, enfin, tour à tour méprisé ou considéré comme un enjeu théorique majeur par les Encyclopédistes, la pantomime s'avère être un objet complexe ; si complexe, qu'elle est inexorablement liée à d'autres mots, derrière lesquels se cachent d'autres concepts, dans les écrits des auteurs de l'époque.

98 Hedy Law, *Music, Pantomime & Freedom in Enlightenment France*, Woodbridge, The Boydell Press, 2020, p. 61-62.

99 *Ibid.*, p. 64.

100 Denis Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, Livre second, §47, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. I, p. 1170. Cette idée est formulée à plusieurs reprises dans les écrits de Diderot, et se retrouve également dans sa correspondance.

101 On a déjà insisté sur les différents sens revêtus par le terme *pantomime*. Voir *supra*, p. 5 par exemple.

II. Pantomime et autres simulacres humains

Dans les écrits des auteurs du XVIII^e siècle, et dans l'œuvre de Diderot en particulier, la pantomime, souvent utilisée pour décrire une action ou une position, assume la plupart du temps un rôle ou une fonction métaphorique. S'apparentant ainsi à une figure de style, elle devient alors un objet littéraire à part entière, qui se retrouve aussi bien dans la philosophie de Diderot que dans ses romans ou ses contes. La *Satire seconde* offre sans doute un témoignage privilégié de cet emploi spécifique. Dans cet ouvrage, en effet, le philosophe déploie toute sa verve, sa virtuosité verbale s'exprimant tout autant à travers la description des pantomimes de Rameau le Neveu, qu'à travers celle qui est proposée, par la pantomime, de la société.

De même qu'il existe une pluralité de manières de décrire un sujet, une multiplicité de métaphores peuvent lui être rapportées ou le signifier. De fait, dans les écrits de Diderot, le terme *pantomime* et la réalité qu'il recouvre apparaissent rarement de manière isolée, le philosophe les associant souvent à une myriade d'autres mots, qui eux-mêmes renvoient à des concepts, revêtant des significations tantôt proches, tantôt, en apparence, plus éloignées. La catégorie des simulacres humains¹⁰² et le champ lexical qui lui correspond font partie de cet ensemble ; la pantomime semble parfaitement s'y intégrer, dès lors qu'elle est envisagée dans son acception morale.

Si, depuis Platon, le simulacre souffre d'une mauvaise réputation, c'est parce qu'il est associé à une représentation – prenant la forme d'une image - fausse et trompeuse d'un objet. Néanmoins, la définition diderotienne du simulacre¹⁰³ se démarque de celle couramment admise dans la tradition philosophique, puisqu'elle confère au terme le sens non plus d'image infidèle d'un objet, semblable à celle que pourrait renvoyer un miroir déformant, mais plutôt de substitut de cet objet lui-même. Diderot n'est toutefois pas le seul, au XVIII^e siècle, à faire du simulacre un objet à part entière. Ainsi, Jaucourt, dans l'article « Simulacre » de l'*Encyclopédie*, « associe étroitement le simulacre et la statuaire »¹⁰⁴. Il écrit :

« Pour remédier à cet inconvénient [la présence des corps célestes sous l'horizon], ils [les peuples] eurent recours aux statues dans lesquelles ils croyaient qu'après leur consécration, ces intelligences étoient aussi présentes par leurs influences, que dans les

102 Voir Aurélia Gaillard (dir.) et Marie-Irène Igelmann (dir.), « Diderot et les simulacres humains : Mannequins, pantins, automates et autres figures », *Lumières*, n°31, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018.

103 Qu'il serait intéressant de comparer à celles qu'en proposent les Atomistes anciens, explicitées par Jean Salem, dans *L'Atomisme antique : Démocrite, Épicure, Lucrèce*, Paris, Librairie Générale Française, 1997. Voir notamment, en ce qui concerne Épicure, page 100 et suivantes.

104 Emmanuelle Sempère, « Le Simulacre dans l'Encyclopédie : Discours critique et anthropologie chez Diderot et Jaucourt », in Aurélia Gaillard (dir.) et Marie-Irène Igelmann (dir.), *op. cit.*, p. 19.

planetes ; & que toutes les prieres qu'on leur adressoit avoient autant d'efficacité devant l'une que devant l'autre.

Tel fut le commencement de l'adoration des *simulacres* »¹⁰⁵.

Il confère néanmoins inmanquablement un caractère péjoratif au simulacre, comme, du reste, la plupart des co-auteurs de l'*Encyclopédie*. Ainsi, comme le souligne Emmanuelle Sempère, Boullanger, dans l'article *Économie politique*, « associe le despotisme à l'usage du simulacre », tous deux étant nés « d'un pouvoir politique fondé sur le surnaturel »¹⁰⁶. Diderot préfère, quant à lui, considérer le simulacre, non comme une figure vaine et stérile dont il s'agirait de se défaire, mais bien plutôt comme un état intermédiaire, une forme préparatoire, portant en germe la promesse d'une réalisation future, et donc potentiellement fécond. Du reste, la marque de l'inachèvement propre au simulacre n'empêche pas le philosophe d'utiliser les caractéristiques de certains d'entre eux, notamment pour décrire des actions ou des postures. De fait, en tant qu'objet littéraire, le simulacre offre des possibilités infinies, et ce n'est évidemment pas par hasard que, dans le *Discours sur la poésie dramatique*, Ariste déclare : « d'un seul simulacre, il émanera une variété infinie d'interprétations différentes »¹⁰⁷.

Le mannequin : entre espace scénique et espace pictural

Parmi les différents simulacres mobilisés par Diderot au fil de son œuvre, le mannequin occupe une place toute particulière. Il est évoqué aussi bien dans le *Paradoxe sur le comédien*, que dans les *Salons*, ou encore dans la correspondance du philosophe, et le recours qui en est, à chaque fois, fait, résume bien le rapport paradoxal que Diderot entretient avec la catégorie générale des simulacres. Dans le *Paradoxe*, le Langrois écrit :

« Je ne doute point que la Clairon n'éprouve le tourment du Quesnoy dans ses premières tentatives ; mais la lutte passée, lorsqu'elle s'est une fois élevée à la hauteur de son fantôme¹⁰⁸, elle se possède, elle se répète sans émotion. Comme il nous arrive quelquefois dans le rêve, sa tête touche aux nues, ses mains vont chercher les deux confins de l'horizon ; elle est l'âme d'un grand mannequin qui l'enveloppe ; ses essais l'ont fixé sur elle. Nonchalamment étendue sur une chaise longue, les bras croisés, les yeux fermés,

105 Louis de Jaucourt, « Simulacre », in : Denis Diderot, et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie*, vol. XV (1765), p. 205-206.

106 Emmanuelle Sempère, « Le Simulacre dans l'Encyclopédie : Discours critique et anthropologie chez Diderot et Jaucourt », in Aurélia Gaillard (dir.), et Marie-Irène Igelmann (dir.), *op. cit.*, p. 23.

107 Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *Œuvres*, tome IV, Esthétique - Théâtre, éd. établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins, 1996, p. 1350.

108 Le fantôme, autre simulacre diderotien, est ici utilisé pour insister sur le dédoublement du regard de la Clairon, qui, en sortant d'elle-même, est mieux en mesure de s'observer.

immobile, elle peut, suivant son rêve de mémoire, s'entendre, se voir, se juger et juger les impressions qu'elle excitera. Dans ce moment, elle est double : la petite Clairon et la grande Agrippine »¹⁰⁹.

La figure du mannequin est ici employée en vue de décrire l'acteur ou l'actrice idéal·e, capable de se dédoubler¹¹⁰, dans le but d'embrasser du regard, à la fois la scène et le parterre. Dans une de ses lettres à Madame Riccoboni, toutefois, Diderot utilise la métaphore du mannequin dans un sens opposé, puisqu'il érige en effet ce dernier en figure du mauvais acteur ou de la mauvaise actrice¹¹¹. Cette utilisation du mannequin comme support à des démonstrations censées expliciter des réalités contraires ne va pas sans poser problème et nécessite, en conséquence, quelques éclaircissements.

L'attribut premier du mannequin est sa passivité. Sans même recourir, comme Claude Gaudin¹¹² ou Marie-Irène Igelmann¹¹³, à une analogie avec la marionnette, on peut affirmer que sa force motrice lui vient de l'extérieur. Objet à la posture indéterminée, il est, en conséquence, en mesure de prendre toutes les poses. C'est sans doute pour cette raison que Diderot prend la peine de préciser, au sujet de la Clairon, qu'« elle est l'âme d'un grand mannequin qui l'enveloppe »¹¹⁴. En effet, si être un mannequin, c'est être mû, être l'âme d'un mannequin revient au contraire à en être le principe moteur¹¹⁵. En d'autres termes, selon Diderot, si le mauvais acteur ou la mauvaise actrice ne possède pas en lui-même ou en elle-même le principe de son mouvement, la Clairon, elle, interprète accomplie, est bien la source de ses propres actions ; elle les dirige. Une question émerge alors : quel est le principe ou la source des mouvements ou des poses du mauvais acteur ou de la mauvaise actrice ? Ou encore, par quoi se voit-il ou elle manipulé·e ? D'après Marie-Irène Igelmann, dans son article *La métaphore du mannequin chez Diderot*,

« ce sont les conventions théâtrales, provenant de l'art rhétorique, qui dirigent chaque mouvement et accent du mauvais acteur et non son imagination ni même son sens de

109 Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op.cit.*, t. IV, p. 1381-1382.

110 On trouve déjà le thème du dédoublement de l'acteur·rice dans le *Salon de 1767*, voir Denis Diderot, *Salon de 1767*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 610.

111 Voir Marie-Irène Igelmann, « La métaphore du mannequin chez Diderot », in Aurélia Gaillard (dir.), et Marie-Irène Igelmann (dir.), *op. cit.*, p. 110-111, et 114 à 116.

112 Voir Claude Gaudin, *La marionnette et son théâtre : le « Théâtre » de Kleist et sa postérité*, Rennes, PUR, « *Æsthetica* », 2007, p. 74.

113 Voir Marie-Irène Igelmann, « La métaphore du mannequin chez Diderot », in Aurélia Gaillard (dir.), et Marie-Irène Igelmann (dir.), *op. cit.*, p. 111-112.

114 Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in Denis Diderot, *op.cit.*, t. IV, p. 1381.

115 En ce sens, affirmer, comme Marie-Irène Igelmann, que « Diderot utilise la même métaphore pour illustrer son idée de l'acteur idéal d'une part, et celle du mauvais acteur d'autre part », n'est peut-être pas tout à fait exact. Marie-Irène Igelmann, « La métaphore du mannequin chez Diderot », in Aurélia Gaillard (dir.), et Marie-Irène Igelmann (dir.), *op. cit.*, p. 116.

l'observation, comme c'était le cas pour La Clairon dans le *Paradoxe sur le comédien* »¹¹⁶.

Au-delà de l'usage qui en est proposé en tant que métaphore de l'acteur ou de l'actrice, Diderot a recours à l'image du mannequin dans un sens plus littéral, pour exposer ses vues sur la peinture. Au XVIII^e siècle, le mannequin est, en effet, et avant tout autre chose, un outil à destination des peintres. Il possède des proportions calquées sur le modèle humain et son anatomie, et permet, en conséquence, de dessiner les contours des personnages. Le mannequin, qui désigne alors aussi bien la figure d'osier ou de bois que le croquis qui la représente, est une forme, une *présence*, qui se définit par la place qu'il occupe dans l'espace. En ce sens, il constitue une étape intermédiaire, entre le tableau peint en imagination et celui achevé par le pinceau. Il s'inscrit ainsi dans un processus comparable à celui qui, dans *Le Rêve de d'Alembert*, change le marbre en chair et la chair en marbre¹¹⁷, et dont le mouvement ne peut en aucun cas être suspendu, au risque de livrer un produit non terminé, ressemblant à une masse informe, ou, dans le cas du mannequin, rigide. Ainsi, dans les *Salons*, Diderot associe habituellement au terme *mannequin* des adjectifs, tels que « roide », « rigide », « immobile », etc. Dans le *Salon de 1767*, il critique par exemple la représentation d'un personnage dans un tableau de Beaufort :

« Plus vers la gauche, presque au centre de la toile, une grande figure de face, nue depuis la ceinture, couronnée de pampre, bien barbue, bien roide, imitant bien le fauteuil par les deux angles droits que ses jambes font avec ses cuisses, et ses cuisses avec son corps, ses cuisses maigres, ses jambes grêles, grêles. [...]. Mais elle est bien froide, bien roide, bien immobile, bras, jambes et cuisses bien parallèles, grand mannequin [...] »¹¹⁸.

Ici, c'est la posture du personnage, trop semblable à celle d'un mannequin, qui est mise en cause. Souvent, c'est pourtant à la texture que s'attaque Diderot, déplorant de ne voir que du bois là où il souhaiterait palper de la chair du regard. Pour le peintre, il convient alors de trouver la bonne articulation entre la figure vivante et celle d'osier. Le risque est en effet permanent de choisir la facilité, et, pour éviter l'embarras de faire venir dans un atelier un modèle rémunéré, de se complaire dans l'étude d'une matière rigide et empesée. Le mannequin s'avère cependant particulièrement utile pour peindre les draperies, exercice pour lequel Diderot déclare ne connaître

116 Marie-Irène Igelmann, « La métaphore du mannequin chez Diderot », in Aurélia Gaillard (dir.) et Marie-Irène Igelmann (dir.), *op. cit.*, p. 114.

117 Dans les deux cas, il est question d'animer une statue.

118 Cité par Marie-Hélène Igelmann dans « La métaphore du mannequin chez Diderot », in Aurélia Gaillard (dir.) et Marie-Irène Igelmann (dir.), *op. cit.*, p. 122.

« guère de lois »¹¹⁹. Cela s'explique sans doute par le fait que le mannequin propose une figuration des contours du corps ; il est en quelque sorte déjà prêt à l'habillage. Néanmoins, y compris dans ce cas, il se révèle, pour le philosophe, insuffisant, dans la mesure où il n'offre qu'une représentation anatomique imprécise des différents membres et muscles humains.

En définitive, le principal reproche que fait Diderot au mannequin comme outil de travail dans le domaine de la peinture, c'est son immobilité. Le mannequin et sa représentation sont en effet impropres à communiquer un rythme, là où la toile doit être traversée par un « esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes », ou, plus exactement, tous les pigments. Diderot instaure une opposition entre l'affectation du mannequin, son caractère artificiel, et par conséquent, factice, et la nature. Cela ne signifie pas pour autant qu'il en condamne l'usage en tant qu'outil dans le domaine des Beaux-Arts, mais bien plutôt qu'il souhaite en limiter l'emploi : le mannequin et sa représentation ne constituent qu'un moment, qu'il convient de dépasser pour se rapprocher d'un idéal d'imitation de la nature. Et en effet, il en va du mannequin comme du croquis préparatoire sur la toile : une fois le tableau achevé, il ne doit plus en subsister aucune trace. S'il persiste, ce n'est alors plus que sous la forme d'un « avoir été », et uniquement aux yeux du peintre, comme une Galatée qui prend chair ne conserve aucun souvenir de la froideur de son marbre.

Ainsi, le mannequin, employé métaphoriquement par Diderot dans des ouvrages et des registres qui, à chaque fois, diffèrent totalement, est alternativement considéré, en fonction de certaines de ses caractéristiques, auxquelles le philosophe choisit provisoirement de l'assimiler, comme une figure négative ou positive. Érigé en modèle à suivre pour l'acteur ou l'actrice, lorsque qu'il contient en lui-même le principe de son mouvement, il devient, au contraire, écueil à éviter, quand ses postures s'originent dans des conventions déconnectées de la mémoire et, surtout, de l'imagination. C'est à la fois l'énergie et sa provenance, qui tracent une ligne de démarcation entre deux catégories de représentation, l'une valorisée, et l'autre dépréciée.

L'automate

Contre toute attente, c'est principalement dans ses romans et dans ses contes que Diderot a recours à la métaphore de l'automate. Dans *Jacques le Fataliste*, les deux personnages principaux sont régulièrement comparés à des « machines ». De fait, Jacques comme son maître *obéissent* chacun à un rituel mécanique. Celui auquel Jacques est soumis s'enracine dans la répétition invariée de l'affirmation de son fatalisme ; le second caractérise l'attitude du maître qui sans cesse ouvre et ferme sa tabatière, et regarde sa montre. Le passage suivant, qui concerne le Maître, est particulièrement représentatif :

119 Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 504.

« Il a des yeux comme vous et moi, mais on ne sait la plupart du temps s'il regarde. Il ne dort pas, il ne veille pas non plus ; il se laisse exister : c'est sa fonction habituelle : L'automate allait devant lui, se retournant de temps en temps pour voir si Jacques ne revenait pas [...] »¹²⁰.

Le roman, habilement construit sur un jeu entre le narrateur et le lecteur, introduit dans sa forme même la métaphore de l'automate, lorsque le premier s'adresse au second et lui reproche de le traiter comme un « automate », lui demandant successivement de dire et de ne pas dire les amours de Jacques.

Dans *La Religieuse*, le thème de l'automate, bien que rarement évoqué directement, est néanmoins présent en filigrane. Comme l'affirme Suzanne, alors qu'elle décrit son quotidien au couvent :

« Je me suis accoutumée en religion à certaines pratiques que je répète *machinalement* ; par exemple : une cloche vient-elle à sonner ? je fais le signe de la croix, ou je m'agenouille ; frappe-t-on à la porte ? je dis : *Ave* ; m'interroge-t-on ? c'est toujours une réponse qui finit par oui ou non, chère Mère, ou ma sœur [...] »¹²¹.

Enfin, dans la *Satire seconde*, si le vocable n'apparaît pas, on ne peut s'empêcher de relever la grande proximité existant entre la figure de l'automate et celle du financier Bertin, notamment lorsque celui-ci est imité par le Neveu :

« Puis il se mit à contrefaire son homme ; il s'était placé dans une chaise, la tête fixe, le chapeau jusque sur les paupières, les yeux à demi clos, les bras pendants, remuant sa mâchoire, comme un automate, et disant, Oui ; vous avez raison, mademoiselle. Il faut mettre de la finesse là. C'est que cela décide ; que cela décide toujours, et sans appel, le soir, le matin, à la toilette, à dîner, au café, au jeu, au théâtre, à souper, au lit, et Dieu me le pardonne, je crois entre les bras de sa maîtresse. Je ne suis pas à portée d'entendre ces dernières décisions-ci ; mais je suis diablement las des autres. Triste, obscur, et tranché, comme le destin ; tel est notre patron »¹²².

120 Cité par Aurélia Gaillard, dans « 'Mais qui m'expliquera tous ces automates ?' Diderot et l'automate-simulacre », in Aurélia Gaillard (dir.) et Marie-Irène Igelmann (dir.), *op. cit.*, p. 135.

121 Cité par Jean-Christophe Igalens, dans « Suzanne Simulacre », in Aurélia Gaillard (dir.) et Marie-Irène Igelmann (dir.), *op. cit.*, p. 155.

122 Cité par Pierre Frantz, dans « Les pantomimes du Neveu de Rameau : rêve et imitation », in Frank Salaün (dir.) et Patrick Taïeb (dir.), *Musique et pantomime dans Le Neveu de Rameau*, Paris, Hermann, 2016, p. 216.

On sait que Diderot était fasciné par les automates de Vaucanson, et en particulier par son « Flûteur » : l'article « Androïde » de l'*Encyclopédie* l'atteste¹²³. Or, la particularité de ces automates est qu'ils possèdent une forme humaine¹²⁴, ou, plus précisément, une forme figurant le vivant. C'est peut-être ce qui explique la grande admiration que leur portait Diderot, et c'est sans doute la raison pour laquelle dans ses ouvrages, le philosophe comparait volontiers un être humain, et uniquement un être humain, à la figure de l'automate. Mais les enjeux dépassent naturellement le cadre de la simple métaphore : l'automate est indubitablement lié à la « machine », et à la « mécanique », qui, depuis Descartes, restent des modèles privilégiés pour penser le vivant. Chez Diderot, cependant, le corps ne se réduit pas une machine que l'âme devrait chercher à discipliner, et si les automates en sont des modèles, c'est avant tout d'un point de vue biologique, à l'exclusion de tout système dualiste, et au profit d'un monisme fondamental. Comme le souligne Aurélia Gaillard, dans les *Éléments de physiologie*,

« les analogies utilisées sont empruntées à des secteurs évoquant moins la mécanique que la biologie, le vivant : araignée, grappes d'abeilles, faisceaux, écheveau, réseau, fibres et brins, vibrations de cordes. La « sensibilité » appelle plutôt alors, semble-t-il, une conception souple et délicate de l'humain, à l'opposé de la raideur mécanique des automates »¹²⁵.

En fait, on assiste à une sorte de renversement, par rapport à la tradition littéraire, pour décrire le fonctionnement du corps humain, et les rapports sociaux. En effet, chez Diderot, la métaphore de l'automate ne s'applique pas tant aux sciences biologique et anatomique, comme on serait en droit de l'attendre dans une France post-cartésienne, qu'aux relations entre les êtres humains, et à leur manière de se comporter en société.

On touche ici à un aspect fondamental de l'« esthétique morale » de Diderot : ce sont les convenances et les conventions, qui, parce qu'elles régissent notre manière de nous comporter dans le monde, *réduisent* l'être humain à l'état de simulacre : que celui-ci soit mannequin, pantin, ou bien automate. Ces convenances et conventions s'appliquent aussi bien au théâtre¹²⁶, que dans les salons, ou, plus généralement, dans tout autre lieu où se trouvent réunies au moins deux personnes.

123 « Combien de finesses dans tout ce détail ! Que de délicatesse dans toutes les parties de ce mécanisme ! Si cet article, au lieu d'être l'exposition d'une machine exécutée, étoit le projet d'une machine à faire, combien de gens ne la traiteroient-ils pas de chimère ? », etc., Jean Le Rond d'Alembert et Denis Diderot, « Androïde », in Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie*, vol. I (1751), p. 451.

124 On les appelle des « androïdes ».

125 Aurélia Gaillard, dans « *Mais qui m'expliquera tous ces automates ?* », in Aurélia Gaillard (dir.) et Marie-Irène Igelmann (dir.), *op. cit.*, p. 134.

126 Produisant alors immanquablement un mauvais acteur ou une mauvaise actrice.

Nous n'employons pas ici le verbe *réduire* au hasard. C'est, en effet, Diderot lui-même qui l'utilise, lorsqu'il écrit, dans *La Religieuse* :

« on m'ôta les habits de religion ; et l'on me revêtit des habits du monde ; c'est un usage que vous connaissez. Je n'entendis rien de ce qu'on disait autour de moi, j'étais presque *réduite* à l'état d'automate, je ne m'aperçus de rien »¹²⁷.

Ou encore, lorsque, dans *Jacques le Fataliste*, alors qu'il entreprend de décrire l'état du maître de Jacques, après qu'il s'est fait voler sa montre : « privé de sa montre, il en était *réduit* à sa tabatière, qu'il ouvrait et fermait à chaque minute »¹²⁸. À la lumière de ces exemples, Aurélia Gaillard conclut que : « l'automate [...], c'est l'humain réduit à sa seule mécanique, c'est la part de la machine en l'homme, mais non le tout »¹²⁹. Aussi juste que soit cette observation, elle peut encore être précisée. Il est en effet possible d'aller jusqu'à conjecturer que cette « part de la machine en l'homme », est mise en action par le *rôle* que celui-ci doit jouer lorsqu'il interagit avec et dans le monde. Les mots et les poses choisis par le Neveu dans la *Satire seconde*, quand il imite le financier Bertin, et qui évoquent divers moments de la vie quotidienne, mais aussi la torpeur de Suzanne dans *La Religieuse*, qui se laisse faire, trop hébétée pour réagir, tendent à confirmer cette hypothèse.

On peut s'interroger sur la raison fondamentale du choix fait par Diderot de la métaphore de l'automate dans les œuvres susmentionnées. Dans la mesure où l'automate, selon la définition donnée par l'*Encyclopédie*, est censé se mouvoir de lui-même¹³⁰, il apparaît étonnant que Diderot en applique l'image à Suzanne, qui ne semble, dans le passage commenté plus haut, douée d'aucune force motrice. Ce choix s'explique, toutefois, sans doute assez aisément, si l'on songe au caractère propre du mouvement de l'automate. Ce mouvement, une fois déclenché, se perpétue en effet dans le temps jusqu'à une « révolution complète », ou jusqu'à l'usure du mécanisme. En ce sens, l'automate est une figure de l'ordre, tant chronologique que social.

Faire de Diderot, à la lumière de cette interprétation, une figure contestataire, s'élevant seul contre la société et l'ordre établi, et aller jusqu'à s'imaginer que le philosophe ait pu prôner une forme de vie en autarcie, coupée du monde extérieur, constituerait toutefois un abominable contresens. Il est vrai que Diderot écrit qu'il :

127 Cité par Aurélia Gaillard, dans « 'Mais qui m'expliquera tous ces automates ?' Diderot et l'automate-simulacre », in Aurélia Gaillard (dir.) et Marie-Irène Igelmann (dir.), *op. cit.*, p. 143.

128 Cité par Aurélia Gaillard, *Ibid.*

129 *Ibid.*

130 Voir Jean Le Rond d'Alembert, « Automate », in Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie*, vol. I (1751), p. 896.

« considère les hommes non civilisés comme une multitude de ressorts épars et isolés. Sans doute, s'il arrivait à quelques-uns de ces ressorts de se choquer, l'un ou l'autre ou tous les deux se briseraient. Pour obvier à cet inconvénient, un individu d'une sagesse profonde et d'un génie sublime rassembla ces ressorts et en composa une machine, et dans cette machine appelée société, tous les ressorts furent rendus agissants, réagissant les uns contre les autres, sans cesse fatigués ; et il s'en rompit plus dans un jour sous l'état de législation, qu'il ne s'en rompait en un an sous l'anarchie de la nature. Mais quel fracas ! quel ravage ! quelle énorme destruction de petits ressorts, lorsque deux, trois, quatre de ces énormes machines vinrent à se heurter avec violence ! »¹³¹.

Néanmoins, le philosophe reconnaît la possibilité de liens sociaux « vertueux », qui se cristallisent dans l'amitié, notant, par exemple, dans l'*Encyclopédie*, que « l'éloge d'un honnête homme est la plus digne et douce récompense d'un autre honnête homme »¹³². L'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, aussi bien que la correspondance ou les contes de Diderot, font d'ailleurs une large place à l'amitié, à laquelle l'auteur semble croire si sincèrement¹³³, qu'il serait difficile de le faire passer pour un misanthrope, récusant par avance tout type de rapport social. De plus, n'écrit-il pas, dans *La Religieuse*, que

« l'homme est né pour la société ; séparez-le, isolez-le, ses idées se désuniront, son caractère se tournera, mille affections ridicules s'élèveront dans son cœur, des pensées extravagantes germeront dans son esprit comme des ronces dans une terre sauvage. Placez un homme dans une forêt, il y deviendra féroce »¹³⁴.

Et Diderot va même plus loin, puisqu'il affirme que

« jamais les hommes ne furent isolés [...]. Ils portèrent en eux un germe de sociabilité qui tendait sans cesse à se développer. Ils auraient voulu se séparer, qu'ils ne l'auraient pas pu »¹³⁵.

131 Cité par Aurélia Gaillard, *op. cit.*, p. 144.

132 Cité par Marie Leca-Tsiomis, « Diderot et le nom d'ami : à propos de l'Essai sur les règnes de Claude de [sic] Néron », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 36, 2004, p. 104.

133 Peut-être est-ce une des raisons pour lesquelles il considéra l'éloignement de Rousseau comme une « trahison », et écrira à plume découverte - certes, après la mort du Genevois - à propos de leur brouille, ne mâchant pas ses mots pour décrier son ancien ami.

134 Cité par Colas Duflo dans « Le lien et la ficelle. Diderot, le lien social et les pantins », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 25, 1998, p. 81-82.

135 Cité par Colas Duflo, *op. cit.*, p. 83.

En ce sens, la métaphore des ressorts, partiellement empruntée à Hobbes, ne constitue rien d'autre qu'une expérience de pensée, décrivant un état fictif.

Quoi qu'il en soit, on ne peut nier l'emploi fréquent par le philosophe de métaphores faisant référence à la figure de l'automate, ou, plus généralement, à celle de la machine, pour décrire les interactions sociales. La citation tirée du *Supplément au Voyage de Bougainville*, qui met en avant le potentiel destructeur de la société¹³⁶ et de ses artifices, en constitue peut-être le meilleur exemple. Dans un monde d'apparences, c'est la propreté mécanique de l'automate qui l'emporte sur les débordements et les besoins de la nature, conduisant ainsi à enfermer des jeunes filles dans des couvents contre leur gré, ou à obéir à des rituels mis en scène et répétés. L'automate, alors, bien que constituant une figure avant tout négative, traduit toujours un « supplément d'émotion »¹³⁷. Cela est particulièrement saillant dans *La Religieuse*, où, en tant que métaphore, il sert à insister sur l'état second dans lequel se trouve Suzanne.

Le pantin

Dans l'œuvre de Diderot, le simulacre se rapprochant le plus – en termes de signification – de l'automate, est sans aucun doute le pantin. Dans l'article « Pantins » de l'*Encyclopédie*, on en trouve la définition suivante :

« petites figures peintes sur du carton, qui par le moyen de petits fils que l'on tire, font toutes sortes de contorsions propres à amuser des enfans. La postérité aura peine à croire qu'en France, des personnes d'un âge mûr ayent pû dans un accès de vertige assez long, s'occuper de ces jouets ridicules, & les rechercher avec un empressement, que dans d'autres pays l'on pardonneroit à peine à l'âge le plus tendre »¹³⁸.

Ce portrait, assez méprisant, porte le souvenir de l'engouement pour les pantins qui sévissait à Paris dans les années 1740, et auquel Diderot fait indirectement référence dans *Les Bijoux Indiscrets*¹³⁹. Là où l'automate désignait une machine complexe et possédant en elle-même la source de son mouvement, le pantin est un jouet, destiné à être manipulé par de jeunes enfants. En fait, même si Diderot utilise les deux termes en apparence indistinctement et de manière complètement arbitraire, les caractéristiques qui leur sont attachées diffèrent. Ainsi, le pantin, bien que la

136 Ou, plus exactement, et c'est là l'articulation majeure : d'un certain type de société dans une région donnée.

137 Nous empruntons cette expression à Aurélia Gaillard, qui l'utilise dans « 'Mais qui m'expliquera tous ces automates ?' Diderot et l'automate-simulacre », in Aurélia Gaillard (dir.) et Marie-Irène Igelmann (dir.), *op. cit.*, p. 145.

138 Article non signé, « Pantins », in Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie*, vol. XI (1765), p. 827.

139 « le sérail se trouva transformé en une vaste et magnifique galerie de pantins », etc., cité par Colas Duflo, *op. cit.*, p. 75.

définition donnée par l'*Encyclopédie* ne le précise pas, consiste invariablement en une figure à forme humaine, actionnée par une force extérieure au moyen d'une ficelle. Cette variation par rapport aux modalités de la mise en mouvement de l'automate, qui de prime abord ne semble pas significative, possède cependant un caractère déterminant. L'image de la ficelle implique en effet l'idée d'un *lien*, qui, selon la thèse de Colas Duflo dans son article *Le lien et la ficelle. Diderot, le lien social et les pantins*, est un lien social¹⁴⁰.

Attardons-nous sur l'épisode des pantins contenu dans *Les Bijoux indiscrets*, dans lequel on assiste à la transformation, par Cucufa, de Kanoglou et de sa cour en petites figures de carton :

« on voyait, à l'un des bouts, Kanoglou sur son trône ; une longue ficelle usée lui descendait entre les jambes ; une vieille fée décrépète l'agitait sans cesse, et d'un coup de poignet mettait en mouvement une multitude innombrable de pantins subalternes, auxquels répondaient des fils imperceptibles et déliés qui partaient des doigts et des orteils de Kanoglou : elle tirait, et à l'instant le sénéchal dressait et scellait des édits ruineux, ou prononçait à la louange de la fée un éloge que son secrétaire lui soufflait ; le ministre de la guerre envoyait à l'armée des allumettes : le surintendant des finances bâtissait des maisons et laissait mourir de faim les soldats ; ainsi des autres pantins »¹⁴¹.

Au-delà de la « discrète » et « élégante »¹⁴² allégorie de la fin du règne de Louis XIV, marquée par l'influence de Madame de Maintenon, c'est un portrait de la société française que brosse ici Diderot, où chaque sujet est mis en mouvement par une ficelle, et répond à son supérieur hiérarchique immédiat. Vingt-cinq ans plus tard, dans la *Satire seconde*, le philosophe exprimera une idée très proche. Il écrira, en effet, que

« Quiconque a besoin d'un autre, est indigent et prend une position. Le roi prend une position devant sa maîtresse et devant Dieu ; il fait son pas de pantomime. Le ministre fait le pas de courtisan, de flatteur, de valet ou de gueux devant son roi. La foule des ambitieux dansent vos positions, en cent manières plus viles les unes que les autres, devant le ministre. L'abbé de condition en rabat, et en manteau long, au moins une fois la semaine, devant le dépositaire de la feuille des bénéfices. Ma foi, ce que vous appelez la pantomime des gueux, est le grand branle de la terre. Chacun a sa petite Hus et son Bertin »¹⁴³.

140 Voir Colas Duflo dans « Le lien et la ficelle. Diderot, le lien social et les pantins », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 25, 1998, p. 75-89.

141 Cité par Colas Duflo, *op. cit.*, p. 75.

142 La première ligne de la citation et le début de la deuxième vont dans ce sens.

Chacun, mû par son intérêt personnel, obéit, et même, fait tout pour plaire, à celui ou celle qui se situe à l'échelon qui lui est immédiatement supérieur sur l'échelle du pouvoir. Dans *Les Bijoux indiscrets*, l'intérêt personnel est laissé de côté, et la conformation à l'ordre prend un caractère inéluctable, car reposant sur une mécanique du mouvement. La ficelle crée un lien physique entre celui ou celle qui ordonne et celui ou celle qui obéit, sans qu'à aucun moment la possibilité d'opposition d'une volonté à l'ordre reçu apparaisse.

Selon Colas Duflo,

« pour Diderot, l'homme est toujours déjà *lié*, c'est-à-dire *ni libre, ni séparé, au moral comme au physique*, et d'ailleurs... c'est la même chose »¹⁴⁴.

Sans aller jusqu'à affirmer la stricte identité entre lien physique et lien moral, on est contraint de constater que celui auquel l'être humain ne peut en aucun cas échapper est avant tout un lien social, qui s'explicite dans le rapport à l'autre, et donc, nécessairement, au sein d'une société. Colas Duflo a tendance, repérant des exemples d'apparente équivalence dans le vocabulaire diderotien, à confondre une série d'images, certes, à rapprocher, mais qui diffèrent malgré tout sous de nombreux aspects. Ainsi, lorsqu'il écrit qu'à l'intérieur du pantin, « tout marche par des fils, des fibres et des cordes »¹⁴⁵, il semblerait qu'il prenne la corde des instruments de musique, et en particulier du clavecin, à laquelle Diderot fait plusieurs fois allusion, en particulier dans *Le Rêve de d'Alembert*, pour celle qui fait part intégrante de systèmes mécaniques bien différents. De la même manière, les fibres ne sont pas chez Diderot une métaphore, mais doivent être entendues dans un sens très littéral¹⁴⁶, comme dans le passage suivant du *Rêve de d'Alembert*, où le philosophe écrit :

« Je le pense ; ce qui m'a fait quelquefois comparer les fibres de nos organes à des cordes vibrantes sensibles. La corde vibrante sensible oscille, résonne longtemps encore après qu'on l'a pincée »¹⁴⁷.

Il apparaît assez clairement, à la lecture de cet extrait, que le vocabulaire employé par Diderot pour évoquer la constitution biologique diffère radicalement de celui qu'il utilise lorsqu'il

143 Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, in Denis Diderot, *Œuvres*, tome II, Contes, éd. établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins, 1994, p. 692.

144 Colas Duflo, *op. cit.*, p. 77.

145 *Ibid.*, p. 80.

146 Pour être tout à fait précis, il faudrait dire que le mot *fibre* constitue déjà une métaphore, que Diderot élève en quelque sorte à un niveau supérieur en comparant les fibres aux cordes d'un instrument de musique.

147 Cité par Aurélia Gaillard, dans « 'Mais qui m'expliquera tous ces automates ?' Diderot et l'automate-simulacre », in Aurélia Gaillard (dir.) et Marie-Irène Igelmann (dir.), *op. cit.*, p. 146.

entreprind de caractériser le lien social. Dans le premier cas, c'est l'idée de sensibilité qui est mise en avant, et rattachée à un phénomène d'oscillation. Dans le second, les cordes ne vibrent pas, et c'est précisément là que la métaphore atteint ses limites¹⁴⁸. On a ainsi affaire à deux types de cordes bien distincts, qu'il s'agit de ne pas confondre, même s'il s'avère en effet possible, sous certains aspects, de les rapprocher.

Dans tous les cas, la métaphore des pantins n'en témoigne pas moins du déterminisme social mis en évidence par Diderot, et selon lequel

« L'homme libre est un être abstrait, un ressort isolé. Restituez-le de cet état d'abstraction dans le monde, et sa prétendue liberté s'évanouit »¹⁴⁹.

Pour le philosophe, en effet, l'être humain n'est pas seulement lié socialement, il l'est aussi biologiquement. En témoigne, dans ce monde où tout est matière, la frontière entre le marbre et la chair, qui ne s'exprime, pour ainsi dire que chronologiquement :

« Il n'y a rien de discontinu, ni horizontalement, entre les différents règnes naturels (il y a de la plante dans le minéral, de l'animal dans la plante, etc.), ni verticalement entre la molécule, l'animal et l'espèce entière. Le principe de la liaison universelle, qui vaut pour les molécules sensibles et vivantes, vaut aussi pour la société »¹⁵⁰.

Si, d'après Diderot, le lien social est *naturel*, on est alors en droit de se demander comment et en quel sens l'être humain est *par nature* lié à son semblable. D'une certaine manière, la réponse se trouve dans la jonction qui s'opère entre le social et le biologique, à savoir dans le sexuel. Ce n'est en effet pas un hasard si le roi fait son pas de pantomime devant Dieu et sa maîtresse : le premier est celui qui le légitime socialement, la seconde celle qui satisfait à ses besoins biologiques. De la même manière, au sujet des ficelles de Kanoglou tirées par la « vieille fée décrépète », il est dit qu'une « lui descendait entre les jambes », et le fait que Diderot prenne la peine d'insister sur ce point n'est sans doute pas sans signification. Toutefois, plus encore que dans la *Satire seconde* ou *Les Bijoux indiscrets*, c'est dans le *Supplément au Voyage de Bougainville* que le philosophe entreprend d'insister particulièrement sur le caractère sexuel du lien social, écrivant que « la nature, indécente si vous voulez, presse indistinctement un sexe vers l'autre »¹⁵¹.

148 D'où l'idée de distinguer lien physique et lien moral.

149 Cité par Colas Duflo dans *op. cit.*, p. 80.

150 *Ibid.*, p. 81.

151 Cité par Colas Duflo, *op. cit.*, p. 86.

En rapprochant l'homme et la femme¹⁵², les rapports sexuels contribuent à peupler un pays. Plus que de plaisir, c'est avant tout de besoins, qu'ils soient biologiques, ou sociétaux¹⁵³, et, en conséquence de ce dernier point, de devoirs, dans l'acception morale du terme, qu'il est question. En ce sens, les célibataires, comme les sujets souffrant d'impuissance, sont écartés de la société. L'un des chapitres¹⁵⁴ ajoutés aux *Bijoux indiscrets*, qui décrit une société insulaire purement fictionnelle, en est le meilleur témoignage.

Du reste, la religion, encore préservée dans l'article « Célibat » de l'*Encyclopédie*¹⁵⁵, se voit, dans le *Supplément au Voyage de Bougainville*, malmenée de manière faussement naïve à travers la bouche d'Orou, qui dit à l'aumônier :

« Je ne sais ce que c'est que la chose que tu appelles religion ; mais je ne puis qu'en penser mal, puisqu'elle t'empêche de goûter un plaisir innocent, auquel nature, la souveraine maîtresse, nous invite tous ; de donner l'existence à un de tes semblables ; de rendre un service que le père, la mère et les enfants te demandent ; de t'acquitter avec un hôte qui t'a fait un bon accueil, et d'enrichir une nation, en l'accroissant d'un sujet de plus. Je ne sais ce que c'est que la chose que tu appelles état ; mais ton premier devoir est d'être homme et d'être reconnaissant. Je ne te propose point de porter dans ton pays les mœurs d'Orou ; mais Orou, ton hôte et ton ami, te supplie de te prêter aux mœurs de Taïti »¹⁵⁶.

La finalité d'une société calquée sur la biologie humaine est de se perpétuer à travers la génération. Si la société et les mœurs françaises - dont Diderot fait, à travers son œuvre, de manière récurrente, la satire – cherchent, elles aussi, le moyen de s'inscrire dans la durée, c'est grâce à la répétition de conventions sociales, à caractère artificiel. Cyniquement, on pourrait dire que les deux types de société poursuivent le même but, à savoir s'assurer une forme de permanence dans le temps. Mais là où la première est fondée sur la nature, la seconde essaie ouvertement de s'y opposer, au point qu'elle finit par créer des *monstres*. Il y a donc un renversement total des valeurs entre les deux modèles, qu'illustre bien la société des insulaires décrite dans le chapitre XVIII des *Bijoux indiscrets* : le fort appétit sexuel y est mis en avant, et les occupations correspondant à la retraite dans les monastères ou les couvents y sont dévalorisées.

152 Car, au sein de sa théorie morale, Diderot n'envisage pas d'autres types de rapports, bien que *Les Bijoux indiscrets* soient assez libres sur ce point.

153 Par exemple, le besoin de main-d'œuvre.

154 Le chapitre XVIII.

155 « il ne s'agit nullement ici du célibat consacré par la religion chrétienne », cité par Colas Duflo, *op. cit.*, p. 86-87.

156 Denis Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. II, p. 552.

Il est important de relever que la société des insulaires est fondée sur la science : il s'agit, en effet, d'une contrée « où tout se règle par des lois géométriques ». La chaleur de chacun ou chacune des prétendant·es au mariage est calculée, et afin de la mesurer, des thermomètres, adaptés à la forme des bijoux masculins et féminins, ont été construits. Chaque candidat ou candidate à l'hymen passe alors deux examens, l'un anatomique et l'autre physiologique. Cette société, qui se veut juste dans l'attribution des rôles de chacun et chacune, repose donc sur l'observation et un protocole scientifique très précis, comme le montre bien le diplôme publié par le grand-prêtre, qui fixe scrupuleusement le nombre de fois où une fille, inapte au mariage, sera « thermométrisée » avant que de prononcer ses vœux. Naturellement, il convient de ne pas perdre de vue, qu'engagé et révélateur de la pensée sociale de Diderot, le texte, à travers le prisme de l'humour, propose avant tout une caricature de la religion fondée sur un renversement de ses valeurs.

On voit clairement que le pantin, si proche de l'automate par certains aspects, constitue un simulacre tout à fait singulier. Cette singularité repose en premier lieu sur les matériaux qui le composent : du carton peint et de la ficelle, qui représentent respectivement la composition du visage lors des interactions sociales, et la nécessité même du lien qui unit l'être humain à la société, et l'inscrit *de facto* dans « le grand branle de la terre ».

Pagodes, polichinelles et marionnettes

Parmi les simulacres à forme humaine auxquels Diderot fait référence, la pagode est sans aucun doute celui qui a été le moins étudié. C'est peut-être parce que l'usage alors fait du terme est aujourd'hui tombé en désuétude. En effet, de nos jours, on l'utilise uniquement pour décrire un certain type de temple d'architecture asiatique. Déjà, en 1765, le volume XI de l'*Encyclopédie* n'identifiait que trois sens au mot : celui précédemment cité ; par extension, « l'idole qui est adorée dans le temple élevé à son honneur »¹⁵⁷ ; enfin, une « monnaie d'or de l'Indoustan »¹⁵⁸. Pourtant, dans les écrits de Diderot, l'acception la plus courante du terme – pour ne pas dire la seule¹⁵⁹ – désigne une figurine en porcelaine à tête mobile d'origine chinoise. On en trouve un exemple dans la *Satire seconde*, lorsque le Neveu imite le financier Bertin :

« Mon hypocondre, la tête renfoncée dans un bonnet de nuit qui lui couvre les yeux, a l'air d'une pagode immobile à laquelle on aurait attaché un fil au menton, d'où il descendrait jusque sous son fauteuil. On attend que le fil se tire ; et il ne se tire point ; ou s'il arrive que la mâchoire s'entrouvre, c'est pour articuler un mot désolant, un mot qui

157 Article non signé, « Pagode », in Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie*, vol. XI (1765), p. 746.

158 *Ibid.*

159 Excepté dans *Les Bijoux indiscrets*.

vous apprend que vous n'avez point été aperçu, et que toutes vos singeries sont perdues ; ce mot est la réponse à une question que vous lui aurez faite il y a quatre jours ; ce mot dit, le ressort mastoïde se détend, et la mâchoire se referme »¹⁶⁰.

On pourrait croire que la spécificité de la pagode, par rapport au mannequin, à l'automate ou au pantin, réside dans la mobilité de sa tête. Or, à première vue, il semble que c'est bien sur l'immobilité du financier Bertin que Diderot choisit d'insister, en le comparant à une pagode. Pourtant, en y regardant de plus près, on s'aperçoit que le Langrois, en parlant d'immobilité, joue pleinement sur la métaphore de la pagode. En effet, c'est parce que Bertin a « la tête renfoncée dans un bonnet de nuit qui lui couvre les yeux », qu'il n'est agité par aucun mouvement. En d'autres termes : dans la pagode, seule la tête a la capacité de bouger. Elle nous met donc en présence d'une figure uniquement capable de hocher la tête, et dont les autres parties sont complètement inertes. En ce sens, la mobilité de la pagode est factice, dans la mesure où elle se contente d'acquiescer à l'ordre établi, perpétuant ainsi la marche de celui-ci par un accord tacite. Le « fil au menton » de Bertin contribue à renforcer cette idée, en plus d'ajouter un indéniable effet comique à la scène.

Dans la *Satire Seconde*, qui constitue en quelque sorte l'aboutissement de l'esthétique morale diderotienne, on trouve pléthore de simulacres, de formes et de qualités diverses. Si nous avons déjà évoqué les principaux, il convient toutefois de ne pas oublier le polichinelle, qui, bien qu'occupant une place mineure dans le texte, n'en est pas moins présent. Il apparaît dans un unique passage, que voici :

« car, entre nous, ce père Noël, ce vilain bénédictin si renommé pour les grimaces ; malgré ses succès à la Cour, n'est, sans me vanter ni lui non plus, en comparaison de moi, qu'un polichinelle de bois »¹⁶¹.

On peut relever deux éléments dans cet extrait : le fait, d'une part, que la métaphore du polichinelle soit inscrite dans une comparaison en tant qu'élément faible ; et celui, d'autre part, que la matière, cette fois de l'objet – à savoir le bois – soit spécifiée. En fait, si le polichinelle renvoie au personnage bien connu de la *commedia dell'arte*, « sorte de bouffon, bossu, contrefait »¹⁶², etc., c'est d'une représentation de ce personnage en tant que marionnette¹⁶³ qu'il est question ici.

160 Cité par Aurélia Gaillard dans « 'Mais qui m'expliquera tous ces automates ?' Diderot et l'automate-simulacre », in Aurélia Gaillard (dir.) et Marie-Irène Igelmann (dir.), *op. cit.*, p. 148.

161 *Ibid.*

162 Article non signé, « Polichinelle », in Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie*, vol. XII (1765), p. 913.

163 Le bois dont il est fait en témoigne, et exclut la possibilité du pantin, qui était alors toujours en carton. Les marionnettes pouvaient, elles, à l'époque, être en carton, en bois, en métal, en os, ou encore en ivoire. Voir à ce sujet l'article « Marionnette » de l'*Encyclopédie*, rédigé par Jaucourt.

La marionnette n'occupe qu'une place mineure dans la liste des simulacres diderotiens. Peu ou pas du tout évoquée de manière directe, on ne la retrouve presque que dans le passage de la *Satire seconde* cité plus haut. Si Diderot rechigne à l'invoquer, lui préférant la métaphore du pantin, c'est sans doute en raison de la bonne image dont jouit la marionnette au XVIII^e siècle. Ainsi, Jaucourt, dans l'article « Marionnette » de l'*Encyclopédie*, écrit

« les *marionnettes* sont des petites figures mobiles de carton, de bois, de métal, d'os, d'ivoire, dont se servent les batteurs pour amuser le peuple, & quelquefois aussi ce qu'on appelle les honnêtes gens »¹⁶⁴.

et plus loin :

« Ce spectacle [celui des marionnettes] semble fait pour notre nation. Jean Brioché, arracheur de dents, nous le rendit agréable dans le milieu du dernier siècle. Il est vrai que dans le même tems un anglois trouva le secret de faire mouvoir les *marionnettes* par des ressorts, & sans employer les cordes ; mais nous préférâmes les *marionnettes* de Brioché, à cause des plaisanteries qu'il leur faisoit dire. Enfin, Fanchon, ou François Brioché, immortalisé par Despréaux, se rendit encore plus célèbre que son pere dans ce noble métier »¹⁶⁵.

Contrairement aux pantins, qui sont des « jouets ridicules », les marionnettes constituent un divertissement sérieux, valable non seulement pour le peuple, mais aussi pour « ce qu'on appelle les honnêtes gens ». De plus, d'après Jaucourt, les montreurs de marionnettes exercent un « noble métier ». Remarquons ici l'emploi du terme « immortalisé », qui, lui non plus, n'est pas anodin.

On sait qu'au XVII^e siècle¹⁶⁶, des spectacles de marionnettes avaient été donnés à la cour afin d'amuser le Dauphin¹⁶⁷. L'essor des théâtres de la Foire dans la première moitié du XVIII^e siècle, puis celui des théâtres de boulevard, avaient permis au genre de gagner en popularité. À l'époque de Diderot, la marionnette bénéficie, donc, d'une image bien plus positive que le pantin, ce qui explique peut-être pourquoi - les deux simulacres possédant par ailleurs des caractéristiques très proches - c'est bien ce dernier que le philosophe a préféré employer dans ses métaphores, afin d'exprimer l'idée du lien et toute la constellation terminologique à laquelle elle se rattache. Cela ne

164 Louis de Jaucourt, « Marionnette », in Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie*, vol. X (1765), p. 128.

165 *Ibid.*, p.129.

166 En 1669 précisément.

167 Voir Charles Magnin, *Histoire des Marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, Michel Lévy Frères, 1852, p. 137.

signifie pas pour autant que la marionnette est complètement absente de l'œuvre de Diderot. Elle transparait à travers la figure du polichinelle, qui désigne aussi bien le personnage versatile et influençable de la *commedia dell'arte*, que la marionnette qui le représente.

L'image de la marionnette se retrouve surtout dans *Jacques le Fataliste*. Selon Jean-Christophe Igalens, elle sert alors

« à illustrer les mirages d'une volonté absolument indéterminée et les limites de la lucidité sur soi-même, mais la dénonciation des illusions du libre-arbitre est troublée par le triomphe du manipulateur qui agit comme il se le propose, manifestation possible de la figure équivoque et essentielle pour Diderot du mystificateur. Par ce jeu, la fiction met les idées en tension et invite la pensée au mouvement »¹⁶⁸.

Bien d'autres simulacres peuplent les écrits de Diderot. Leurs points communs et leurs différences font le jeu du philosophe autant que celui du romancier. Il serait excessif de dire que dans cet ensemble la pantomime occupe une place complètement isolée. On peut néanmoins remarquer qu'elle se situe un peu à l'écart, sa marginalité résidant dans le fait que contrairement aux autres simulacres, elle ne se réfère pas à une figure humaine en mouvement, mais bien au mouvement d'une figure humaine. Expliquons-nous : l'automate, aussi bien que le mannequin, le pantin ou la marionnette, que ceux-ci possèdent ou non leur principe moteur en eux-mêmes, désignent en premier lieu un objet, ou encore, cette fois métaphoriquement, un être, et, en second lieu, par association, le mouvement possible de cet être. La pantomime, elle, renvoie immédiatement au mouvement : un pantin immobile, de qui personne ne tire les ficelles, demeure un pantin ; une pantomime figée dans l'immobilité n'a plus rien d'une pantomime : corps en mouvement et mouvement du corps diffèrent radicalement.

Pourtant, la pantomime coche toutes les cases du simulacre : matérielle¹⁶⁹, elle vaut avant tout par sa présence. Comme l'automate, le pantin ou encore le mannequin, elle est intimement liée à l'idée d'une manipulation - dans le sens d'une pré-détermination – des rapports sociaux. Comme eux encore, elle agit préférentiellement dans le champ de la morale¹⁷⁰. Mais son inscription dans ce dernier domaine est, chez elle, peut-être plus prégnante que chez n'importe quel autre simulacre. En effet, la pantomime est avant tout un spectacle, et à ce titre elle est représentée sur les planches. Or, le théâtre constitue bien, dans l'œuvre de Diderot, le lieu privilégié de la morale. En témoignent

168 Jean-Christophe Igalens, « Suzanne simulacre », in Aurélia Gaillard (dir.) et Marie-Irène Igelmann (dir.), *op. cit.*, p. 154.

169 Le terme, employé ici pour caractériser le contenu de l'œuvre de Diderot, est naturellement redondant.

170 On a vu que la morale diderotienne reposait sur des éléments de physiologie et de biologie.

aussi bien les écrits théoriques¹⁷¹ du philosophe que ses pièces, achevées ou restées à l'état de projet¹⁷². De manière générale, le drame bourgeois tel que Diderot le théorise et l'exemplifie repose sur des principes moraux bien établis, tant au niveau de sa conception que dans les dialogues et les situations qu'il suscite.

Ainsi, si chaque simulacre a sa spécificité, la pantomime, du fait qu'elle désigne un *mouvement mis en corps*, et non un *corps mis en mouvement*, se démarque de l'automate, du pantin ou encore du mannequin. Positivement liée à des valeurs morales, et à la morale en général, et, en ce sens, au cœur d'enjeux philosophiques de première importance, elle revêt également - à l'instar des autres simulacres diderotiens - un aspect éminemment littéraire, se présentant systématiquement sous la forme d'une métaphore. Dans *L'Enlèvement d'Europe*, Cees Nooteboom déclare :

« On sous-estime toujours la capacité de la littérature à ne jamais se trouver là où celui qui pose les questions les plus sérieuses l'exige. Celui qui n'a vu en Proust que l'esthète s'est révélé plus tard être resté aveugle à la dimension sociale, psychologique et historique de son œuvre ; celui qui a recherché la moralité dans la littérature en choisissant de se détourner de Sade ou de Bataille s'est peut-être trompé malgré tout ; celui qui a aspiré à une littérature porteuse d'un message politique peut maintenant pleurer sur nombre d'auteurs oubliés à juste titre, eux qui avaient réponse à tout et souhaitaient le bonheur du monde, mais à qui une seule chose faisait défaut : le talent »¹⁷³.

Tout autant que philosophe, en effet, Diderot est écrivain, et ces deux aspects de sa personnalité, dans son œuvre intimement mêlés, méritent d'être envisagés avec la même attention. D'une certaine manière, tant du point de vue des thèmes abordés que de la façon dont ils sont traités, ce qui caractérise son œuvre, c'est avant tout sa transversalité.

Revenons enfin aux simulacres, afin de noter leur « porosité », et d'émettre l'hypothèse, selon laquelle, comme la chair et le marbre, ils ne sont, au fond, que des instanciations différentes d'une seule et même matière : Diderot aussi a ses statues, faites de bois ou de carton ; « Galatée d'une nouvelle espèce », elles nous rappellent que le philosophe se fait parfois sculpteur, taillant dans ses œuvres les contours d'une *présence* insaisissable, car sans cesse en mouvement.

171 Les *Entretiens sur le fils naturel*, le *Discours sur la poésie dramatique*, ou encore le *Paradoxe sur le comédien* par exemple.

172 *Le Fils naturel*, *Le Père de famille* et *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, mais aussi *Le Shérif* et une pièce sur la mort de Socrate.

173 Cees Nooteboom, *L'Enlèvement d'Europe*, Paris, Calmann-Lévy, 1994, p. 77-78.

III. Le geste et sa valeur morale

Le langage gestuel

Si, dans l'œuvre de Diderot, la pantomime fait figure de simulacre humain, elle reste cependant avant tout liée au problème de l'expression. C'est ce dont témoigne la remarque faite par le philosophe à ce sujet dans la *Lettre sur les sourds et muets*, écrit consacré au problème de l'inversion de la langue :

« Il ne faut pas que vous confondiez l'exercice que je vous propose ici avec la pantomime ordinaire. Rendre une action, ou rendre un discours par des gestes, ce sont deux versions fort différentes »¹⁷⁴.

Le concept diderotien de *pantomime* est ici en pleine construction, le qualificatif d'« ordinaire » y étant attaché pour le limiter à la représentation d'une action par des gestes. Dans la première partie de la *Lettre*, qui concerne la question de l'ordre naturel de la formation des langues, le Langrois dresse un parallèle entre langage parlé et langage gestuel, au moyen d'une expérience de pensée, qui met en scène un sourd et muet de naissance et un muet de convention. Nul besoin, en effet, pour trouver l'ordre naturel des langues – et donc celui de la pensée – de remonter à l'origine du langage ; il suffit d'imaginer les moyens de communication employés par un homme privé de l'usage de la parole, ou ceux utilisés par un étranger¹⁷⁵ pour se faire comprendre. Afin de garantir l'absence de biais – lequel pourrait être induit par le contact linguistique du muet de convention avec la société - dans les résultats de l'expérience, Diderot complète son argumentaire par des observations tirées d'entrevues avec un sourd et muet de naissance, censé être sans préjugé dans la manière d'exprimer sa pensée, et étant, pour ce faire, guidé par la nature elle-même.

Entretenant de démêler la question des inversions dans le langage et de déterminer l'ordre naturel d'expression de la pensée, Diderot convoque le geste, auquel il confère un caractère spontané. Ouvrir au hasard une page de *La Religieuse* suffit pour s'en convaincre. Le passage dans lequel Sœur Suzanne, qui doit se défendre d'être possédée par Satan, est interrogée par le grand vicaire en constitue un excellent exemple :

174 Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, in Denis Diderot, *op.cit.*, t. IV, p.15.

175 On trouve ici l'idée, alors en vogue à l'époque de Diderot, de la possible équivalence entre une peuplade inconnue et les premiers humains. La question, bien que traitée de façon radicalement différente par le philosophe, n'est pas sans lien avec le mythe du « bon sauvage ».

« Au lieu de répondre, je fis un mouvement subit en avant, je poussai un grand cri, et le bout de son étole se sépara de ma tête. Il se troubla, ses compagnons pâlirent ; entre les sœurs, les unes s'enfuirent, et les autres qui étaient dans leurs stalles les quittèrent avec le plus grand tumulte. Il fit signe qu'on se rapaisât. Cependant, il me regardait, il s'attendait à quelque chose d'extraordinaire. Je le rassurai en lui disant : 'Monsieur, ce n'est rien, c'est une de ces religieuses qui m'a piquée vivement avec quelque chose de pointu » [...] »¹⁷⁶.

La douleur de la jeune religieuse, comme, du reste, les réactions de ses camarades, ou encore celle du grand vicaire, se manifestent spontanément par le geste. On peut par ailleurs relever, que, de même que la pantomime dans les écrits théoriques du philosophe sur le théâtre, le cri est ici rapporté au geste : tous deux sont, en effet, envisagés par Diderot comme des moyens d'expression *naturels*, et en ce sens *authentiques*. Comme le remarque avec justesse Roland Mortier¹⁷⁷, ce sont finalement ses gestes qui trahiront Sœur Suzanne après son évasion du couvent. Dans la mesure où ceux-ci sont spontanés, elle n'est pas en mesure de les déguiser, et ils révèlent, en conséquence, *qui elle est vraiment*.

C'est parce que le geste est associé à la morale, et est, la plupart du temps, en raison de sa spontanéité, envisagé par Diderot comme garant de la *vérité*, que le philosophe cherche à en faire l'élément principal de son théâtre, l'art ayant, selon lui, pour but d'éduquer les mœurs. Cependant, le geste possède également d'autres spécificités. Il est, en effet, seul capable de toucher au sublime :

« [...] il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais. Tel est celui de Macbeth¹⁷⁸ dans la tragédie de Shakespeare. La somnambule Macbeth s'avance en silence et les yeux fermés sur la scène, imitant l'action d'une personne qui se lave les mains, comme si les siennes eussent encore été teintes du sang de son roi qu'elle avait égorgé il y avait plus de vingt ans. Je ne sais rien de si pathétique en discours que le silence et le mouvement des mains de cette femme. Quelle image du remords ! »¹⁷⁹.

Si, dans la *Lettre*, Diderot reste évasif quant aux propriétés particulières du geste qui permettent à celui-ci d'atteindre au sublime, il est néanmoins permis de formuler une hypothèse. En effet, comme l'atteste l'article de l'*Encyclopédie* qui lui est consacré, signé de la main de Jaucourt, à l'époque où Diderot écrit, on tend à considérer que le sublime « peint la vérité [...] : il la peint

176 Denis Diderot, *La Religieuse*, in Denis Diderot, *op.cit.*, t. II, p. 332.

177 Voir Roland Mortier, « Diderot et la fonction du geste », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 23, 1997, p. 86.

178 C'est de Lady Macbeth qu'il est ici question.

179 Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, in Denis Diderot, *op.cit.*, t. IV, p. 17.

toute entière dans sa cause & dans son effet »¹⁸⁰. En ce sens, c'est peut-être précisément parce qu'il exprime la vérité que le geste peut parfois être sublime.

Étonnamment, Diderot ne s'intéresse jamais au « potentiel de fausseté » du geste. Il laisse ce sujet de côté, même quand il évoque les méthodes de travail des acteurs et des actrices, qui doivent pourtant apprendre à discipliner leurs mouvements, et exercent donc sur ceux-ci un certain contrôle. C'est peut-être que la question dérange le philosophe. En effet, à l'instar du personnage de Rameau le Neveu, Diderot aime, dans ses conversations, recourir aux gestes pour produire un effet sur son auditoire, et adopte volontiers dans la vie quotidienne des postures originales. Cela lui vaut l'exaspération de certains intellectuels de l'époque, à commencer par Fréron, qui reproche à Diderot son attachement pour les apparences, et, exagérant volontairement le trait, écrit, en 1774, dans *L'Année littéraire* :

« [...] piqué de ce qu'on ne prenoit feulement pas garde à lui, il parcouroit les jardins publics, les édifices, les galeries de Tableaux, vêtu de la manière la plus bizarre ; ici, en robe de chambre, là en mules jaunes, par-tout en bonnet de nuit, publiant dans chaque ville où il arrivoit qu'il avoit oublié sa perruque dans celle qu'il venoit de quitter : tout cela pour se donner un air important de distraction philofophique »¹⁸¹.

Pour d'autres hommes de lettres, le personnage est loin d'être aussi insupportable. Ainsi, c'est avec un certain respect que Garat relate son entretien avec Diderot dans le *Mercure de France* du 15 février 1779¹⁸² :

« A peine il en est question [des vers et de la prose], il se lève : ses yeux se fixent sur moi, & il est très-clair qu'il ne me voit plus du tout. [...]. Peu-à-peu sa voix s'élève & devient distincte & sonore. Il étoit d'abord presque immobile, ses gestes deviennent plus fréquents & animés. Il ne m'a jamais vu que dans ce moment ; & lorsque nous sommes debout, il m'environne de ses bras ; lorsque nous sommes assis, il frappe sur ma cuisse comme si elle étoit à lui »¹⁸³.

L'arrivée d'un tiers met fin à la *représentation* du philosophe, lequel avait entre-temps entrepris de jouer une scène de Térence, de chanter et de réciter des vers. La valeur de vérité ou de

180 Louis de Jaucourt, « Sublime » (Art orat. Poésie, Rhétor.), in Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie*, vol. XV, 1765, p.566.

181 Élie-Catherine Fréron, *L'année littéraire*, 1774, p.117-118, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84429761>, consulté le 16/01/2023.

182 C'est dans ce même numéro qu'on trouve l'épithète de Garrick par M. de la Place.

183 *Mercure de France*, 15 février 1779, p.173, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k38120524/f53.item>, consulté le 16/01/2023.

fausseté accordée aux gestes du Langrois permet ici d'articuler les deux témoignages. Si pour Fréron, Diderot *se donne un air*, d'après Garat, l'exubérance du philosophe relève d'une forme de spontanéité, et donc, de vérité. C'est en accord avec cette dernière conception que l'homme de lettres écrit, à la fin du compte-rendu de son entretien avec le philosophe, que celui-ci arrache sa main de la sienne « avec une douleur véritable »¹⁸⁴. Mais Garat ne s'est-il pas plutôt laissé abuser par les manières de Diderot et l'admiration qu'il éprouve pour lui ? En dernière analyse, les gestes du philosophe ne pourraient en effet constituer rien de plus qu'une preuve supplémentaire de la pantomime des gueux, et Diderot n'être qu'un émule du Neveu, lequel fait de son attitude un divertissement pour ses interlocuteurs. Sans pouvoir trancher la question, il semble néanmoins possible d'affirmer que, si le Langrois se permet quelques « pitreries », c'est toujours pour servir son point de vue, et non sa situation personnelle.

Indépendamment de l'emploi qu'il fait du geste dans la vie courante, il est certain que Diderot accorde à ce dernier, en raison du caractère spontané qu'il lui confère, la primauté sur la parole. Hisashi Ida, dans son article « La 'Pantomime' selon Diderot. Le geste et la démonstration morale », considère que ce point de vue s'explique « en grande partie par la longue familiarité du philosophe avec les tableaux des grands peintres »¹⁸⁵. Selon le chercheur, en effet, « Diderot compare les relations des personnages dans un tableau à une conversation de muets et le spectateur de ce tableau à un sourd qui regarderait cette conversation par gestes »¹⁸⁶. S'il est indéniable que la pensée du Langrois accorde une place toute particulière à la peinture¹⁸⁷, il nous semble qu'ici, Ida confond la cause et l'effet, et fait s'originer la primauté du geste remarquée par Diderot, dans les tableaux que ce dernier contemple, alors que ceux-ci n'en constituent en quelque sorte qu'une instantiation. De plus, comme le fait remarquer le chercheur lui-même, cette primauté du geste sur la parole en peinture est en fait un leurre, dans la mesure où la compréhension du premier implique au préalable la connaissance de la seconde. Ainsi,

« [...] l'abbé Du Bos affirme dans les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) que les peintres qui veulent se faire entendre par les spectateurs doivent choisir uniquement des sujets très connus, en donnant *La Mort de Germanicus* de Poussin comme exemple typique des expressions ambiguës qui seraient inintelligibles sans l'aide de l'histoire. La nécessité de la connaissance préalable de l'histoire démontre la dépendance des actions des personnages par rapport au discours, qui est d'ailleurs

184 *Mercur de France*, 15 février 1779, p. 174.

185 Hisashi Ida, « La 'Pantomime' selon Diderot. Le geste et la démonstration morale », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 27, 1999, p. 28.

186 *Ibid.*

187 La lecture des *Salons* suffit à le confirmer.

reconnue par Diderot dans le texte cité ci-dessus [le *Discours sur la poésie dramatique*]. En parlant des ‘mouvements équivoques’, ‘d’un fait mal ordonné’ ou des ‘vices d’un jeu languissant ou forcé’ des personnages représentés par les peintres ; Diderot mesure évidemment la vérité des actions par leur conformité au sujet qu’il connaît déjà sous la forme du discours »¹⁸⁸.

Si, eu égard à l’exemple pris, la dernière remarque d’Ida est vraie, elle ne mérite cependant pas d’être généralisée. En effet, tant dans les *Salons* que dans d’autres textes, Diderot ne se contente pas d’évoquer des tableaux représentant des sujets historiques, bibliques ou mythologiques, mais s’attache aussi à commenter des peintures représentant des scènes de la vie quotidienne, ou qui montrent des situations n’existant que dans l’imagination du peintre. La description que le philosophe propose de *La Raie* de Chardin en est un exemple. Diderot s’y emploie en effet à complimenter l’adresse du peintre, lequel a su rendre la *vérité* du tableau. Nulle part il n’est ici question de discours, mais uniquement du geste au moyen duquel Chardin est parvenu à *tromper* le philosophe, en donnant à sa raie un caractère *authentique*. D’après Diderot, « l’objet est dégoûtant ; mais c’est la chair même du poisson. C’est la peau. C’est son sang ; l’aspect même de la chose n’affecterait pas autrement »¹⁸⁹. Devant tant de vérité, la réaction du spectateur est, elle aussi, *vraie*. En atteste l’anecdote suivante, rapportée par Diderot lui-même :

« On m’a dit que Greuze, montant au Salon, et apercevant le morceau de Chardin que je viens de décrire, le regarde et passa en poussant un profond soupir. Cet éloge est plus court, et vaut mieux que le mien »¹⁹⁰.

Par ailleurs, ce qui intéresse Diderot lorsqu’il s’emploie à décrire des tableaux représentant des sujets historiques, bibliques, ou encore mythologiques – en d’autres termes, des œuvres picturales qui illustrent un discours connu au préalable par le spectateur -, n’est pas tant leur fidélité au modèle que la manière dont ils s’en affranchissent. La critique que le philosophe propose de la peinture de Challe, *Esther évanouie aux pieds d’Assuérus*, dans le style brillant et laconique qui lui est propre, en témoigne :

« C’est un tableau plus froid, plus mal peint et plus insipide que celui de Restout qui l’est pourtant assez. La pauvre Esther se meurt, et le monarque la touche aussi de son sceptre.

188 Hisashi Ida, *op. cit.*, p. 29.

189 Denis Diderot, *Salon de 1763*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 265.

190 *Ibid.*

C'est l'histoire. Le moyen de s'en écarter ? »¹⁹¹.

Bien que Diderot constate, à différents niveaux, la primauté du geste sur le discours, il ne nie pas, pour autant, la possibilité expressive de ce dernier. Comme ses commentaires sur l'*Esther* de Challe le laissent entendre, il s'agit ici principalement d'interroger le rapport entre geste et parole, et de se questionner sur l'*écart* qui existe, ou qu'il est possible de créer, entre les deux.

C'est pourquoi, dans son article, Ida a raison de parler d'« interdépendance » pour qualifier la relation entre le discours et les actions¹⁹² ; il conclut toutefois un peu vite à son évidence. En effet, considérer que le geste, même sans être subordonné au discours, ne tire sa signification que de ce dernier, revient à laisser de côté un pan entier de l'expérience proposée par Diderot dans la *Lettre sur les sourds et muets*. Deux muets de naissance seraient-ils condamnés à vivre sans pouvoir se comprendre, faute d'un langage parlé ? Ce n'est sans doute pas ce que Diderot aurait soutenu, et c'est pourtant ce qu'implique le raisonnement d'Ida. Ainsi, pour le philosophe, le geste, même lorsqu'il est séparé du discours, continue de posséder aussi bien un potentiel expressif qu'une signification.

Geste et signe

Selon Diderot, de même que le geste, l'accent de la voix¹⁹³ est plus à même d'exprimer les passions que le discours. Et de fait, ce n'est pas un hasard si, lorsqu'il cherche à transcrire une émotion profonde dans ses œuvres de fiction, le Langrois a souvent recours au cri. Il en va ainsi aussi bien dans *Les bijoux indiscrets*, où Mangogul, en colère, effraie des femmes en dégainant son cimenterre¹⁹⁴, que dans *La Religieuse*, où, surprise à prier par la Mère Supérieure dont elle fuit les avances, Sœur Suzanne ne peut réprimer son effroi¹⁹⁵.

L'idée est en vogue à l'époque du philosophe. Ainsi, comme le souligne Ida, l'abbé Batteux, dans *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*,

« distingue la parole dans le sens du discours avec les deux autres modalités de l'expression des idées et des sentiments que sont le ton de la voix et le geste du corps qui, parce qu'ils sont plus proches de la nature, sont plus éloquents que la simple parole fondée sur les mots »¹⁹⁶.

191 Denis Diderot, *Salon de 1763*, in Denis Diderot, *op.cit.*, t. IV, p. 264.

192 Hisashi Ida, *op. cit.*, p. 30.

193 Que le philosophe range du côté du geste.

194 Denis Diderot, *Les bijoux indiscrets*, in Denis Diderot, *op.cit.*, t. II, p. 116.

195 Voir Denis Diderot, *La Religieuse*, in Denis Diderot, *op.cit.*, t. II, p. 386.

196 Hisashi Ida, *op. cit.*, p. 32.

En réalité, Batteux va plus loin, puisqu'il établit une dichotomie entre raison et cœur, la première ayant pour organe la parole, le second le ton et le geste. Diderot pense différemment : d'après lui, parole, ton et geste forment un ensemble, qui permet un équilibre dans les passions, afin que celles-ci ne soient pas cause de désordre. Le philosophe conserve en revanche, en filigrane et dans plusieurs de ses textes, l'idée de Batteux, selon laquelle :

« Le Ton & le Geste arrivent au cœur directement & sans aucun détour. En un mot la Parole est un langage d'institution, que les hommes ont fait pour se communiquer plus distinctement leurs idées : les Gestes & les Tons sont comme le Dictionnaire de la simple Nature ; ils contiennent une langue que nous avons tous en naissant, & dont nous nous servons pour annoncer tout ce qui a rapport aux besoins & à la conservation de notre être : aussi est-elle vive, courte, énergique. Quel fonds pour les Arts dont l'objet est de remuer l'âme, qu'un langage dont toutes les expressions sont plutôt celles de l'humanité même, que celle des hommes ! »¹⁹⁷.

C'est pour cette raison que, d'après le philosophe, bien que les peuples n'aient pas tous la même langue ni les mêmes mœurs, ils expriment néanmoins une même idée à l'aide de gestes similaires. C'est du moins ce que suggère un passage du *Supplément au voyage de Bougainville*, dans lequel Orou dit à l'aumônier :

« - L'heureux moment pour une jeune fille et pour ses parents, que celui où sa grossesse est constatée ! Elle se lève, elle accourt ; elle jette ses bras autour du cou de sa mère et de son père ; c'est avec des transports d'une joie mutuelle qu'elle leur annonce et qu'ils apprennent cet événement. 'Maman ! Mon papa ! Embrassez-moi. Je suis grosse ! [...] »¹⁹⁸.

Les gestes à travers lesquels s'exprime la joie de la jeune Tahitienne au moment de l'annonce de sa grossesse à ses parents, de même que la réaction de ces derniers ne diffèrent, en effet, en rien de ceux que pouvaient adopter au XVIII^e siècle et qu'adopteraient encore de nos jours une jeune femme ou des parents français dans des circonstances identiques. Selon Diderot, seuls les gestes sont universels, parce qu'ils constituent la dernière trace d'une origine commune de l'humanité ; ce sont, pour reprendre l'expression de Batteux, les mots du « Dictionnaire de la simple Nature ».

197 Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, (Reprod.), Paris, Durand, 1746, p. 254-255, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50428g>, consulté le 16/01/2023.

198 Denis Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, in Denis Diderot, *op.cit.*, t. II, p. 563.

Ida rattache à juste titre l'opposition entre la parole, les tons et les gestes proposée par l'abbé, à la distinction entre signes naturels et signes d'institution que faisaient, près d'un siècle plus tôt, les deux auteurs de la *Logique de Port-Royal*¹⁹⁹. En effet,

« selon la classification des signes d'Antoine Arnauld et Pierre Nicole, les diverses formes d'expression des passions comme l'altération du visage, le ton de la voix et le geste se rangent parmi les signes naturels qui s'opposent aux signes d'institution comme mots et caractères. Selon eux, c'est encore elles qui attachent à la parole différentes idées accessoires qui modifient les idées principales signifiées par les mots en y ajoutant les mouvements et les pensées personnels de celui qui parle »²⁰⁰.

Avoir l'opinion de Diderot quant aux différentes significations assumées par des gestes similaires ou identiques, en fonction d'époques et de zones géographiques distinctes, ne manquerait pas d'intérêt. De nos jours, à un âge où, à marche forcée, la mondialisation uniformise, force est en effet de constater qu'un simple signe de la main peut se révéler une insulte mortelle dans certains pays, alors qu'il est tout à fait anodin dans d'autres. Le philosophe objecterait peut-être que ces signes ne sont en rien naturels, leur spontanéité n'étant que le fruit d'une habitude, et qu'à ce titre il conviendrait de les classer parmi les signes d'institution, tant ils se rapprochent d'un langage articulé. Cette argumentation présenterait néanmoins une faille. Il serait en effet loisible de lui opposer que, chaque action étant conditionnée et régie par un certain type d'éducation dans une société donnée, aucun geste n'est *naturel*.

On ne peut que spéculer sur le sujet, le statut *naturel* du geste n'étant jamais remis en cause par Diderot, qui ne l'évoque même pas directement, tant il doit lui apparaître comme une évidence. Peut-être est-ce lié au fait que le philosophe considère les émotions comme universelles, et ne peut, en conséquence, faire autrement que d'imaginer un moyen direct et commun à tous les êtres humains de les exprimer. C'est du moins ce que la lecture des exemples proposés par le Langrois pour illustrer son point de vue conduit à penser, notamment lorsqu'il évoque la question de l'émotion provoquée par les mots d'amour :

« - J'ai pensé quelquefois que les discours des amants bien épris, n'étaient pas des choses à lire, mais des choses à entendre. Car, me disais-je, ce n'est pas l'expression *je vous aime*, qui a triomphé des rigueurs d'une prude, des projets d'une coquette, de la vertu

199 Voir Hisashi Ida, *op. cit.*, p. 33.

200 *Ibid.*

d'une femme sensible : c'est le tremblement de voix avec lequel il fut prononcé ; les larmes, les regards qui l'accompagnèrent »²⁰¹.

Et de fait, qui pourrait douter de l'idée de Diderot après avoir vu la célèbre scène de *Singin' in the Rain* dans laquelle Don Lockwood, tout investi de son rôle d'amoureux transi et sonorisé pour la première fois, vient conter fleurette au personnage joué par Lina Lamont. Lockwood, qui a pour unique ligne de dialogue les mots « je vous aime », rend ridicule un passage censé être émouvant, et qui le serait sans doute effectivement dans une production muette.

Quoi qu'il en soit, Diderot ne tarde pas à intégrer ses observations quant à l'expressivité du geste à ses théories sur l'art, et en particulier à celles ayant trait au théâtre. C'est ainsi qu'il écrit, dans le *Discours sur la poésie dramatique* :

« Quand est-ce que la nature prépare des modèles à l'art ? C'est au temps où les enfants s'arrachent les cheveux autour du lit d'un père moribond ; où une mère découvre son sein, et conjure son fils par les mamelles qui l'ont allaité ; où un ami se coupe la chevelure, et la répand sur le cadavre de son ami ; c'est lui qui le soutient par la tête et qui le porte sur un bûcher, qui recueille sa cendre et qui la renferme dans une urne qu'il va, en certains jours, arroser de ses pleurs ; où les veuves échevelées se déchirent le visage de leurs ongles si la mort leur a ravi un époux ; où les chefs du peuple, dans les calamités publiques, posent leur front humilié dans la poussière, ouvrent leurs vêtements dans la douleur, et se frappent la poitrine ; où un père prend entre ses bras son fils nouveau-né, l'élève vers le ciel, et fait sur lui sa prière aux dieux ; où le premier mouvement d'un enfant, s'il a quitté ses parents, et qu'il les revoie après une longue absence, c'est d'embrasser leurs genoux, et d'en attendre, prosterné, la bénédiction [...] »²⁰².

L'extrait s'articule autour de deux idées principales : la première, selon laquelle l'art imite la nature, aussi importante que banale à l'époque où le philosophe écrit, est formulée explicitement. La seconde, elle aussi à la mode et pourtant moins répandue au XVIII^e siècle qu'on ne pourrait le penser, est présente en filigrane, elle revient à affirmer que l'*authenticité* de l'expression des passions a été affaiblie par la civilisation et les conventions sociales. La conjonction de ces deux éléments amène Diderot à considérer que l'artiste doit passer du temps à la campagne, où la

201 Denis Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, in Denis Diderot, *op.cit.*, t. IV, p. 1145. Ce passage mérite d'être rapproché de l'article « Sublime » de l'*Encyclopédie*, dans lequel Jaucourt écrit que « un raisonnement, quelque beau qu'il soit, ne fait point le sublime », et, plus loin, à propos d'un discours de Démosthène : « ce trait, qui est extrêmement sublime, renferme un raisonnement invincible ; mais ce n'est pas ce raisonnement qui en fait la sublimité [...] ». Voir Louis de Jaucourt, « Sublime » (Art orat. Poésie, Rhétor.), in Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie*, vol. XV, 1765, p. 567.

202 Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op.cit.*, t. IV, p. 1330.

proximité avec la nature lui permettra d'exciter son instinct créateur. C'est ce qu'illustre la tirade de Dorval dans le « Second Entretien » des *Entretiens sur le Fils Naturel* :

« C'est ici qu'on voit la nature. Voici le séjour sacré de l'enthousiasme. Un homme a-t-il reçu du génie ? Il quitte la ville et ses habitants. Il aime, selon l'attrait de son cœur, à mêler ses pleurs au cristal d'une fontaine ; à porter des fleurs sur un tombeau ; à fouler d'un pied léger l'herbe tendre de la prairie ; à traverser, à pas lents, des campagnes fertiles ; à contempler les travaux des hommes ; à fuir au fond des forêts [...]. Notre poète habite sur les bords d'un lac. Il promène sa vue sur les eaux, et son génie s'étend. C'est là qu'il est saisi de cet esprit, tantôt tranquille et tantôt violent, qui soulève son âme ou qui l'apaise à son gré... Ô Nature, tout ce qui est bien est renfermé dans ton sein ! Tu es la source féconde de toutes vérités ! [...] L'enthousiasme naît d'un objet de la nature [...] »²⁰³.

Avant Byron, Lamartine ou encore Gautier, Diderot parle des méditations et des éclairs de génie²⁰⁴, habituellement associés aux poètes romantiques. Il évoque même le lac ! Cependant, à la différence des auteurs du XIX^e siècle, le philosophe ne prescrit pas un isolement définitif. Selon lui, en effet, l'homme de talent, bien qu'il doive contribuer à édifier la foule, ne la surplombe pas pour autant. Cela énoncé, reste désormais à trouver comment représenter sur scène les *mouvements du cœur*. Et c'est précisément ici qu'intervient la pantomime. Pour atteindre à son effet maximal, celle-ci doit, néanmoins, être associée à la parole. Il s'agit dès lors de parvenir à trouver un juste équilibre entre les mots, d'une part, et les gestes, de l'autre. C'est sans doute ce que suggère la phrase prononcée par Dorval dans les *Entretiens sur le Fils Naturel* : « Nous parlons trop dans nos drames ; et, conséquemment, nos acteurs n'y jouent pas assez »²⁰⁵. En ce sens, on peut dire que la manière qu'a le Langrois d'envisager la pantomime est plus proche des Théâtres de la Foire que des spectacles antiques.

Ida, en se fondant sur les écrits de l'abbé Dubos²⁰⁶ pour interpréter les réflexions de Diderot sur la pantomime, commet l'erreur d'entendre le terme dans un sens trop étroit, et l'associe en conséquence à des pratiques archaïques, qui, si elles servent effectivement de modèle au philosophe, ne constituent pas pour autant l'idéal qu'il vise. En s'attardant trop sur des détails techniques sortis de leur contexte, il arrive à la conclusion que,

203 Denis Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, in Denis Diderot, *op.cit.*, t. IV, p. 1142.

204 La suite du passage est, sur ce point, encore plus explicite.

205 Denis Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, in Denis Diderot, *op.cit.*, t. IV, p. 1143.

206 Pourtant de plus de quarante ans l'aîné de Diderot !

« en comparaison de la distance qui sépare les gestes de la pantomime et ceux de l'acteur du théâtre, l'écart entre les gestes d'un muet de convention et ceux de la pantomime est minime, tous les deux dépendant largement des gestes arbitraires d'institution. Au contraire, l'action de l'acteur du théâtre relève plutôt de l'usage des gestes naturels en tant que démonstration des passions. Voilà une raison de plus d'être prudent dans l'interprétation du sens spécifique que Diderot donne au mot 'pantomime' dans sa théorie dramatique »²⁰⁷.

C'est un peu vite oublier que la *Lettre sur les sourds et muets* ne parle de théâtre qu'à travers l'étude de textes, sans jamais s'intéresser à la mise en scène. C'est aussi sous-estimer l'influence, sur l'œuvre de Diderot, des raisons qui le poussent à écrire : l'enthousiasme, l'amour de la vérité, le devoir d'aider un ami, la plaisanterie parfois, ont en effet un impact réel sur la manière dont le philosophe présente ses idées. Si on ajoute à cela la longévité exceptionnelle de sa carrière littéraire, et, en conséquence, l'écart chronologique existant entre certains de ses écrits, on comprend qu'il faut s'abstenir d'interpréter sa pensée de façon trop dogmatique, et toujours garder à l'esprit qu'il lui arrive parfois de se contredire ou d'utiliser un mot pour un autre. Enfin, aussi brillante que soit la distinction proposée par Ida entre geste théâtral et geste pantomimique, elle ne tient pas compte du lien qui les unit pourtant intimement dans la pensée du Langrois. En dernière instance, en effet, dans son acception la plus large, la pantomime ne désigne-t-elle pas l'expression par le geste ? Comment le geste théâtral pourrait-il, dès lors, être étranger à cette définition ? Si, comme le souligne Ida, il convient « d'être prudent dans l'interprétation du sens spécifique que Diderot donne au mot 'pantomime' »²⁰⁸, il ne faut en conséquence pas omettre que ce « sens spécifique » est d'abord fonction du contexte, le terme *pantomime* recouvrant, dans la pensée du philosophe, plus de significations qu'on ne pourrait, de prime abord, le supposer.

Noter le geste

Si Diderot fait de la pantomime l'un des éléments centraux de ses théories sur le théâtre, il ne s'intéresse pas spécifiquement aux façons de la noter. Ainsi, lorsqu'il la décrit, c'est toujours avec des mots. Le chapitre XXI du *Discours sur la poésie dramatique*, où le philosophe propose une version personnelle de la mort de Socrate en offre un bon exemple :

« Jusque-là, ses amis avaient eu la force de contenir leur douleur ; mais lorsqu'il [Socrate] approcha la coupe de ses lèvres, ils n'en furent plus les maîtres.

207 Hisashi Ida, *op.cit.*, p. 37.

208 Hisashi Ida, *op.cit.*, p. 37.

Les uns s'enveloppèrent dans leur manteau. Criton s'était levé, et il errait dans la prison en poussant des cris. D'autres, immobiles et droits, regardaient Socrate dans un morne silence, et des larmes coulaient le long de leurs joues. Apollodore s'était assis sur les pieds du lit, le dos tourné à Socrate, et la bouche penchée sur ses mains, il étouffait ses sanglots »²⁰⁹.

Diderot se contente ici de peindre, sans pour autant chercher à endosser le rôle de chorégraphe : il ne précise en effet pas le nombre de pas que doit faire Criton, ou encore la distance entre les différents personnages présents sur scène. Pourtant, la question de la notation du mouvement est, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, à une époque où les ouvrages théoriques sur la danse se multiplient, pleinement d'actualité. Ainsi, en 1760, soit deux ans après la rédaction du *Discours sur la poésie dramatique*, Noverre publie ses *Lettres sur la danse*, dans lesquelles il développe sa propre conception du ballet-pantomime – le terme *pantomime* n'y apparaît pas moins de trente-quatre fois – tout en s'intéressant aux différentes postures assumées par les danseurs. Il écrit, dans la « Lettre X » :

« Quant aux positions, tout le monde fait qu'il y en a cinq ; on prétend même qu'il y en a dix divisées assez fingulièrement en bonnes ou en mauvaises, fausses ou en vraies ; le compte n'y fait rien, & je ne le contesterai point ; je dirai simplement que ces positions font bonnes à avoir & meilleures encore à oublier, & qu'il est de l'Art du grand Danseur de s'en écarter agréablement. Au reste, toutes celles où le corps est ferme & bien défini sont excellentes ; je n'en connois de mauvaises que lorsque le corps est mal *groupé*, qu'il chancelle & que les jambes ne peuvent le soutenir. Ceux qui sont attachés à l'alphabet de leur profession, me traiteront d'innovateur & de fanatique, mais je les renverrai à l'École de la Peinture & de la Sculpture, & je leur demanderai ensuite s'ils approuvent ou s'ils condamnent la position du beau Gladiateur & celle de l'Hercule ? Les désapprouvent-ils [sic] ? j'ai gain de cause, ce sont des aveugles : les approuvent-ils ? ils ont perdu, puisque je leur prouverai que les positions de ces deux statues, chef-d'œuvres de l'antiquité, ne font pas des positions adoptées dans les principes de la Danse »²¹⁰.

Les dix positions dont parle Noverre sont héritées d'une longue tradition. Elles sont reprises par Raoul-Auger Feuillet²¹¹, célèbre maître à danser, qui y adjoint, dans son ouvrage intitulé

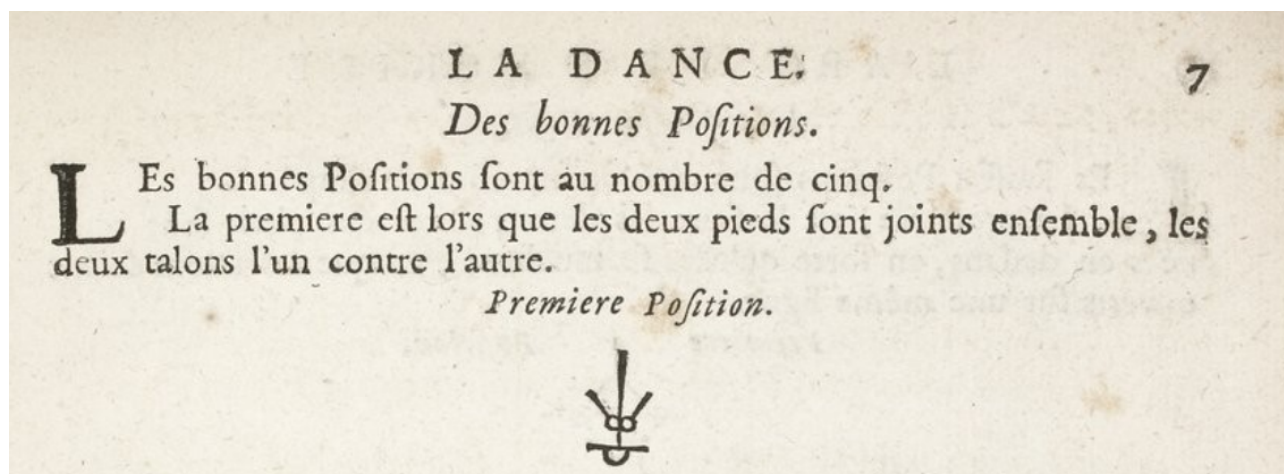
209 Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op.cit.*, t. IV, p. 1341.

210 Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon, Delaroche, 1760, p. 277-279, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108204h>, consulté le 16/01/2023.

211 Voir Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, Paris, 1700, p. 6-8, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407/f20.item>, consulté le 16/01/2023.

Chorégraphie, paru en 1700, son propre système de notation. La faiblesse de ce dernier vient du fait qu'il ne représente que le bas du corps des danseurs. Noverre, dès 1760, l'avait bien compris, puisqu'il écrit, dans sa « Lettre XIII », que :

« cet Art au reste est très-imparfait ; il n'indique exactement que l'action des pieds, & s'il nous désigne les mouvements des bras, il n'ordonne ni les positions ni les contours qu'ils doivent avoir [...] »²¹².



Extrait du livre de Feuillet, où il est question des positions mentionnées par Noverre

Pourtant, en dépit des critiques qui peuvent lui être adressées, le système de Feuillet est largement répandu au XVIII^e siècle, et constitue même la base à partir de laquelle sera tenté le premier essai de notation de danses pantomimes. Ce dernier est dû à Auguste-Frédéric-Joseph Ferrère, lequel, dans un manuscrit, présente des chorégraphies destinées à différentes œuvres scéniques de l'époque, et notamment *Le Peintre amoureux de son modèle*, opéra-comique d'Anseume et Duni, mentionné par le Neveu dans la *Satire seconde*²¹³. Comme le rappelle avec justesse Guillaume Jablonka, le ballet-pantomime proposé par Ferrère est une parodie, « c'est-à-dire, ici, une réécriture librement inspirée et toujours dans la verve comique »²¹⁴.

La grande nouveauté apportée par Ferrère relativement aux essais de Feuillet réside dans la présence de signes qui indiquent aussi bien les mouvements des bras, du visage, que la manière adéquate de manipuler certains accessoires. L'auteur y ajoute « de brèves notes qui précisent un contenu gestuel ou émotionnel »²¹⁵. Le système, encore imparfait, ne permet pas de représenter avec

212 Jean-Georges Noverre, *op. cit.*, p. 365.

213 Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, in Denis Diderot, *op.cit.*, t. II, p. 675 et 676.

214 Guillaume Jablonka, « De la position de danse à l'attitude pantomime : l'exemple du *Peintre amoureux de son modèle*, ballet pantomime », dans Frank Salaün (dir.) et Patrick Taïeb (dir.), *op. cit.*, p. 196.

215 *Ibid.*, p. 198.

exactitude tous les mouvements du corps, au risque de rendre les indications illisibles et incompréhensibles pour le danseur. Néanmoins, comme le fait remarquer Jablonka :

« les positions fondamentales de la danse peuvent assez facilement servir de base à la notation d'éléments de pantomime dont le contenu émotionnel est souvent précisé en mots, mais surtout véhiculé par le haut du corps »²¹⁶.

Le modèle privilégié pour noter la pantomime est donc, au XVIII^e siècle, celui de la danse. De la même manière que, dans *Limelight*, les pitreries de Calvero sont peu à peu remplacées par les gestes gracieux de la ballerine Terry, les spécificités du genre favori de Diderot sont en partie gommées par un système de notation qui, comme un vêtement trop grand, lui sied mal. Si, dans les écrits du philosophe, la question de l'élaboration de signes destinés à noter la pantomime est laissée de côté, c'est peut-être précisément parce que Diderot a conscience qu'il n'existe pas encore de système adapté, et que, n'étant pas lui-même chorégraphe, il ne possède pas les compétences nécessaires pour en créer un de toutes pièces. Mais c'est aussi sans doute parce que, pour paraphraser le Neveu, « le monde offre bien plus de positions que la danse n'en peut imiter »²¹⁷, et que, contrairement à la danse, la pantomime, elle, est capable de les retranscrire toutes.

Peindre le geste

Du reste, la pantomime est, chez Diderot, plus volontiers associée à la peinture qu'à la danse. L'esquisse que propose le philosophe des derniers instants de la vie de Socrate²¹⁸, dans le *Discours sur la poésie dramatique*, en témoigne. Elle dresse, en effet, selon les mots mêmes de l'auteur, une « suite de tableaux »²¹⁹. Le philosophe, qui vient d'énoncer que « c'est la peinture des mouvements qui charme »²²⁰, émet également l'hypothèse, à peine quelques pages plus loin, selon laquelle « le spectateur est au théâtre comme devant une toile où des tableaux divers se succéderaient »²²¹. Diderot n'est pas le premier à employer des expressions issues du champ lexical de la peinture pour parler de la pantomime, ou, du théâtre en général. C'est que, au XVIII^e siècle, et depuis longtemps déjà, le terme *peindre* recouvre un nombre considérable de significations. Le *Dictionnaire universel* de Furetière en témoigne. Parmi les multiples sens du mot, il propose l'acception suivante :

216 Guillaume Jablonka, « De la position de danse à l'attitude pantomime : l'exemple du Peintre amoureux de son modèle, ballet pantomime », dans Frank Salaün (dir.) et Patrick Taïeb (dir.), *op. cit.*, p.202-203.

217 Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, in Denis Diderot, *op.cit.*, t. II, p. 691.

218 Mentionnée précédemment.

219 Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op.cit.*, t. IV, p. 1339.

220 *Ibid.*, p. 1338.

221 *Ibid.*, p. 1342.

« Peindre, se dit auffi des figures & des marques naturelles qui font connoître les paffions & les agitations de l’ame. La douleur eft *peinte* fur le visage de cette mere affligée. La mort eft *peinte* fur le visage de ce criminel qu’on mene au fupplice. L’amour, la colere étoient *peints* dans fes yeux. Un amant dit que l’amour a *peint* fa maitresse dans fon cœur, que fon portrait y eft gravé »²²².

Aussi, sur ce point précis, plus que dans le vocabulaire qu’il utilise, l’originalité de Diderot réside dans les comparaisons qu’il établit entre certaines œuvres et les émotions qu’elles suscitent. Le philosophe rapproche, par exemple, le pathétique qu’il entend créer sur scène, à l’aide de la pantomime, de celui que provoque « la femme et la fille d’Eudamidas dans le tableau de Poussin »²²³, œuvre qui constitue une de ses principales références en matière picturale, et ne manque pas de citer à de nombreuses reprises dans ses *Salons*²²⁴, et évoque également dans ses *Pensées détachées sur la peinture*²²⁵. Ce qui l’intéresse spécifiquement dans la toile est sa composition. La description qu’il en propose est, à ce sujet, particulièrement éloquente :

« Que voit-on dans ce tableau d’Eudamidas ? Le moribond sur la couche ; à côté, le médecin qui lui tâte le pouls ; le notaire qui reçoit ses dernières volontés ; sur les pieds du lit, la femme d’Eudamidas assise, et le dos tourné à son mari ; sa fille, couchée à terre entre les genoux de sa mère et la tête penchée sur son giron. Il n’y a point là de cohue. La multiplicité ou la foule est bien voisine du désordre. Et quels sont ici les accessoires ? Pas d’autres que l’épée et le bouclier du principal personnage, attachés à la muraille du fond. Le grand nombre d’accessoires est bien voisin de la pauvreté. Cela s’appelle des bouche-trous en peinture et des frères-chapeaux en poésie »²²⁶.

On peut ici relever les similitudes, jusque dans les plus petits détails, avec les derniers instants de la vie de Socrate tels que les conçoit Diderot, comme l’illustre notamment la présence dans les deux scènes d’un personnage assis au pied du lit du mourant. Ce qui fascine le Langrois, surtout, c’est le sentiment du sublime, qu’en dépit du nombre conséquent de personnages représentés, Poussin parvient à faire ressentir par l’intermédiaire de sa peinture, et que Diderot souhaiterait lui-même susciter au travers de sa pièce.

222 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye, 1690, URL :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b/f1552.item>, consulté le 16/01/2023.

223 Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op.cit.*, t. IV, p. 1342.

224 Denis Diderot, *Salon de 1767*, in Denis Diderot, *op.cit.*, t. IV., p. 581, 762 et 804.

225 Denis Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, in Denis Diderot, *op.cit.*, t. IV, p. 1035.

226 *Ibid.*

Ida pense que la comparaison opérée par le philosophe entre *Le Testament d'Eudamidas* et son projet de pièce sur la mort de Socrate « repose sur l'idée picturale de l'unité »²²⁷. Il n'a pas totalement tort, mais pas complètement raison non plus. En effet, comme le chercheur le rappelle à demi-mot dans son argumentaire, cette unité est l'apanage du beau, lequel repose sur l'idée d'une harmonie des rapports. Or, le beau se distingue du sublime. Comme l'énonce Diderot lui-même : « Le Poussin aura perdu toute son harmonie, et le *Testament d'Eudamidas* restera une chose sublime »²²⁸. Si le philosophe ne rend pas compte de l'emploi du qualificatif pour décrire le tableau de Poussin, il est néanmoins permis de supposer qu'il a été frappé par la *vérité* de l'expression des personnages, l'éloquence de leurs gestes et, surtout, le *silence* de leur douleur. En effet, même douées de parole, ces figures peintes par Poussin n'en feraient pas usage, sinon pour crier et se lamenter. Ici, le geste est motivé par la passion, et devient, par conséquent, capable de la susciter.

Les scènes du théâtre

Si peinture et théâtre sont inextricablement mêlés dans la pensée de Diderot, le second n'en possède pas moins ses spécificités. L'une des plus importantes est peut-être que, sous la plume du philosophe, il devient un genre fondé sur la polysémie du mot *scène*. En effet, d'après Stéphane Lojkin, dans les *Entretiens sur le Fils Naturel*,

« La scène désigne d'abord l'espace de la représentation, puis le contenu de ce qui s'y joue. À cette double signification, dont il n'est pas l'inventeur, Diderot en ajoute une troisième, plutôt inattendue : pour *Le Fils Naturel*, la scène sera la double défaillance des deux premières, c'est-à-dire du lieu (il n'y a pas de scène mais un salon) et de l'avoir lieu (la dernière scène n'a pas lieu). C'est à partir de ce défaut fondamental que se déploie le dispositif scénique, que Diderot comprend comme la superposition d'un espace (une scène sans scène), d'une situation (une scène avant la scène) et d'un tableau (une scène sans événement) »²²⁹.

Le théâtre de Diderot n'a pas pour but l'anéantissement de la scène, mais la suppression de la distance qui existe entre celle-ci et le public. C'est la raison pour laquelle le philosophe est en recherche constante de nouveaux sujets pour ses pièces, afin de les rendre plus conformes aux préoccupations des spectateurs. Il entend naturellement parvenir à ses fins en mettant la pantomime

227 Hisashi Ida, *op. cit.*, p. 41.

228 Denis Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, in Denis Diderot, *op.cit.*, t. IV, p. 1035.

229 Stéphane Lojkin, « L'invention de la scène comme dispositif : Diderot, Entretiens sur le Fils Naturel », MaLiCe, n° 12, 2021, URL : <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/l'invention-scene-dispositif-diderot-entretiens-fils-naturel>, consulté le 16/01/2023.

sur le devant de la scène, au sens figuré comme au sens propre. Cela explique en partie pourquoi, dans ses écrits, le geste revêt souvent un caractère dénonciateur²³⁰. C'est notamment le cas dans la *Lettre sur les sourds et muets*. Alors que Diderot relate l'expérience à laquelle il s'est un jour livré lors d'une représentation théâtrale, à savoir se boucher les oreilles pour se concentrer sur les gestes des comédiens, il écrit : « Ah ! Monsieur, qu'il y a peu de comédiens en état de soutenir une pareille épreuve, et que les détails seraient humiliants pour la plupart d'entre eux »²³¹. Et, de fait, à chaque fois que le philosophe insiste sur l'importance des gestes, il en profite pour souligner leur absence dans les pièces de théâtre de son temps, et l'insuffisance de ceux effectués par les comédiens qu'il a eu l'occasion de *voir* sur les planches.

Pour autant, et en dépit de toute la vertu du geste, Diderot ne parvient pas à supprimer totalement la distance existant entre le public et la scène²³², le théâtre du XVIII^e siècle reposant encore sur trop de conventions²³³. La pantomime et les *tableaux* qui en découlent permettent néanmoins au philosophe de modifier la circulation du flux énergétique entre la salle et les planches : le mouvement, qui naît originellement des passions, va ainsi engendrer le mouvement, et donc, *é-mouvoir*²³⁴ le public. Le théâtre devient alors un dialogue entre deux cœurs : celui de l'émetteur et celui du récepteur.

Cette obsession du mouvement, qui fait du tableau, au sens théâtral, un tout organique, se retrouve également dans les goûts de Diderot en matière de peinture. Comme l'écrit avec justesse Guégo-Rivalan :

« Parmi les rares peintres trouvant grâce aux yeux de Diderot, se trouve Jean-Baptiste Greuze qui, à travers son style particulier et le dynamisme de ses peintures, est parvenu à capter l'énergie du geste. [...] pour Diderot son style est admirable, et évoque celui de la grande peinture d'histoire. Greuze confie l'expression des émotions et le dynamisme des scènes représentées aux gestes et aux attitudes plus qu'aux mimiques. Ainsi, même lorsqu'il s'agit de représentations de scènes de la vie quotidienne, chez Greuze la peinture de genre se fait narrative, à travers le geste, et par l'importance accrue que le peintre accorde aux objets dont il fait, en quelque sorte, des 'concentrés d'énergie' »²³⁵.

230 Voir Roland Mortier, *op. cit.*, p. 82.

231 Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 21.

232 Ce n'est, du reste, pas son intention, lui qui contredisait Lairese lorsque ce dernier énonçait « qu'il est permis à l'artiste de faire entrer le spectateur dans la scène de son tableau ». Voir Denis Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, in Denis Diderot, *op.cit.*, t. IV, p. 1035.

233 Il est d'ailleurs permis de se demander, si, dans l'absolu, une telle entreprise est réalisable.

234 Voir l'article d'Inès Guégo-Rivalan, intitulé « Énergie du geste et représentation : Denis Diderot, précurseur d'une 'théâtralité' moderne ? », *ATALA Cultures et sciences humaines*, n° 17, 2014.

235 Guégo-Rivalan, *op. cit.*, p. 340-341.

Qu'il la reprenne à Greuze, à un autre peintre, ou qu'il en soit lui-même le concepteur, Diderot utilise abondamment cette idée du dynamisme des objets. La dernière scène du *Père de famille*²³⁶ en constitue un bon exemple. On y compte, en effet, presque autant de didascalies que de phrases, chacune d'entre les premières servant à indiquer un geste. Quant à l'épée tirée par Saint-Albin, elle joue un rôle primordial, en ajoutant à l'intensité dramatique du tableau. On peut du reste remarquer que Diderot, désireux d'éviter le piège des frères-chapeaux qu'il dénonce²³⁷, ne surcharge pas la scène d'accessoires inutiles, se contentant précisément de cette épée.

Si, dans la première scène de l'Acte III du *Fils Naturel*, l'auteur précise que Dorval et Clairville « rentrent le chapeau sur la tête »²³⁸, et que « Dorval remet le sien avec son épée sur le fauteuil »²³⁹, c'est encore une fois par souci du geste. Chacun des mouvements effectués par les comédiens doit en effet être noté et réalisé de manière consciente, au risque de fausser la dynamique de la scène. Guégo-Rivalan souligne la « valeur prospective » assumée par certains objets dans la peinture de Greuze²⁴⁰. La remarque vaut également pour les pièces de Diderot : dans le *Fils Naturel*, épée, chapeau et lettres agissent, à chaque fois, comme annonciateurs des épreuves à venir. En outre, la dimension symbolique des objets choisis par le philosophe mérite d'être soulignée : le métier à tapisserie de la scène première de l'Acte II nous le rappelle, et que dire des épées qui traversent les pièces du Langrois, ou du fouet de M. De Crancey dans *Est-il bon ? Est-il méchant ? ?*

Diderot n'est naturellement pas, à l'époque, le seul dramaturge à employer des objets dans ses pièces de théâtre. Mais c'est sans doute le premier à en faire usage pour des raisons purement esthétiques, et indépendamment de considérations pratiques, destinées à faire avancer l'intrigue²⁴¹.

Si le philosophe recommande d'instaurer du mouvement sur les planches, c'est avant tout pour produire un effet maximal sur le spectateur. Pour ce faire, ce dernier doit lui-même se trouver dans une position active, et, surtout, être placé à une distance adéquate de la scène. *Ut theatrum pictura*, la remarque vaut également pour la contemplation d'un tableau, au sens littéral du terme. Ainsi, Diderot écrit, dans le *Salon de 1763*, à propos de la distance nécessaire à l'appréciation d'une toile, en l'occurrence *La Raie* de Chardin : « Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit »²⁴². Pour saisir l'essence du tableau, le spectateur doit apprendre à voir, et cet apprentissage passe par le mouvement : s'éloigner ou se rapprocher de la

236 Denis Diderot, *Le Père de famille*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1266-1270.

237 Denis Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1035.

238 Denis Diderot, *Le Fils naturel*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1098.

239 *Ibid.*

240 Voir Guégo-Rivalan, *op. cit.*, p.341.

241 Même si Diderot ne se prive pas de les utiliser à cette fin : on pense une nouvelle fois aux lettres dans *Le Fils Naturel*.

242 Denis Diderot, *Salon de 1763*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 265.

toile ou encore se boucher les oreilles comme le faisait Diderot au théâtre. L'effort à fournir est pourtant ici bien moins violent que celui réclamé par les gestes de l'artiste. Ainsi, dans le même passage et toujours à propos de *La Raie*, Diderot écrit :

« On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée »²⁴³.

Le peintre *applique, souffle, jette*, il fait corps avec la toile et lui insuffle de l'énergie pour en faire un composé organique. De la même manière qu'« on fait du marbre avec de la chair, et de la chair avec du marbre »²⁴⁴, l'artiste rend son tableau *vivant*.

Geste et convictions philosophiques

On a souvent tendance à laisser pour compte certains aspects de la pensée de Diderot lorsqu'on analyse son œuvre esthétique. Celle-ci ne peut pourtant se comprendre qu'à l'aune du matérialisme sensualiste de son auteur : en effet, quelle importance accorder au mouvement, si on ne le considère pas comme un principe vital ? Si le geste occupe une place primordiale au sein des écrits du Langrois, c'est précisément parce qu'il permet de faire le lien entre la chair et le marbre. Il n'a cependant pas en tant que tel de fonction créatrice, il s'agit uniquement d'un geste de transfert, ou, plus exactement, de *communication*. L'image du fil d'araignée, si chère à Diderot²⁴⁵, est, sur ce point, explicite : la mise en mouvement d'un seul brin fait en effet vibrer toute la toile. En ce sens, le geste permet de *communiquer* des émotions, c'est-à-dire, dans le cas du théâtre, mais aussi de la peinture, de les diffuser du *tableau*, qu'il soit peint sur scène ou accroché au mur, au spectateur. L'idée de continuité est ici primordiale : on pourrait en effet prêter à Diderot les mots de Nerval, lequel en 1854, reprenant Pythagore, déclarera que « tout est sensible »²⁴⁶. Comme l'écrit Guégo-Rivalan :

« l'art ne se conçoit en effet pas autrement chez Diderot que comme lien humain : il soude la communauté et possède des exigences éthiques inhérentes à son discours »²⁴⁷.

243 Denis Diderot, *Salon de 1763*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 265.

244 Denis Diderot, *Entretien entre D'Alembert et Diderot*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. I, p. 611.

245 Voir, par exemple, le *Salon de 1767*, ou bien *Le Rêve de d'Alembert*.

246 Voir le poème intitulé « Vers dorés », dans le recueil *Les Chimères* de Gérard de Nerval, Paris, Gallimard, 2005, p. 39.

247 Guégo-Rivalan, *op. cit.*, p. 347.

Si l'auteure ne semble ici fonder son affirmation que sur le projet diderotien d'édification, notamment à travers le théâtre, force est pourtant de constater qu'en l'énonçant, elle touche au cœur même de la pensée esthétique du philosophe. Reprenant cette idée dans la conclusion de son article, elle se contente toutefois d'insister sur son aspect moral, ce qui la conduit à passer sous silence les convictions matérialistes de Diderot :

« si l'énergie du geste est une donnée fondamentale de l'art pour Diderot, c'est bien parce qu'elle rend possible l'union fraternelle entre les hommes, et leur permet de penser le lien qui doit les rendre solidaires »²⁴⁸.

De plus, Guégo-Rivalan omet de mentionner la raison qui préside au choix de Diderot de faire du geste un des éléments principaux de ses théories sur l'art. En effet, comme l'a montré le philosophe à travers ses réflexions sur les inversions de la langue dans la *Lettre sur les sourds et muets*, le geste est seul capable de retranscrire l'immédiateté de la pensée, la parole ne pouvant s'en acquitter. De fait, le discours s'inscrit dans la durée, tandis que le geste, puisqu'il est *jeté*, possède un caractère imminent. C'est pourquoi il est, au sens propre, plus *prompt* à traduire la soudaineté d'une idée que ne l'est le langage parlé. On comprend alors ce qui vaut à Diderot d'aimer les tableaux, qu'ils soient picturaux ou théâtraux : ils peuvent être saisis d'un regard, et donc, en un instant. C'est pour une raison similaire que le philosophe rejette la *cohue* dans certaines des toiles qu'il commente, employant parfois des formules très marquantes, comme lorsqu'il écrit, dans ses *Pensées détachées sur la peinture* : « La toile comme la salle à manger de Varron, jamais plus de neuf convives »²⁴⁹. En effet, la présence d'un nombre important de personnages, parce qu'elle disperse l'attention du spectateur, nuit à la compréhension immédiate du tableau.

C'est également dans les *Pensées détachées sur la peinture* qu'on trouve les passages les plus explicites sur la temporalité propre à l'art pictural. Diderot écrit ainsi :

« L'unité du temps est encore plus rigoureuse pour le peintre que pour le poète ; celui-là n'a qu'un instant presque indivisible.

Les instants se succèdent dans la description du poète, elle fournirait à une longue galerie de peinture. Que de sujets depuis l'instant où la fille de Jephté vient au-devant de son père, jusqu'à celui où ce père cruel lui enfonce un poignard dans le sein ! »²⁵⁰.

248 Guégo-Rivalan, *op. cit.*, p. 349.

249 Denis Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1035.

250 *Ibid.*, p. 1024.

Paradoxalement, le caractère instantané de la peinture permet aux objets qu'elle met en scène de *vivre* plus longtemps dans l'imagination du spectateur, et laisse, en conséquence, sur ce dernier une impression plus forte. En effet, au moment où il contemple la toile, le spectateur perçoit simultanément l'image²⁵¹ que celle-ci lui offre, la toile et l'idée qui y est représentée. Le pouvoir évocateur du discours est moins grand, car à sa lecture ou son écoute, l'imagination est incapable de se fixer à la fois sur le mot, et sur la succession des mots. C'est peut-être ce point qui incite Diderot à écrire :

« Pourquoi l'hippogriffe, qui me plaît dans le poème, me déplairait-il sur la toile ? J'en vais dire une raison bonne ou mauvaise. L'image, dans mon imagination, n'est qu'une ombre passagère. La toile fixe l'objet sous mes yeux et m'en inculque la difformité. Il y a, entre ces deux imitations, la différence d'*il peut être à il est* »²⁵².

Nous avons déjà mentionné que Diderot, dans ses textes théoriques sur le théâtre, recommandait d'allier geste et discours. On est désormais en droit de se demander, puisqu'il attribue tant de force aux possibilités expressives du premier, pour quelle raison il s'obstine à y adjoindre la parole, et pourquoi il ne recommande pas plutôt, par exemple, d'écrire exclusivement des ballets-pantomimes. Ce sont, une nouvelle fois, les idées du philosophe sur la temporalité qui permettent d'apporter une réponse à la question. En effet, c'est précisément parce que le geste possède un caractère immédiat, que, de manière à l'inscrire dans un temps que l'on pourrait qualifier d'élargi, Diderot entend y associer le discours.

Cet élément ne permet cependant pas, à lui seul, de rendre compte de la position du philosophe. Il semble nécessaire, en effet, d'ajouter que, réduire la représentation théâtrale à un ballet d'action, eût été, pour celui-ci - dénué d'une formation de chorégraphe et qui plus est en l'absence d'un système adéquat de notation de la pantomime²⁵³ - une manière de s'auto-censurer. D'autant que Diderot avait sans doute pour ambition de faire valoir sur scène, notamment à travers les dialogues, forme dont il raffolait, son style particulièrement éloquent, dans le but de faciliter la compréhension de certaines de ses idées morales.

Dans la pensée de Diderot, le geste ne peut être réduit à une modalité de l'expression. Élément déclencheur des *vibrations du cœur*, et du mouvement de la matière en général²⁵⁴, il est, en effet, le langage privilégié des passions, si chères au philosophe²⁵⁵. C'est pour cette raison que ce dernier l'associe à la vérité, et entreprend d'en faire le vecteur de ses valeurs morales. En ce sens,

251 Au sens physique du terme.

252 Denis Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1018.

253 Voir *supra*, la partie intitulée « Noter le geste », p. 56 sq.

254 Mais il est aussi la réaction à ce mouvement.

on peut dire que le geste, parce qu'il fait office de dénominateur commun entre les différents pans de la pensée de Diderot, permet de les *lier ensemble*, selon une expression que le philosophe n'aurait sans doute pas désavouée.

255 La première des *Pensées philosophiques* est particulièrement explicite sur ce point. Voir Denis Diderot, *Pensées philosophiques*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. I, p. 19.

IV. L'éthique du comédien et l'expression des passions sur scène

Le comédien comme figure paradoxale

Si de nombreux écrits de Diderot contiennent des indications très précises sur ce que doit présenter une pièce de théâtre, et assument, par conséquent, un rôle à caractère prescriptif auprès des auteurs, les textes centrés sur le jeu des acteurs sont beaucoup plus rares, bien que le philosophe aborde le sujet à plusieurs reprises dans sa correspondance. L'œuvre principale qui développe ce thème est le *Paradoxe sur le Comédien*, initialement envisagée comme un pamphlet, mais qui, au fur et à mesure des modifications et corrections apportées par Diderot²⁵⁶, finira par devenir, selon ses propres mots, « un ouvrage »²⁵⁷ de plus d'une soixantaine de pages.

La question centrale du *Paradoxe* est celle de la sensibilité de l'acteur : doit-elle s'incarner à travers le jeu du comédien, ou, au contraire, être mise à distance ? À l'époque où Diderot écrit, le problème est loin d'être neuf. Depuis plus d'un demi-siècle, déjà, de nombreux auteurs se sont penchés sur le sujet, parmi lesquels on peut citer : Grimarest dans son *Traité du récitatif*, d'Hannetaire dans ses *Observations sur l'art du comédien*, Sainte-Albine dans *Le Comédien et L'Art du théâtre*, Luigi Riccoboni dans ses *Pensées sur la déclamation*, ou encore, le fils de ce dernier, Antoine-François Riccoboni, dans *L'Art du Théâtre*²⁵⁸. Tous ont proposé une réponse différente au problème. L'originalité de Diderot consiste, d'une part, à enrichir le sujet d'une dimension éthique, et, d'autre part, à lier l'art de l'acteur à une théorie psychophysiologique²⁵⁹.

Mais quel est donc ce paradoxe auquel le titre de l'œuvre fait référence ? Il est induit par la réponse apportée par Diderot à la question centrale posée par l'ouvrage : le meilleur acteur est-il celui qui joue absorbé par sa sensibilité naturelle, ou plutôt celui qui, en jouant, fait preuve de sang froid ? D'après Diderot, c'est l'acteur « insensible »²⁶⁰ qui l'emporte sur l'acteur émotif. Le paradoxe réside alors dans le fait que le comédien, pour émouvoir le public, doit être capable de se départir de ses propres émotions.

256 Il y travaillera à partir de 1770 et jusqu'à la fin de sa vie.

257 Voir la lettre du 18 août 1773 à Mme d'Épinay.

258 Tous ces ouvrages, à l'exception de celui de Luigi Riccoboni, sont cités par Laurent Versini dans son introduction au *Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1368. Diderot, lui, ne fait que mentionner les noms de Saint-Albine et Riccoboni. Voir la page 1416 de l'ouvrage précédemment cité.

259 Ce dernier point est souligné par Laurent Versini dans son introduction au *Paradoxe*. L'éditeur passe cependant sous silence l'aspect éthique de la théorie de Diderot, se contentant de rappeler de manière succincte que l'ouvrage constitue un « approfondissement dont ses thèses moralisantes [celles de Diderot] avaient besoin », Laurent Versini, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1367.

260 Cela ne revient cependant pas à dire que l'acteur ne doit pas « sentir » le monde qui l'entoure. Diderot fait la distinction entre deux types de sensibilité. À ce sujet, l'article « Génie » de l'*Encyclopédie*, dans sa forme révisée par Diderot, est particulièrement éclairant. Concernant les problèmes d'attribution liés à cet article, voir Emmanuel Boussuge, « L'Étoile de GÉNIE », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°52, 2017, p. 217-221.

Une fois cette thèse exposée, Diderot entreprend en filigrane de la justifier en ayant recours à une argumentation de nature scientifique, directement inspirée de celle développée dans le *Rêve de d'Alembert* et qu'il est possible de résumer grossièrement comme suit : l'être humain est doté d'une organisation nerveuse qui se déploie en réseau. Les informations sensibles, en provenance de l'extérieur, sont susceptibles de remonter des entrailles au système central, c'est-à-dire, le cerveau, via le diaphragme, or, le cerveau peut ou non maîtriser ces informations en adoptant, cette fois, le parcours inverse. Dans chaque individu, l'un des deux circuits prédomine, déterminant ainsi le type de sensibilité, c'est-à-dire le tempérament, qui le caractérise. À la lumière de cette théorie, on comprend mieux certains indices laissés par Diderot dans le texte, notamment lorsqu'il affirme que :

« L'homme sensible est trop abandonné à la merci de son diaphragme pour être un grand roi, un grand politique, un grand magistrat, un homme juste, un profond observateur, et conséquemment un sublime imitateur de la nature [...] ²⁶¹ ».

D'une certaine manière, l'opposition traditionnelle entre le cerveau et le cœur, la raison et les passions, d'habitude imagée, prend ici une consistance plus ferme que celle d'un simple outil littéraire, puisqu'elle s'inscrit dans une dimension organique. La sensibilité devient alors une « disposition »²⁶² naturelle, un élément physiologique qui se trouve réparti de manière inégale entre les individus²⁶³. Ainsi, tout le monde ne peut pas être un grand comédien, ni un homme²⁶⁴ de génie. Pour autant, cela ne signifie pas que tous ceux dont la constitution biologique serait dominée par le second des parcours décrits plus haut deviendraient des acteurs de qualité. Ils doivent, au préalable, s'employer à cultiver leurs dispositions naturelles, de manière à s'adapter à chaque rôle le plus adéquatement possible :

« Un grand comédien n'est ni un pianoforte, ni une harpe, ni un clavecin, ni un violon, ni un violoncelle ; il n'a point d'accord qui lui soit propre ; mais il prend l'accord et le ton

261 Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1414-1415.

262 Le terme est utilisé par Diderot lui-même, voir Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1403.

263 Ou, plus exactement, entre les hommes. En effet, pour Diderot, qui fonde cette affirmation davantage sur son expérience personnelle que sur des faits scientifiques, les femmes sont naturellement dotées d'une importante sensibilité. Cette sensibilité les empêche d'être de bonnes imitatrices, et par conséquent, de pouvoir s'élever au rang de « génies ». Cette théorie semble toutefois contredire la thèse principale de Diderot dans le *Paradoxe* : comment les femmes pourraient-elles être de bonnes actrices si elles sont, du fait de leur genre et dès leur naissance, dotées d'une sensibilité accrue, ce qui les rend, par conséquent, d'organisation faible ?

264 À propos de l'utilisation de ce terme précis et de l'emploi systématique du masculin dans la suite du texte, voir la note précédente.

qui conviennent à sa partie, et il sait se prêter à toutes²⁶⁵».

Afin d'atteindre à cette polyvalence, un travail rigoureux est indispensable : si « c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes »²⁶⁶, il ne constitue jamais qu'un prérequis, une condition nécessaire mais non suffisante. Voilà pourquoi Diderot rêve, comme le rappelle avec justesse Laurent Versini dans son introduction au *Paradoxe*, à un conservatoire d'art dramatique²⁶⁷, qui permettrait d'assurer la formation des comédiens et de les orienter sur le chemin de l'adaptabilité.

Il convient d'insister sur le fait que cette théorie proposée par Diderot n'est pas purement conjecturale : elle est avant tout fondée sur son expérience personnelle. Le philosophe comptait en effet bon nombre de comédiens parmi ses connaissances, et fréquentait assidûment les salles de spectacle. De plus, le *Paradoxe* est parsemé d'historiettes sur le milieu théâtral du XVIII^e siècle, qui, si elles conservent un caractère plaisant, sont tout sauf anecdotiques. On peut même affirmer qu'elles occupent une place de première importance dans le texte, tant en raison de leur récurrence que parce qu'elles tendent à fournir un appui considérable aux thèses de l'auteur. Parmi les passages relevant de cette typologie, le plus marquant est peut-être celui dans lequel Diderot évoque la Riccoboni, comédienne et femme de lettres, dont les romans furent tout aussi loués que son jeu sur scène décrié²⁶⁸. Pour Diderot, les raisons de son échec sur les planches, en dépit de ses qualités d'esprit indéniables et d'un travail acharné²⁶⁹, tiennent au fait que la comédienne a été victime :

« de sa sensibilité, au-dessus de laquelle elle n'a jamais pu s'élever ; et c'est parce qu'elle est constamment restée elle, que le public l'a constamment dédaignée ²⁷⁰ .»

Immédiatement après avoir évoqué la Riccoboni, et son incapacité à se départir de sa sensibilité naturelle, Diderot prend, comme pour mieux lui opposer, l'exemple de Caillot²⁷¹. Le comédien, qui sait toujours parfaitement allier l'état d'esprit du personnage qu'il incarne et le sien propre, n'hésite en effet pas, en pleine représentation, à réarranger discrètement une chaise mal

265 Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1405.

266 *Ibid.*, p. 1384.

267 *Ibid.*, p. 1368.

268 Comme l'écrit Diderot lui-même : « cette femme, une des plus sensibles que la nature ait formées, a été une des plus mauvaises actrices qui aient jamais paru sur la scène. Personne ne parle mieux de l'art, personne ne joue plus mal », Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1417. Voir aussi dans la *Réfutation d'Helvétius*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. I, p. 822 : « La Riccoboni était disgraciée de la nature ».

269 Voir Denis Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. I, p. 821-822 : « Elle avait été mieux élevée et possédait à elle seule plus d'esprit, de finesse et de goût que toute la troupe italienne fondue ensemble. [...] Elle passait les jours et les nuits à l'étude de ses rôles. Ce que je vous dis là, je le tiens d'elle ».

270 Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1417.

271 Il est ici utile de préciser qu'à l'époque de Diderot, on appelait « comédiens » aussi bien les acteurs du théâtre que les chanteurs de l'opéra. Le terme « théâtre » pouvait d'ailleurs être utilisé comme synonyme d'« opéra ».

placée, comme s'il sortait un instant de son rôle, tout en continuant cependant à chanter « d'une voix moribonde ²⁷² ». Diderot tient Caillot en haute estime, aussi bien sur la scène qu'en dehors des planches, et ne manque pas de l'ériger en figure modèle du comédien, comme il le fait également avec Garrick. En effet, pour le philosophe, si une trop grande sensibilité naturelle empêche de devenir un bon acteur, cela ne signifie pour autant pas que le bon acteur n'ait pas à être sensible. Et pour cause, un jeu optimal implique une synthèse entre personne et personnage, entre d'une part, le naturel du comédien et d'autre part, l'artificiel de son rôle. Pour atteindre à l'excellence, l'acteur doit se dédoubler, et ce n'est que par ce dédoublement qu'il peut parvenir à l'unité de caractère recherchée²⁷³.

En effet, si ne pas « rentrer » dans son personnage est synonyme d'échec pour le comédien, tomber dans l'excès inverse est tout aussi désastreux. Comme le mentionne Diderot lui-même :

« L'acteur est las, et vous triste ; c'est qu'il s'est démené sans rien sentir, et que vous avez senti sans vous démener. S'il en était autrement, la condition du comédien serait la plus malheureuse des conditions ; mais il n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel : l'illusion n'est que pour vous ; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas ²⁷⁴ .»

Du reste, un acteur qui se confondrait intégralement avec son personnage ferait long feu sur scène, car il devrait, chaque soir, affronter les souffrances de toute une vie et apprendre à mourir à chaque représentation : or, une telle situation ne saurait être tenable dans la durée.

On a vu que, selon Diderot, l'acteur devait, pour être en mesure de jouer tous les caractères, n'en avoir aucun²⁷⁵. Toutefois, le *Paradoxe* ne se contente pas de décrire l'art du comédien, mais s'intéresse également au « statut moral » de la profession. Dans son introduction à l'œuvre, Laurent Versini rappelle de façon tout à fait pertinente que « Diderot joue d'un bout à l'autre du *Paradoxe* sur le nom de l'acteur en grec, l'hypocrite »²⁷⁶. Dans le texte, ce sous-entendu apparaît clairement lorsque le philosophe établit un parallèle entre le comédien et le courtisan :

« Celui qui dans la société se propose, et a le malheureux talent de plaire à tous, n'est rien, n'a rien qui lui appartienne, qui le distingue, qui engoue les uns et qui fatigue les

272 Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1418.

273 Il s'agit là d'un autre paradoxe à même de justifier le titre de l'ouvrage.

274 Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1384.

275 *Ibid.*, p. 1407.

276 *Ibid.*, p. 1372.

autres. Il parle toujours, et toujours bien; c'est un adulateur de profession, c'est un grand courtisan, c'est un grand comédien ²⁷⁷ .»

On retrouve ici l'idée de la pantomime des gueux, explicitée dans *Le Neveu de Rameau*, où chacun, selon l'ordre établi par la hiérarchie directe, joue un rôle devant son maître. Ainsi, même si le terme de « pantomime » n'apparaît pas directement dans le texte du *Paradoxe*, on en trouve néanmoins des substituts, comme lorsque l'auteur compare le courtisan et le comédien à deux pantins, merveilleux lorsqu'ils excellent dans leur art, et mauvais lorsqu'il ne sont capables de prendre qu'une seule forme²⁷⁸.

Cependant, grand ou mauvais, l'acteur n'en reste pas moins, tout comme le courtisan, un menteur de profession. En ce sens, il représente la figure immorale par excellence²⁷⁹. En effet, si les comédiens sont, selon Diderot lui-même :

« des hommes d'un talent rare et d'une utilité réelle, aux fléaux du ridicule et du vice, aux prédicateurs les plus éloquents de l'honnêteté et des vertus, à la verge dont l'homme de génie se sert pour châtier les méchants et les fous ²⁸⁰ »,

c'est en dehors de la scène que leurs mœurs sont détestables, à commencer par leur motivation à embrasser une carrière théâtrale :

« 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 ²⁸¹ .»

L'auteur s'appuie ici sur sa propre expérience, du temps où, jeune homme, il balançait « entre la Sorbonne et la Comédie ²⁸² », espérant trouver dans le théâtre les applaudissements du public et les faveurs des comédiennes. Diderot évalue les mérites moraux des acteurs à l'aune de leurs actes et des comportements qu'ils adoptent dans la vie, et non d'après des discours d'emprunt. Or, l'observation lui a appris que la majorité des comédiens possède des mœurs dépravées, et que le

277 Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1405-1406.

278 Voir Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1406.

279 « Communément, les plaisants de profession sont des hommes frivoles, sans aucun principe solide », Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1406.

280 Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1406.

281 *Ibid.*, p. 1407.

282 *Ibid.*

théâtre est un milieu où règne la vanité et la jalousie. Si le philosophe retient quelques exceptions²⁸³, celles-ci ne suffisent pas à sauver de la condamnation les modes de vie adoptés par les comédiens, une fois ceux-ci sortis de scène.

Naturellement, cette condamnation n'est pas gratuite : Diderot l'utilise pour imaginer les changements qui pourraient s'opérer sur la scène, et par conséquent sur les mœurs des spectateurs, « si les comédiens étaient gens de bien et si leur profession était honorée²⁸⁴ ». En effet,

« Où est le poète qui osât proposer à des hommes bien nés de répéter publiquement des discours plats ou grossiers ; à des femmes à peu près sages²⁸⁵ comme les nôtres, de débiter effrontément devant une multitude d'auditeurs des propos qu'elles rougiraient d'entendre dans le secret de leurs foyers²⁸⁶ ? »

Par conséquent, le poète écrivait avec plus de « pureté²⁸⁷ », ce qui permettrait ainsi de lisser les aspérités morales observées dans la production dramaturgique de l'époque.

Le dédoublement de la personnalité du comédien donne parfois lieu à des situations étonnantes. Diderot raconte ainsi l'histoire suivante²⁸⁸ : un comédien et sa femme, également comédienne, devaient jouer la troisième scène du quatrième acte du *Dépit Amoureux* de Molière²⁸⁹. Tous deux étaient alors au milieu d'une dispute qu'ils poursuivirent sur les planches, entre leurs répliques, devant un public nombreux qui applaudissait leur jeu d'acteur à tout rompre, sans remarquer le second jeu qui se déroulait devant eux. Voici en bref l'épilogue de cette histoire :

« Après cette double scène, l'une d'amants, l'autre d'époux, lorsque Éraste reconduisait sa maîtresse Lucile²⁹⁰ dans la coulisse, il lui serrait le bras d'une violence à arracher la chair à sa chère femme, et répondait à ses cris par les propos les plus insultants et les plus amers²⁹¹ . »

On ne saurait trouver de meilleure manière de souligner la séparation entre les mœurs du comédien et celles du personnage qu'il incarne.

283 En particulier Brizard et Caillot.

284 Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1409.

285 Notons au passage l'expression « à peu près », qui témoigne d'une misogynie beaucoup moins prononcée que chez d'autres auteurs de la même période, mais néanmoins toujours présente.

286 Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1409.

287 C'est le terme précis employé par Diderot.

288 Voir Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1391-1393.

289 « Scène d'amants tendres et passionnés » comme le remarque Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1391.

290 Éraste et Lucile sont les deux personnages principaux du *Dépit Amoureux*.

291 Voir Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1392-1393.

Pourtant, Diderot, en enjoignant les gens de théâtre à sortir de leur avilissement, ne milite pas pour l'abolissement de cette séparation, mais bien pour rétablir une cohérence entre d'une part, la vertu de l'acteur et de l'autre, celle que devrait promouvoir la pièce qu'il interprète. Il s'agit donc de réformer une condition sociale particulière, dans le but, à terme, d'instaurer de nouvelles valeurs morales dans toutes les classes de la société.

Et, de nouveau²⁹², c'est par l'intermédiaire du rêve²⁹³ que passe Diderot pour faire valoir ses théories. Il espère ainsi prescrire des règles de conduite aux comédiens en dehors de la scène. Cela vient compléter ses réflexions sur l'art de l'acteur, qui, elles, concernent le comportement de ce dernier sur les planches. Ainsi, le bon comédien doit pouvoir, comme Garrick,

« passer successivement de la joie folle à la joie modérée, de cette joie à la tranquillité, de la tranquillité à la surprise, de la surprise à l'étonnement, de l'étonnement à la tristesse, de la tristesse à l'abattement, de l'abattement à l'effroi, de l'effroi à l'horreur, de l'horreur au désespoir »[...]²⁹⁴ »

Mais il doit aussi se bien conduire²⁹⁵ dans sa vie quotidienne, de manière à ce que les poètes, prenant en compte le caractère des acteurs, mettent un point d'honneur à écrire des pièces dans lesquelles la vertu occupera une place centrale. Pour Diderot, le comédien constitue donc en quelque sorte l'espoir d'une réforme des mœurs, qui impacterait au final toute la société²⁹⁶.

En résumé, l'acteur est hypocrite à deux niveaux : d'une part, parce qu'il ne peut se confondre avec le personnage qu'il incarne sur les planches, et de l'autre, car sa vie en dehors de la scène ne correspond pas à ce que devrait être le goût du théâtre national²⁹⁷. Le premier niveau est ontologique, le second est contingent. La réforme voulue par Diderot passe par la suppression de ce deuxième niveau d'hypocrisie, seule capable de déclencher un engouement général pour la vertu. Ainsi, sous couvert de dégager l'éthique – tant professionnelle que personnelle - du comédien, le philosophe nourrit un projet d'édification à grande échelle.

Si Diderot considère le théâtre comme un médium adéquat pour diffuser ses idées morales, ce n'est ni par hasard, ni par caprice. Au contraire, cela tient au statut général conféré à l'art au XVIII^e siècle, essentiellement imitatif, et à celui particulier des arts de la scène, qui, selon une idée

292 C'était déjà le cas dans *Le Rêve de d'Alembert*. Toutefois, le recours au « rêve » de Diderot relève plus ici du procédé littéraire permettant de donner vie à un dialogue que d'un moyen d'échapper à la censure. De plus, le terme n'est pas entendu dans le même sens.

293 Voir Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1409 : « À quoi rêvez-vous ? ».

294 Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1394.

295 Au sens moral du terme.

296 Car de la vertu du comédien dépend la vertu des pièces de théâtre, et de la vertu des pièces de théâtre dépend celle de tous les spectateurs.

297 Cette idée de « théâtre national » est développée plus loin. Voir *infra*, p. 78.

héritée d'Aristote, doivent assumer une fonction cathartique, en purgeant le spectateur de ses passions. Diderot lui-même fait remonter le caractère moralisateur du théâtre²⁹⁸ à l'Antiquité grecque :

« Les anciens avaient, ce me semble, une autre idée de la tragédie que nous, et ces anciens-là, c'étaient les Grecs, c'étaient les Athéniens, ce peuple si délicat, qui nous a laissé en tout genre des modèles que les autres nations n'ont point encore égalés. Eschyle, Sophocle, Euripide, ne veillaient pas des années entières pour ne produire que de ces petites impressions passagères qui se dissipent dans la gaieté d'un souper. Ils voulaient profondément attrister sur le sort des malheureux ; ils voulaient, non pas amuser seulement leurs concitoyens, mais les rendre meilleurs ²⁹⁹. »

Ainsi, dans la pensée de Diderot, théâtre et morale sont inséparables.

Une fois identifiée la place occupée par le comédien au sein du processus d'édification scénique, il convient désormais de nous pencher sur le rôle de l'auteur afin de mettre en évidence les relations logiques que ce dernier entretient avec l'acteur.

Exprimer les passions au théâtre : le rôle de l'auteur et celui de l'acteur

Parmi les écrits de Diderot accordant une attention accrue au rôle du dramaturge, on peut en citer au moins trois : les *Entretiens sur le Fils naturel*, le *Discours sur la poésie dramatique*, et enfin le *Paradoxe sur le comédien*. Il semble intéressant de remarquer que les deux premiers de ces trois textes ont été publiés dans le même volume que certaines des pièces de théâtre écrites par l'auteur - les *Entretiens* font suite au *Fils naturel*, et le *Discours* au *Père de famille* - et forment l'explication et la justification théorique des œuvres théâtrales auxquelles ils succèdent immédiatement.

Pour Diderot, le comédien était déjà investi d'une grande responsabilité morale ; celle du poète s'avère à ses yeux encore plus importante, ne serait-ce que dans la mesure où il est en partie responsable du jeu du comédien. Reste à établir quelle forme est la plus appropriée pour diffuser la vertu : c'est précisément le problème que soulève le *Discours sur la poésie dramatique*, qui s'ouvre sur la question des genres théâtraux. Diderot y rappelle, pour le critiquer, le système dramatique binaire qui régit à son époque la scène française : tout n'y est que tragédie ou comédie. Considérant cette répartition insuffisante, le philosophe propose de diversifier les genres. On aurait alors, par exemple :

298 Qu'il oppose au manque de discernement moral du public et des poètes de son temps.

299 Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1404.

« La comédie gaie, qui a pour objet le ridicule et le vice, la comédie sérieuse, qui a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme. La tragédie qui aurait pour objet nos malheurs domestiques³⁰⁰ ; la tragédie qui a pour objet les catastrophes publiques et les malheurs des grands³⁰¹. »

Ce point sera développé ultérieurement³⁰², aussi, il ne nous semble pas utile d'insister dessus pour le moment. En revanche, certaines des observations, d'ordre plus général³⁰³, faites par Diderot, méritent notre attention. Les deuxième et troisième parties du *Discours* sont en effet respectivement consacrées à ce que l'auteur désigne comme « une sorte de drame moral » et à « une sorte de drame philosophique ». Qu'entend ici précisément Diderot ?

Le drame moral a pour but de représenter sur scène « les points de morale les plus importants, et cela sans nuire à la marche violente et rapide de l'action dramatique³⁰⁴ ». Pour le philosophe, il s'agit d'intégrer à l'intrigue, des thèmes aussi graves que le suicide, l'honneur, la fortune, etc. et de les amener « comme l'abdication de l'empire l'est dans *Cinna*³⁰⁵ », c'est-à-dire de manière préparée, mais du point de vue du fond et non de celui de la forme³⁰⁶. Le but assumé du drame moral serait alors, selon Diderot, d'arracher aux spectateurs « ce soupir profond qui part de l'âme après la contrainte d'un long silence, et qui la soulage³⁰⁷ ». En d'autres termes, le drame moral s'assurerait, par son fond, de laisser une impression durable sur le public :

« Ce ne sont pas des mots que je veux remporter du théâtre, mais des impressions. Celui qui prononcera d'un drame dont on citera beaucoup de pensées détachées, que c'est un ouvrage médiocre, se trompera rarement. Le poète excellent est celui dont l'effet demeure longtemps en moi³⁰⁸. »

300 Notons ici l'emploi d'une forme hypothétique, justifié plus haut par Diderot : « Et si jamais j'en ai le loisir et le courage, je ne désespère pas de composer un drame qui se place entre le genre sérieux et la tragédie », Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1279.

301 *Ibid.*

302 Se reporter à la cinquième partie du présent travail.

303 Dans la mesure où elles n'ont pas trouvé d'applications pratiques.

304 Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1283.

305 *Ibid.*

306 « Si une telle scène est nécessaire, si elle tient au fonds, si elle est annoncée et que le spectateur la désire, il y donnera toute son attention[...] », Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1284. L'orthographe de « fonds » avec un « s », héritée de l'édition originale, a été corrigée dans la réimpression de 1763. Néanmoins, la plupart des éditeurs ont fait le choix (ou la faute ?) de ne pas la modifier. Il faut bien comprendre le terme dans le sens de ce qui appartient au contenu de la pièce. Le « s » à la fin du mot doit probablement être considéré comme une coquille, Diderot faisant dans le reste de son œuvre systématiquement la différence entre les deux orthographes, qui ne sont pourtant, à son époque, pas encore véritablement tranchées. Voir sur ce point, la remarque d'Émile Littré, à l'entrée « fonds » de son *Dictionnaire de la langue française*, tome 2, Paris, Louis Hachette, 1873-1874, p. 1720.

307 Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1284.

308 *Ibid.*

Le drame philosophique poursuit un objectif similaire, mais il en propose une approche plus directe, c'est-à-dire qu'il centre son intrigue sur un sujet philosophique, de manière à montrer l'exemple de la vertu de façon transparente. Diderot trouve un modèle du genre dans l'épisode de la mort de Socrate, qu'il souhaiterait ardemment voir adapté au théâtre³⁰⁹. Le plan qu'il en dresse, composé d'un acte unique réparti en cinq scènes, prête aujourd'hui à sourire, de par son caractère pompeux. Peut-être Diderot l'avait-t-il déjà perçu à l'époque, puisqu'il semble tenter de se justifier de la manière suivante :

« Si l'on saisit bien le caractère ferme, simple, tranquille, serein et élevé du philosophe, on éprouvera combien il est difficile à peindre. A chaque instant il doit amener le ris sur le bord des lèvres, et les larmes aux yeux. Je mourrais content, si j'avais rempli cette tâche comme je la conçois. Encore une fois, si les critiques ne voient là-dedans qu'un enchaînement de discours philosophiques et froids, ô les pauvres gens ! Que je les plains³¹⁰ ! »

Quoi qu'il en soit, Diderot n'a pas réalisé son projet, nous privant ainsi de « la fable sur la peine et le plaisir », et d'un discours sur « l'immortalité de l'âme³¹¹ », qui auraient sans nul doute radicalement tranché avec les productions théâtrales de l'époque, tout en nous offrant un intéressant objet d'étude.

Comme on a déjà pu le constater à maintes reprises, la plupart des écrits philosophiques de Diderot comportent à la fois un aspect descriptif et un aspect prescriptif. Dans les trois textes examinés, à savoir les *Entretiens sur le Fils naturel*, le *Discours sur la poésie dramatique*, et le *Paradoxe sur le comédien*, l'aspect descriptif concerne les pratiques théâtrales dans la Grèce Antique ou dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles, aussi bien du point de vue de l'acteur que de celui de l'auteur, quant à l'aspect prescriptif, il porte, lui aussi, sur la manière d'écrire et de représenter les pièces de théâtre. Ainsi, on assiste continuellement à une comparaison entre pratiques constatées et pratiques préconisées. À ce propos, il est intéressant de noter que les thèses de Diderot ne subissent pas de réelle modification d'un texte du corpus à l'autre, et ce malgré l'écart de plus de dix ans existant entre la rédaction des *Entretiens* et celle du *Paradoxe*. Par exemple, l'idée présentée dans ce dernier ouvrage, selon laquelle les mœurs représentées sur scène ne sont rien d'autre que le reflet des mœurs de la société, se trouve déjà telle quelle dans le *Discours sur la poésie dramatique* :

309 Voir *supra*, p. 56.

310 Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1285.

311 *Ibid.*

« Attaquer les comédiens par leurs mœurs³¹², c'est en vouloir à tous les états. Attaquer le spectacle par son abus, c'est s'élever contre tout genre d'instruction publique³¹³. »

Plus loin, Diderot exprime clairement l'idée que la civilisation, en inhibant nos passions, nuit au « poétique³¹⁴ » des mœurs. Il insiste également sur le fait que le théâtre, à la fois miroir et reflet des tendances morales d'une société donnée, diffère en fonction des systèmes politiques propres aux pays dans lesquels il est conçu, et n'est, par conséquent, pas le même partout. Ainsi :

« Nous avons des comédies. Les Anglais n'ont que des satires, à la vérité pleines de force et de gaieté, mais sans mœurs³¹⁵ et sans goût. Les Italiens en sont réduits au drame burlesque³¹⁶. »

La réforme des arts de la scène que propose Diderot relève ainsi avant tout d'un projet à l'échelle nationale³¹⁷. Les peuples n'étant pas tous propres à exceller dans les mêmes genres³¹⁸, en raison de leur appartenance à des systèmes politiques différents³¹⁹, le théâtre doit en effet s'adapter pour correspondre aux spécificités de chaque État³²⁰.

Ce compromis s'accompagne, chez Diderot, d'une définition du beau tout à fait cohérente. En effet, soutenir l'existence d'un beau universel et absolu alors que la subjectivité du goût s'immisce même dans les arts, qui constituent pourtant une imitation directe de la nature, n'irait pas sans poser problème. Aussi, on apprécie d'autant plus la thèse diderotienne selon laquelle le beau est une perception de rapports³²¹, en la mettant en parallèle avec sa théorie des genres théâtraux.

Or, c'est précisément cette thèse qui est à l'origine de plusieurs passages du *Discours* et du *Paradoxe*, dans lesquels Diderot revient sur la différence existant entre l'action à l'échelle du théâtre et l'action en-dehors des planches. En voici un exemple :

312 C'est précisément ce que fait Diderot dans le *Paradoxe*, s'élevant ainsi contre la déchéance morale de la société.

313 Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1329.

314 *Ibid.*, p. 1330.

315 C'est-à-dire dépourvues de caractère moral.

316 Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1330.

317 La nation étant ici entendue dans le sens conféré à ce terme par l'article qui lui est consacré dans la première édition de l'*Encyclopédie*, tome 11, 1765, p. 36.

318 Voir Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1329-1330 : « Un peuple n'est pas également propre à exceller dans tous les genres de drame. La tragédie me semble plus du génie républicain ; et la comédie, gaie surtout, plus du caractère monarchique ».

319 Voir Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1330 : « Entre des hommes qui ne se doivent rien, la plaisanterie sera dure. Il faut qu'elle frappe en haut pour devenir légère ; et c'est ce qui arrivera dans un État où les hommes sont distribués en différents ordres qu'on peut comparer à une haute pyramide ; où ceux qui sont à la base, chargés d'un poids qui les écrase, sont forcés de garder du ménagement jusque dans la plainte ».

320 C'est le but poursuivi par Diderot lorsqu'il crée le genre sérieux.

321 Pour plus de précision, se reporter à l'article « Beau » de l'*Encyclopédie* et au *Traité du Beau*.

« [...] vous me pardonneriez plus aisément une réflexion déplacée qu'omise. C'est une expérience qu'apparemment vous aurez faite quelquefois, lorsque appelé par un débutant ou par une débutante, chez elle, en petit comité, pour prononcer sur son talent, vous lui aurez accordé de l'âme, de la sensibilité, des entrailles, vous l'aurez accablée d'éloges et l'aurez laissée, en vous séparant d'elle, avec l'espoir du plus grand succès. Cependant qu'arrivera-t-il ? Elle paraît, elle est sifflée, et vous vous avouez à vous-même que les sifflets ont raison. D'où cela vient-il ? Est-ce qu'elle a perdu son âme, sa sensibilité, ses entrailles, du matin au soir ? Non ; mais à son rez-de-chaussée vous étiez terre à terre avec elle ; vous l'écoutez sans égard aux conventions, elle était vis-à-vis de vous, il n'y avait entre l'un et l'autre aucun modèle de comparaison ; vous étiez satisfait de sa voix, de son geste, de son expression, de son maintien ; tout était en proportion avec l'auditoire et l'espace ; rien ne demandait de l'exagération. Sur les planches tout a changé : ici il fallait un autre personnage, puisque tout s'était agrandi ³²². »

Ce qui vaut pour le jeu de l'acteur vaut aussi pour le livret de la pièce, et pour toute production artistique, du moment qu'elle est comprise comme imitation de la nature. En effet, il convient de séparer les proportions d'une œuvre et celles du lieu dans lequel elle est donnée, sans pour autant oublier de différencier la scène du théâtre et ce que nous pourrions appeler, sans trahir la pensée de Diderot, la « scène de la vie ». Comme celui-ci le note à juste titre :

« Nous dirions d'une femme qui ressemblerait à quelqu'une de ces statues qui enchantent nos regards aux Tuileries, qu'elle a la tête jolie, mais le pied gros, la jambe forte et point de taille. La femme qui est belle pour le sculpteur sur un sofa, est laide dans son atelier ³²³. »

Et le philosophe de conclure : « Nous sommes pleins de ces contradictions ³²⁴. »

Une fois examinée la question des différences d'effets provoqués par une œuvre d'art ou une performance artistique, en fonction de l'échelle dans laquelle elle prend place, recentrons-nous à présent sur la scène du théâtre, en nous concentrant sur les recommandations faites par Diderot au poète.

Il convient immédiatement de noter que, pour le philosophe, toute action dramatique est un objet moral. Aussi, le but premier du poète doit être de parvenir à inspirer au spectateur « l'amour

322 Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1415.

323 Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1333.

324 *Ibid.*

de la vertu » et « l'horreur du vice ³²⁵ ». En ce sens, le conseil le plus important dispensé par le philosophe est peut-être celui-ci : « Que votre morale soit générale et forte ³²⁶ ». Diderot recommande également de ne pas mêler les genres, et, bien que ses avertissements concernent avant tout l'écriture d'une pièce dans le genre sérieux, il ne se prive pas de les étendre à l'ensemble de la production théâtrale. Ainsi, son exhortation : « l'honnête, l'honnête ³²⁷ » s'applique-t-elle indifféremment à tous les types de pièces.

Une fois cela admis, une question se pose : comment écrire la vertu, et comment y parvenir sans pour autant déplaire au public ? Le problème recouvre ici deux aspects. Le premier concerne la disposition dans laquelle doit se trouver le poète lorsqu'il écrit, le second a trait aux moyens que celui-ci doit mettre en œuvre dans l'écriture.

Nous avons déjà formulé des éléments de réponse au premier aspect de la question lors de notre enquête sur l'art de l'acteur. En effet, comme pour le comédien, il s'agit pour le poète de conserver la tête froide, sans se laisser dominer par sa sensibilité naturelle.

Le second aspect se révèle plus épineux : si Diderot dispense, aussi bien dans les *Entretiens*, que dans le *Discours* ou dans le *Paradoxe*, de nombreux conseils à destination des auteurs, il apparaît toutefois difficile de distinguer ceux qui sont essentiels de ceux qui ne le sont pas. Deux éléments semblent toutefois se dégager : d'une part, la nécessité pour l'auteur de s'attacher à la peinture du vrai, d'autre part, l'injonction faite à celui-ci, par le philosophe, de fournir au comédien un maximum d'indications concernant son jeu sur scène.

Peindre le vrai, c'est s'adresser directement au public, en faisant usage du minimum d'artifices requis par la représentation théâtrale. Cela revient, par conséquent, à faire écho aux passions du spectateur, de manière à faire vibrer sa sensibilité, à lui « déchirer les entrailles ³²⁸ » : en d'autres termes, c'est par l'émotion que passe le message de la vertu.

Fournir au comédien des indications scéniques précises, c'est éviter que celui-ci ne trahisse l'esprit de la pièce. C'est aussi lui permettre de jouer conformément aux intentions de l'auteur et éventuellement d'ajouter une dimension gestuelle aux répliques. En effet, le corps tout entier est impliqué lors du jeu sur scène, et il permet au comédien, et par conséquent au poète, car c'est bien celui-ci, en dernière analyse, qui tire les ficelles³²⁹, d'aller plus loin encore dans la vérité de l'action.

D'une certaine manière, Diderot souhaite substituer au paradigme théâtral de la vraisemblance, celui de la vérité. Il écarte le reproche d'indécence opposé à une telle pratique, en

325 Les deux expressions sont imputables à Diderot lui-même, voir Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1176.

326 *Ibid.*, p. 1168.

327 Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1282.

328 Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1138.

329 Voir Denis Diderot, *Le Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1406.

affirmant l'existence, chez le poète de génie, de la corrélation entre vérité et vertu au travers des passions³³⁰, Car, en effet, ce qui est vrai émeut, et en permettant aux spectateurs de se sentir plus proches des personnages, il devient ainsi plus aisé de faire passer un discours sur la morale.

La conséquence directe de cette substitution paradigmatique est que l'acteur, afin d'imiter l'expression vraie, doit aussi bien s'exprimer par des mots que par des gestes³³¹.

La dialectique du mot et du geste

Il existe deux points d'entrée pour aborder la question du geste dans les théories théâtrales de Diderot : le premier, privilégié par Hisashi Ida, consiste à établir un parallèle entre le tableau et la scène³³². Le second, que nous entreprendrons ici de développer, concerne la vérité conférée par le geste à l'action scénique. En effet, c'est précisément, parce que dans la vie, il existe des situations, dans lesquelles l'expression ne peut pas passer par la parole, que Diderot souhaite voir le comédien jouer avec sa posture :

« Mais il en est des plaisirs violents ainsi que des peines profondes ; ils sont muets. Un ami tendre et sensible revoit un ami qu'il avait perdu par une longue absence ; celui-ci reparait dans un moment inattendu, et aussitôt le cœur du premier se trouble : il court, il embrasse, il veut parler ; il ne saurait : il bégaye des mots entrecoupés, il ne sait ce qu'il dit, il n'entend rien de ce qu'on lui répond [...]. Jugez par la vérité de cette peinture, de la fausseté de ces entrevues théâtrales où deux amis ont tant d'esprit et se possèdent si bien³³³. »

Il ne s'agit naturellement pas pour Diderot d'affirmer que le geste doit suppléer à la parole, mais simplement qu'il doit la compléter. Le philosophe souhaite ainsi réduire la part des mots au profit du geste, constatant que : « Nous parlons trop dans nos drames, & conséquemment nos acteurs n'y jouent pas assez³³⁴. »

Ce projet est en partie motivé par une volonté de retour au modèle antique, ou, plus exactement, à un modèle antique idéalisé, fondé sur un rêve plutôt que sur une réalité historique. Ainsi, Diderot n'hésite pas, à plusieurs reprises, à exprimer sa nostalgie des temps anciens :

330 Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1138.

331 Que l'auteur doit donc écrire.

332 Voir Hisashi Ida, *op. cit.*, p. 28.

333 Denis Diderot, *Le Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1397.

334 Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1143.

« Le pantomime jouait autrefois toutes les conditions, les rois, les héros, les tyrans, les riches, les pauvres, les habitants des villes, ceux de la campagne [...]. Quel effet joint au discours cet art ne produirait-il pas ? Pourquoi avons-nous séparé ce que la nature a joint ? A (sic) tout moment, le geste ne répond-il pas au discours ³³⁵ ? »

On peut relever que pour le philosophe, c'est un fondement naturel qui justifie le lien existant entre geste et discours. Ainsi, Diderot se contente ici d'exprimer le souhait de voir réunis deux éléments que seules les conventions imposées par une société policée et inhibitrice ont dissociés.

Diderot milite donc pour le retour de la pantomime au théâtre. Ainsi, dans le *Discours*, il propose une définition et une classification des différents types de scènes, en fonction de la répartition de l'action et des places respectivement occupées par la parole et la pantomime³³⁶.

Bien souvent, la pantomime permet d'éclaircir une situation, en exprimant ce que les mots ne peuvent pas dire, ou, du moins, ce qu'ils ne peuvent dire sans alourdir le propos. Pour autant, cela ne signifie pas qu'il faille conférer à la pantomime le statut d'agrément qu'on serait loisible d'ajouter ou non à une scène en particulier pour en faciliter la compréhension et en redoubler l'effet. Loin s'en faut. La pantomime doit au contraire être prévue par le poète dans le plan de son œuvre, au risque de détonner avec le reste de la pièce, tout comme le ferait une scène ajoutée *a posteriori* :

« Elle [la pantomime] est tellement essentielle, que de deux pièces composées, l'une eu égard à la pantomime, & l'autre sans cela, la facture sera si diverse, que celle où la pantomime aura été considérée comme partie du drame, ne se jouera pas sans pantomime, & que celle où la pantomime aura été négligée, ne se pourra pantomimer. On ne l'ôtera point dans la représentation au poème qui l'aura, & on ne la donnera point au poème qui ne l'aura pas. C'est elle qui fixera la longueur des scènes, & qui colorera tout le drame ³³⁷. »

Dans le *Discours sur la poésie dramatique*, une partie tout entière est consacrée à la pantomime³³⁸. On y trouve une version très détaillée de la pièce sur la mort de Socrate, composée par Diderot d'après le *Phédon* et déjà ébauchée dans le *Paradoxe*³³⁹, la pantomime y est cette fois mise à l'honneur. Ainsi, le Langrois s'étend-il sur les différentes situations, ainsi que sur les gestes

335 Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1143-1144.

336 Voir Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1322-1323.

337 Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1338.

338 Il s'agit de la vingt-et-unième.

339 Ce dernier étant pourtant postérieur au *Discours* de plus de dix ans.

accomplis par les personnages, il va même jusqu'à rédiger certaines répliques. Dans la description que donne le philosophe de son projet, il n'est par ailleurs pas rare de trouver plusieurs verbes de mouvement dans une seule et même phrase. Le passage suivant, qui intervient juste après que Socrate a bu la ciguë, en est particulièrement caractéristique :

« Les uns s'enveloppèrent dans leur manteau. Criton s'était levé, et il errait dans la prison en poussant des cris. D'autres, immobiles et droits, regardaient Socrate dans un morne silence, et des larmes coulaient le long de leurs joues. Apollodore s'était assis sur les pieds du lit, le dos tourné à Socrate, et la bouche penchée sur ses mains, il étouffait ses sanglots ³⁴⁰. »

C'est ici que l'analogie picturale prend tout son sens, lorsque la pièce de théâtre se présente sous la forme d'une succession de « tableaux ³⁴¹ ».

La pantomime ne signifie toutefois pas l'absence de son. On a vu que le geste s'accordait avec le discours, mais, même sans lui, il ne s'exerce pas nécessairement seul. En effet, il peut être accompagné « de cris, de mots inarticulés ou encore de monosyllabes qui s'échappent par intervalle, de murmure dans la gorge, entre les dents ³⁴² ». La pantomime se réfère à un instinct premier, elle agit comme un cri de la nature, vestige de la bestialité passée et écho de l'animalité qui sommeille toujours en l'homme. Diderot ne veut pas supprimer les conventions, il veut en instituer de nouvelles, plus proches de cette dimension instinctive dont nous parlons. De ce point de vue, ses théories sont à rapprocher de celles de Rousseau : il s'est simplement davantage intéressé à la peinture et au théâtre, alors que l'auteur des *Confessions* s'est attaché à la musique.

Roland Mortier qualifie l'esthétique de Diderot d'« à la fois primitiviste et intensiviste ³⁴³ » : la représentation des passions s'y déploie de manière violente et excessive, authentique et spontanée. Diderot cherche essentiellement à graver des impressions dans l'esprit du spectateur, et c'est seulement en le saisissant à la gorge qu'il espère y parvenir. Toutefois, aussi soudaines que soient les émotions qu'ont à feindre de ressentir les comédiens, celles-ci doivent toujours rester attachées à l'imitation de la vérité. Aux coups de théâtre alambiqués, Diderot préfère les coups du sort, ceux qui accablent le personnage et permettent au spectateur de vibrer avec lui en prenant conscience de son empathie.

340 Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1341.

341 Le mot est de Diderot : « Si le spectateur est au théâtre comme devant une toile où des tableaux divers se succéderaient par enchantement, pourquoi le philosophe qui s'assied sur les pieds du lit de Socrate, et qui craint de le voir mourir, ne serait-il pas aussi pathétique sur la scène que la femme et la fille d'Eudamidas dans le tableau de Poussin ? », Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1342.

342 Voir Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1144.

343 Roland Mortier, *op. cit.*, p. 83.

On a vu que, dans le *Paradoxe*, Diderot souhaitait que l'auteur donne le plus d'indications possible à l'acteur, en particulier sur les gestes qu'il avait à réaliser. Cela ne veut cependant pas dire qu'il n'y aurait qu'une seule manière correcte de représenter une pièce, ou encore que le comédien ne bénéficie d'aucune liberté. Bien au contraire :

« il y a des endroits qu'il faudrait presque abandonner à l'acteur. C'est à lui de disposer de la scène écrite, à répéter certains mots, à revenir sur certaines idées, à en retrancher quelques-unes, et à en ajouter d'autres³⁴⁴. »

Dès lors, comment concilier cette liberté laissée à l'acteur avec les indications précises sur son jeu, que Diderot recommande à l'auteur de fournir ?

La réponse est simple : ce qui appartient au comédien, c'est « la voix, le ton, le geste, l'action³⁴⁵ », autant de paramètres sur lesquels le poète ne peut avoir qu'un pouvoir suggestif, et en conséquence réduit. L'acteur, contrairement à l'auteur, est en contact direct avec le public. On ne peut pas lui trouver un meilleur emploi, car, d'après Diderot :

« ce n'est pas l'expression *je vous aime*, qui a triomphé des rigueurs d'une prude, des projets d'une coquette, de la vertu d'une femme sensible : c'est le tremblement de voix avec lequel il fut prononcé ; les larmes, les regards qui l'accompagnèrent³⁴⁶. »

Ici, il faudrait préciser que, si c'est bien le geste qui a triomphé, il aurait perdu tout son sens sans la phrase qui l'accompagne. L'expression des passions passe, en effet, par un procédé relevant aussi bien du gestuel que du discursif, ce que l'on pourrait traduire, en imitant le style de Diderot, par : des mains jointes n'émouvraient pas les dieux sans la prière qui les accompagne.

Du reste, chez Diderot, la pantomime n'est pas que geste, mais passe également par l'intonation, conséquence des sons qui lui sont attachés. Cette particularité ajoute à la complexité du problème, car, si « l'intonation et le geste se déterminent réciproquement [...] l'intonation ne peut se noter, et il est facile d'écrire le geste³⁴⁷ ». Peut-être est-ce pour cette raison que Diderot s'étend si peu sur la question de la notation de la pantomime. Même après 1760, et la publication des *Lettres sur la danse et les ballets* de Noverre³⁴⁸, le sujet ne semble pas faire partie de ses préoccupations. Il est vrai qu'il s'agit essentiellement d'un problème de technicien : c'est d'ailleurs un maître de ballet

344 Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1144.

345 *Ibid.*, p. 1145.

346 *Ibid.*

347 Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1146.

348 Voir *supra*, p. 57.

qui proposera la première notation précise de la pantomime, en laissant totalement de côté la question de l'intonation, qui n'était, pour lui, d'aucune utilité³⁴⁹.

L'interdépendance du discours et du geste s'apparente à la relation existant entre convaincre et persuader. Illustrons cela par l'exemple suivant : un enfant, même après avoir écouté avec attention les mises en garde de ses parents, sera toujours tenté de tirer sur la queue du chat. Ce n'est qu'après s'être fait griffer qu'il décidera de ne plus réitérer l'expérience, tant sa douleur aura été vive. De même, tous les discours entendus sur scène pourront convaincre le spectateur de la douceur de la vertu, mais ils ne l'empêcheront cependant pas de commettre les pires actions une fois sorti du théâtre. En revanche, si le geste est joint à la parole, le spectateur ressentira alors dans son âme toute la noirceur du vice, et, en frémissant pour les personnages, prendra la décision de corriger ses mœurs. Il va de soi que, pour Diderot, ce raisonnement n'a qu'une valeur théorique, le philosophe souhaite néanmoins de tout cœur que sa valeur pratique puisse être mise à l'épreuve.

Il serait faux de croire que Diderot le premier a eu l'idée de faire dépendre le convaincre du discours et le persuader du geste. Il est très probable qu'il se soit inspiré des thèses de l'abbé Batteux exposées dans *Les Beaux Arts réduits à un Même Principe*, où on trouve également l'idée de l'éloquence du geste, lequel, plus proche de la nature, serait mieux à même d'émouvoir que la parole. De façon similaire, Batteux affirme déjà, dans son ouvrage, que les hommes disposent de trois moyens pour exprimer leurs idées et leurs sentiments : le premier est la parole, le deuxième le ton de la voix, et le troisième le geste. Le ton de la voix constitue une sorte d'intermédiaire entre la parole et le geste ; il possède à la fois l'apparence de la première et le contenu du second. De ce point de vue, il peut facilement être associé aussi bien à des scènes parlées qu'à des scènes pantomimiques. Diderot renonce à évoquer des exemples, sans doute trop nombreux, relevant du premier ordre, mais s'attarde, en revanche, à illustrer le second. Dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, le philosophe fait en effet référence à la pièce de Sophocle, *Philoctète*³⁵⁰, dans laquelle le personnage éponyme, blessé au pied, se roule de douleur à l'entrée d'une caverne en faisant entendre des cris inarticulés et Diderot de commenter : « Ces cris formaient un vers peu nombreux, mais les entrailles du spectateur en étaient déchirés³⁵¹ ».

Diderot souhaite que geste et parole soient montrés sur la scène, à la fois alternativement et en même temps. On peut décrire ce processus dialectique mis au service de la morale comme suit : à la question « comment rendre le spectateur vertueux », on répond dans un premier temps : « par la parole ». La réponse se révèle insuffisante, car les plus beaux discours peuvent convaincre, sans

349 Voir à ce propos Guillaume Jablonka, « De la position de la danse à l'attitude pantomime : l'exemple du *Peintre amoureux de son modèle*, ballet pantomime », in Salauin, Franck et Patrick Taïeb, *op. cit.*, p. 191-207.

350 Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p.1138 pour la référence précise.

351 *Ibid.*

toutefois persuader. On répond alors : « par le geste ». Là encore, l'affirmation tombe, car persuader sans convaincre reste insatisfaisant. Finalement, on décide de joindre le geste à la parole, de mêler, avec le ton qui l'accompagne, pantomime et mots, et ce semble bien être là la meilleure réponse. Puis le jeu recommence.

À l'issue de l'examen des trois ouvrages théoriques de Diderot consacrés au théâtre, à savoir les *Entretiens sur le Fils naturel*, le *Discours sur la poésie dramatique*, et le *Paradoxe sur le comédien*, une remarque s'impose. Elle concerne le terme « pantomime ». Si on en relève de nombreuses occurrences dans les *Entretiens* et le *Discours*, il n'apparaît pas une seule fois dans le *Paradoxe*. Comment expliquer cette absence ? Faut-il y voir un désintérêt de Diderot pour le sujet ? Cela semble peu probable. En effet, la rédaction du *Paradoxe* est très vraisemblablement consécutive à celle du *Neveu de Rameau*, texte qui, lui, comme nous avons pu le constater, fait la part à la belle à la pantomime, dans un contexte, toutefois, extra-théâtral. On peut tenter d'avancer une explication, même si elle est loin d'être la seule possible : la pantomime ne constituant pas le thème central de l'œuvre, dont il s'agissait, pour Diderot, de ne pas trop s'éloigner, le philosophe a préféré évoquer le geste théâtral en ayant recours à d'autres moyens. Somme toute, la pantomime étant, de fait, impliquée par la dimension morale conférée au théâtre, il n'y a rien d'étonnant à ce que Diderot ait choisi de passer sous silence les implications d'un sujet satellite, au moment où il entreprenait de se concentrer sur la construction d'une éthique de l'acteur.

V. Le geste au sein de la fiction diderotienne

Genres théâtraux et typologie des rôles

Dans *De la poésie dramatique*, Diderot distingue différents genres théâtraux. Sans récuser la distinction traditionnelle entre comédie et tragédie³⁵², il y ajoute plusieurs *genres* intermédiaires et propose ainsi la classification suivante :

« Voilà donc le système dramatique dans toute son étendue. La comédie gaie, qui a pour objet le ridicule et le vice, la comédie sérieuse, qui a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme. La tragédie qui aurait pour objet nos malheurs domestiques ; la tragédie qui a pour objet les catastrophes publiques et les malheurs des grands »³⁵³.

On relève d'emblée l'emploi du conditionnel pour évoquer le type de pièce qui trouve sa place entre le genre sérieux et la tragédie au sens classique du terme. En effet, à l'époque où Diderot écrit *De la poésie dramatique*, il n'a pas encore proposé d'instanciation de ce genre particulier³⁵⁴, qu'il entreprend pourtant ici de distinguer, la comédie sérieuse trouvant, elle, déjà son illustration dans *Le Père de famille*. Cette classification n'est cependant pas définitive, et le philosophe n'hésitera pas à y ajouter de nouveaux genres, comme on le constate à peine quelques pages plus loin³⁵⁵. C'est que la pensée de Diderot, toujours en mouvement, ne l'autorise à accepter des systèmes que s'ils possèdent des exceptions. Et, de fait, si le philosophe se propose de créer différents types de drame, c'est avant tout dans l'objectif de mettre en lumière l'intervalle existant entre la comédie et la tragédie. Faire figurer quelques points supplémentaires sur la ligne de partage des genres théâtraux lui permet ainsi de mettre en évidence l'existence de cette ligne tout en faisant émerger la possibilité d'une multitude de variations.

Les distinctions opérées par Diderot ne sont, pour autant, pas le fruit du hasard. En effet, la comédie sérieuse³⁵⁶, aussi bien que le drame bourgeois³⁵⁷, correspondent aux préoccupations morales du philosophe, au point d'ailleurs que ce dernier ne montre sur scène que ce que lui-même voudrait y voir, à savoir des intrigues où triomphe la vertu au sein d'une société bourgeoise. Cela a pour effet de restreindre le public potentiellement visé par ses pièces. Et de fait, à force de vouloir

352 Ni la manière dont celles-ci étaient respectivement pratiquées en France aux XVII^e et XVIII^e siècles.

353 Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1279.

354 Et il n'en proposera d'ailleurs jamais, bien que *Le Shérif*, pièce dont nous ne conservons que des esquisses, aurait probablement dû occuper cette place.

355 Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1283-1285.

356 Illustrée par *Le Père de famille*.

357 Dont *Le Fils naturel* constitue une forme particulière.

atteindre à l'universel³⁵⁸, Diderot finit par ne créer qu'un théâtre de niche, dont les drames, bien qu'âprement discutés par les intellectuels, sont peu voire pas du tout représentés.

Quoi qu'il en soit, parce que le philosophe se voit contraint, dans son œuvre théâtrale, de se focaliser sur un petit nombre de sujets afin de ne pas corrompre l'unité³⁵⁹ de chacune de ses pièces, celles-ci nous renseignent sur ce que l'on pourrait nommer ses thèmes privilégiés. Ainsi, l'étude du *Fils naturel* aussi bien que du *Père de famille*, et, à un degré moindre, de *Est-il bon ? Est-il méchant ?* nous apprend l'importance que revêtaient à ses yeux les relations familiales. Sophie Marchand voit dans la manifestation de cette préoccupation à travers l'univers dramatique du philosophe, la métaphore de la place occupée par Diderot lui-même dans l'histoire du théâtre. Elle souligne en effet que, « dès 1757, le théoricien du genre sérieux pose en père de famille »³⁶⁰. Si on ne peut contester le plaisir que prenait Diderot à s'affirmer en tant que *pater familias*, conférer un caractère réflexif touchant à l'esthétique à son attachement à la cellule familiale semble toutefois davantage servir les intérêts d'une introduction brillante que retranscrire avec exactitude la pensée du philosophe.

Nous partageons néanmoins l'avis de Marchand sur un sujet autrement plus essentiel qui, parce qu'il concerne la relation entre l'imaginaire dramatique et l'évolution des mœurs, permet de mieux comprendre l'esthétique morale diderotienne. En effet, l'auteure signale avec justesse que Diderot propose une caricature du théâtre classique, qu'il s'emploie ainsi à ériger en adversaire de ses propres idées dramaturgiques³⁶¹. De fait, ce qui déplaît au philosophe dans l'académisme tient d'une part à des règles trop strictes qui, pour assurer une vraisemblance, éloignent de la vérité, et d'autre part au caractère inadapté des sujets choisis, relativement aux préoccupations morales d'une génération³⁶². En effet, comme le déclare Diderot dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, l'objet d'une composition dramatique est « d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice »³⁶³. Aussi, conçue pour l'édification du spectateur, elle doit s'adapter aux préoccupations de celui-ci, afin d'être en mesure de le *toucher*. Si on en croit le philosophe, c'est d'ailleurs de ce constat que vient l'idée de mettre en scène un père de famille :

358 Ou, pour être précis, au *national*, car le Langrois considère que chaque peuple, en adéquation avec ses mœurs, doit avoir son propre théâtre. Voir *supra*, p. 78.

359 Qui est surtout une unité de genre, ou, plus exactement, de registre, et n'a donc qu'un rapport minimal avec la règle des trois unités du théâtre classique, que Diderot, par ailleurs, récuse.

360 Sophie Marchand, « Diderot et l'histoire du théâtre : passé, présent(s) et avenir des spectacles dans la théorie diderotienne », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 47, 2012, p. 10, URL : <http://journals.openedition.org/rde/4922>, consulté le 16/01/2023.

361 *Ibid.*, p. 13.

362 Et, il faudrait l'ajouter, d'une classe sociale.

363 Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1176.

« MOI. - N'avons-nous pas des financiers dans nos pièces ?

DORVAL. - Sans doute, il y en a. Mais le financier n'est pas fait.

MOI. - On aurait de la peine à en citer une sans un père de famille.

DORVAL. - J'en conviens ; mais le père de famille n'est pas fait. En un mot, je vous demanderai si les devoirs des conditions, de leurs avantages, leurs inconvénients, leurs dangers ont été mis sur la scène. Si c'est la base de l'intrigue et de la morale de nos pièces. Ensuite, si ces devoirs, ces avantages, ces inconvénients, ces dangers ne nous montrent pas, tous les jours, les hommes dans des situations très embarrassantes.

MOI. - Ainsi, vous voudriez qu'on jouât l'homme de lettres, le philosophe, le commerçant, le juge, l'avocat, le politique, le citoyen, le magistrat, le financier, le grand seigneur, l'intendant.

DORVAL. - Ajoutez à cela toutes les relations : le père de famille, l'époux, la sœur, les frères. Le père de famille ! Quel sujet, dans un siècle tel que le nôtre, où il ne paraît pas qu'on ait la moindre idée de ce que c'est qu'un père de famille ! »³⁶⁴.

Ce que Diderot veut mettre en scène, c'est avant tout le rôle de chacun dans la société. De ce point de vue, le père de famille vaut le financier, ou encore le commerçant, chaque personnage étant par ailleurs ramené à une fonction unique. Dans le théâtre du Langrois, en effet, le père de famille ne peut pas être, en même temps, commerçant ou même simplement citoyen, dans la mesure où insister sur ses différentes fonctions reviendrait à oblitérer le caractère principal du rôle qu'il incarne et qui en premier lieu le définit. Cela ne signifie cependant pas que différentes caractéristiques ne peuvent être associées à un même personnage – selon Diderot, en effet, être un bon père de famille implique d'être un honnête citoyen et de gérer correctement ses affaires -, mais que le personnage en question doit être immédiatement identifiable par sa fonction première, c'est-à-dire le rôle qu'il joue dans la société.

On pourrait à première vue penser que, dans la mesure où le philosophe attribue à chacun des personnages qu'il met en scène la tâche de participer à l'élaboration d'un tableau général de la société humaine, tous les rôles se valent. Il n'en est cependant rien. En effet, Diderot s'emploie constamment à distinguer ses différents personnages en érigeant certains d'entre eux en modèles, d'autres en contre-modèles. Dans *Le Père de famille*, par exemple, le personnage éponyme permet à Diderot de mettre en valeur la vertu, tandis que le Commandeur nous offre un panel des vices à éviter. Ainsi, si le Langrois ne semble pas, dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, mettre en place une hiérarchie des rôles en tant que telle³⁶⁵, force est de constater que certaines caractéristiques et

364 Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1177.

365 Cela est sans doute lié au fait que *Le Fils naturel* est une pièce sans véritable antagoniste, chacun des personnages pouvant ainsi faire office de modèle pour le spectateur.

relations sont privilégiées dans la construction des modèles, parmi lesquelles on peut citer les liens du sang : le Commandeur, qui n'occupe, dans la cellule familiale, que la place de beau-frère, fait ainsi figure de parasite.

Bien que Diderot souhaite montrer sur scène les positions sociales dans leur diversité, on constate néanmoins dans son théâtre la récurrence de certains rôles et situations, qui permettent d'établir un schéma actanciel. Les figures du père et des enfants (fils et filles) y occupent une place particulièrement importante. Quant aux types de scènes, on peut relever le recours fréquent au monologue³⁶⁶ qui permet au philosophe de mettre en évidence à la fois les émotions et l'état psychologique d'un personnage. L'emploi est, en apparence, traditionnel. Il convient néanmoins d'insister sur la multiplication des gestes effectués sur scène par les personnages, et qui font véritablement figure de pantomime. Le terme est d'ailleurs employé dans la didascalie de la scène XII de l'acte II de *Est-il bon ? Est-il méchant ?*³⁶⁷, où on assiste à la copie d'une lettre par un laquais. Cette note en bas de page revêt même un caractère de première importance dans la compréhension de la pantomime dans la pensée de Diderot, puisqu'elle précise que l'orchestre accompagne les gestes du laquais³⁶⁸, nous donnant ainsi la confirmation que le philosophe ne concevait pas la pantomime sans musique, comme cela était, du reste, en usage à l'époque.

Outre les monologues, Diderot réinvente les duos et les grandes scènes chorales. Les premiers lui permettent d'explorer à fond les relations particulières entre deux personnages, que ceux-ci soient père et fils, frère et sœur, amants ou amis, tandis que les secondes sont à chaque fois l'occasion d'une montée en tension aboutissant à la résolution finale³⁶⁹. En ce qui concerne les gestes effectués par les personnages, il semble impossible de relever des régularités dans leur disposition, On doit se contenter de remarquer que le nombre de didascalies est proportionnel à la fois au nombre d'acteurs présents sur les planches et à la durée de la scène : plus celle-ci est longue et les protagonistes nombreux, plus les indications scéniques, qui font la plupart du temps référence à des mouvements et des positions, sont développées. Il arrive néanmoins parfois que certains monologues soient particulièrement riches en pantomimes, comme c'est par exemple le cas à la

366 On en dénombre huit dans *Le Fils naturel* (dont sept mettant en scène Dorval), huit également dans *Le Père de famille*, autant dans les esquisses du *Shérif* (quatre sont du fait du personnage éponyme, et quatre de la fille du juge), et sept dans *Est-il bon ? Est-il méchant ?*.

367 Voir Denis Diderot, *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1463.

368 Il est aussi question de l'accompagnement de l'orchestre dans le cadre d'une pantomime à la scène XIII de l'acte I. Voir Denis Diderot, *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1447.

369 Les dernières scènes des pièces de Diderot sont souvent – pour ne pas dire toujours – l'occasion de réunir tous les personnages, et de laisser éclater une joie collective. Ainsi, dans *Le Fils naturel* comme dans *Le père de famille*, c'est « toute la maison » qui monte sur les planches, tandis qu'à partir de la scène XIV du dernier acte de *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, les personnages sont si nombreux sur scène que l'auteur se borne à écrire « les mêmes » pour les désigner.

scène IX de l'acte III du *Fils naturel*, où Dorval, successivement, « tombe sans sentiment dans un fauteuil », « se relève », « soupire », « se met à une table et écrit »³⁷⁰.

Les pièces classiques, comédies aussi bien que tragédies, étaient structurées autour d'une intrigue amoureuse. Diderot, avec son théâtre, ne fait pas exception à la règle³⁷¹. Il ménage néanmoins une place importante à l'amitié, et surtout, à la tendresse familiale, qui viennent rejoindre le sentiment amoureux dans ses thèmes de prédilection. *Le Fils Naturel* en offre peut-être le meilleur exemple. Dans la dernière scène, en effet, la révélation par le père de famille du lien de parenté qui unit Dorval à Rosalie change la nature des sentiments que ces derniers éprouvent l'un pour l'autre : la passion s'est muée en amour fraternel. Autrement dit, le lien qui les unit est redéfini par un autre lien qui tous deux les attache³⁷². En fait, en dépit de ce *dénouement* qui présente toute l'apparence du bonheur et rentre dans le cadre des conventions sociales, le thème de l'inceste est présent en filigrane durant toute la pièce, et s'exprime, comme l'a montré Stéphane Lojkine dans son article *Le Fils naturel, de la tragédie de l'inceste à l'imaginaire du continu*, à travers des non-dits³⁷³. Le champ lexical de la parole et du silence relevé par Lojkine dans la pièce est à ce titre... éloquent ! Tout comme le fait que les sentiments amoureux que porte Dorval à Rosalie ne soient jamais verbalisés. En ce sens, les gestes effectués dans la pièce par les personnages prennent une tout autre dimension, et deviennent l'expression d'une passion réprochée, doublement criminelle³⁷⁴. C'est finalement la *parole* du père, qui, dans la scène finale, délivrera le frère et la sœur de leur fardeau. Le geste, puisqu'il est l'expression de la vérité mise à nue, ne comporte pas l'intention nécessaire à l'accomplissement de la faute, qui ne se matérialise qu'à travers le discours, sur lequel le locuteur a une emprise. En d'autres termes, pour se rendre coupable d'un vice quelconque, il faut, d'une part, la présence d'une volonté, de l'autre, que cette volonté soit vaincue.

Néanmoins, *Le Fils naturel*, première pièce de Diderot, fait figure d'exception, et, en dépit de l'attrait du philosophe pour les relations familiales, on ne retrouvera plus le thème de l'inceste dans ses autres œuvres théâtrales. S'y manifesteront toujours, en revanche, des amours impossibles ou contrariées, à l'image de celles de Saint-Albin et Sophie et de Cécile et Germeuil dans *Le père de famille*, ou encore de la fille du juge et de son amant dans *Le Shérif*.

370 Voir Denis Diderot, *Le Fils naturel*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1107-1108.

371 Seule se distingue *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, pièce dans laquelle l'intrigue amoureuse n'occupe qu'une place secondaire.

372 On pense naturellement à l'image de la ficelle, précédemment évoquée dans ce travail.

373 Lojkine, Stéphane, « Le Fils naturel, de la tragédie de l'inceste à l'imaginaire du continu », In *Diderot : l'invention du drame*, Marc Buffat (éd.), Klincksieck, 2000, p. 113-139,

URL : <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/diderot/fils-naturel-tragedie-linceste-a-limaginaire-continu>, consulté le 16/01/2023.

374 En premier lieu en raison des sentiments éprouvés par Dorval, en second lieu par rapport aux liens du sang qui unissent celui-ci et Rosalie.

Les accessoires

Davantage que les épreuves que doivent affronter les couples, c'est l'usage d'éléments en apparence anodins qui permet au théâtre de Diderot de se distinguer. C'est ce qu'illustre le recours massif aux accessoires dans les pièces du philosophe. Nous en avons déjà mentionné quelques exemples issus du *Fils Naturel*, du *Père de famille* et de *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, on pourrait en citer encore bien d'autres. Les objets revêtent, en effet, un caractère si essentiel dans la construction du drame, que le philosophe estime même nécessaire de les évoquer dans les esquisses de ses pièces. C'est par exemple le cas dans la maquette du *Shérif*, où la scène III de l'acte III voit l'amant de la fille du juge dégainer un poignard, accessoire qui prendra une importance particulière dans la suite de la pièce, à tel point que le Langrois se contente de décrire laconiquement la scène XIV de l'acte IV par les mots : « la scène du poignard ».

Diderot fait deux usages distincts des accessoires dans ses pièces³⁷⁵ : le premier est symbolique, et le second en lien avec la configuration de l'espace scénique. Ainsi, l'épée tirée par Saint-Albin au cours de la dernière scène du *Père de famille* trahit-elle le ressentiment éprouvé par le protagoniste à l'encontre de son oncle en même temps qu'elle redouble l'effet de ses paroles. Elle permet au public de comprendre l'état psychologique du personnage avant que celui-ci ne prononce le moindre mot. En revanche, certains objets présents sur scène dans *Le Fils naturel* ont pour unique intérêt de donner une contenance aux personnages, et d'augmenter la vérité de leurs traits et de leur situation en permettant l'accomplissement de gestes anodins, comme se laisser tomber dans un fauteuil ou faire des paquets avec des livres et des brochures. Diderot charge la scène des préoccupations du quotidien, et note explicitement les objets triviaux qu'il souhaite voir disposés sur les planches.

Cela ne signifie naturellement pas que la présence d'accessoires sur scène est purement gratuite. Elle s'inscrit, au contraire, toujours dans l'intrigue de la pièce, et permet ou bien d'en augmenter la vérité, ou bien d'en offrir une meilleure compréhension. Si Dorval trie ses papiers à la scène II du premier acte du *Fils Naturel*, c'est parce qu'il s'apprête à déménager³⁷⁶. De la même manière, le fouet tenu par Monsieur de Crancey, ainsi que les bottes fortes qu'il porte à la scène V de l'acte II de *Est-il bon ? Est-il méchant ?* témoignent de ce qu'il a endossé l'habit de postillon afin de se rapprocher de Mademoiselle de Vertillac³⁷⁷.

375 Même s'il arrive que les deux se mêlent.

376 Voir Denis Diderot, *Le Fils naturel*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1084-1085.

377 Voir Denis Diderot, *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1456-1457.

En outre, l'usage d'objets et accessoires destinés à meubler la scène mérite d'être rapproché de la volonté du philosophe de créer sur les planches des tableaux. On relève ainsi des similitudes entre les descriptions que celui-ci propose des peintures accrochées aux murs des Salons et celles des bibelots dans ses pièces de théâtre. Il est vrai que les premières donnent lieu à un plus long développement que les secondes, mais seule la différence de format en est la cause. Le vocabulaire utilisé est le même : Diderot évoque, en effet, le fond de la scène³⁷⁸, précisément comme il parle, à de nombreuses reprises, du fond d'un tableau³⁷⁹. Ces similitudes ne concernent du reste pas seulement les objets, mais aussi les personnages : le philosophe, dans ses didascalies, nous renseigne sur leur état psychologique et les attitudes que les acteurs et actrices doivent adopter pour le rendre au mieux, comme il attribue des émotions et des sensations aux figures peintes des tableaux, et leur invente même des conversations. D'une certaine manière, Diderot théâtralise la peinture et fait tableau de son théâtre.

Gestes de la main, embrassades et positions

Parce qu'elles sont calquées sur le modèle pictural, les pièces de Diderot privilégient constamment le sens de la vue sur celui de l'ouïe. Et, de fait, objets et pantomimes nous rappellent l'expérience du philosophe se bouchant les oreilles pour tester la capacité des acteurs et actrices à s'exprimer par gestes. Dans son article *La Main, articulation du drame au théâtre*, Sylvain Diaz consacre plusieurs pages à l'analyse des gestes de la main, qu'il considère comme le cœur de la pantomime, dans le théâtre du philosophe. Il les rapproche de l'esthétique du tableau et écrit :

« C'est [...] le tableau final du *Fils naturel* qui illustre le mieux le rôle que joue la main dans le théâtre de Diderot. Dans cette scène, l'auteur entend redonner à lire au spectateur, par un phénomène de cristallisation temporelle, toute la vie des personnages – ce que Lessing nomme, dans *Laocoon* (1766), 'l'instant prégnant'. Aussi Diderot resserre-t-il la scène autour du geste de l'imposition des mains par le vieux Lysimond sur ses enfants afin de sceller la réconciliation familiale »³⁸⁰.

Si Diaz ne développe pas davantage son argumentation et dérive rapidement sur le théâtre de Brecht, force est de constater qu'il a raison de souligner que la main occupe une place primordiale au sein du système gestuel utilisé par Diderot dans son théâtre. On remarque ainsi que, dans la

378 Voir par exemple les premières didascalies du *Fils Naturel* et du *Père de famille*, Denis Diderot, *op. Cit.*, t. IV, p. 1084 et 1198.

379 Voir par exemple sa description du tableau *Une Baigneuse* dans le *Salon de 1767*, où le terme apparaît deux fois en deux phrases : Denis Diderot, *Salon de 1767*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 569.

380 Sylvain Diaz, *La Main, articulation du drame au théâtre*, Des Mains modernes – Cinéma, danse, photographie, théâtre, L'Harmattan, p. 3, URL : <https://hal.science/hal-03250778/document>.

majorité des cas, les différents mouvements de la main indiquent l'expression d'un sentiment d'un personnage pour un autre : dans le *Fils Naturel*, Rosalie tient les mains de Constance, les lâche quand celle-ci l'entretient de l'amour que lui porte Dorval, tombe dans les bras de son frère, refuse de s'appuyer sur celui de son fiancé et de lui laisser baiser sa main, etc. Donner la main ou tendre le bras marque l'adéquation des sentiments entre deux personnages, tandis que la refuser ou le retirer signifie que ces sentiments se développent à sens unique. À la scène III de l'acte III, les bras croisés de Dorval trahissent son désespoir tandis qu'il s'entretient avec Clairville³⁸¹. Dans *Le Père de famille*, la posture de Saint-Albin, se préparant à provoquer Germeuil en duel, n'est pas différente³⁸². Pourtant, à peine quelques instants plus tard³⁸³, tout à la joie de revoir celle qu'il aime, il baise la main de sa sœur et embrasse son ami, nous rappelant encore la dichotomie entre bras croisés et main tendue. De ce point de vue, les deux scènes qui suivent s'avèrent peut-être encore plus significatives. En effet, il y est question de bras et de mains à quatre reprises dans les didascalies, et une fois dans le texte.

Aussi éloquents que soient les gestes de la main, ce ne sont toutefois pas les seuls mouvements à posséder une signification forte dans le théâtre de Diderot. Ainsi, les positions debout et assise, par exemple, nous renseignent, elles aussi, sur les émotions éprouvées par les personnages. Chaque pièce a en effet son comptant de scènes qui voient une jeune fille éperdue se jeter dans un fauteuil, ou un jeune homme tomber aux pieds de celle qu'il aime. De fait, on pourrait également mener des études détaillées sur la signification du mouvement des yeux ou sur n'importe lequel des gestes infimes dont est parsemé le théâtre du philosophe. Nous nous en tiendrons ici à une remarque d'ordre général, laquelle permettra cependant de dégager une idée clé de l'esthétique diderotienne : presque chaque geste est aussitôt suivi d'une réplique l'explicitant. En d'autres termes, les personnages donnent à voir leurs émotions, puis les donnent immédiatement à entendre³⁸⁴. La seconde moitié de la scène X de l'acte IV du *Père de famille* en offre un exemple convaincant :

« SOPHIE. - Ô Dieu ! que vais-je devenir ? (A Cécile, à Germeuil, d'un ton désolé et suppliant.) Monsieur... mademoiselle... (Et se retournant vers Saint-Albin.) Monsieur, renvoyez-moi... renvoyez-moi... Homme cruel, faut-il tomber à vos pieds ? M'y voilà.
Elle se jette aux pieds de Saint-Albin.

381 Voir Denis Diderot, *Le Fils naturel*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1100-1101.

382 Voir Denis Diderot, *Le Père de famille*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1251-1253.

383 Le lien entre temporalité et geste de la main est évoqué par l'auteur lui-même, lors de la seconde réplique du Commandeur durant la scène VII de l'acte V du *Père de famille*. Voir Denis Diderot, *Le Père de famille*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1260.

384 Il arrive parfois que cet ordre soit inversé, ou que le geste et la parole se superposent.

SAINT-ALBIN *tombe aux siens et dit.* - Vous, à mes pieds ! C'est à moi à me jeter, à mourir aux vôtres.

SOPHIE, *relevée.* - Vous êtes sans pitié... Oui, vous êtes sans pitié... Vil ravisseur, que t'ai-je fait ? quel droit as-tu sur moi ?... Je veux m'en aller... Qui est-ce qui osera m'arrêter ? Vous m'aimez ?... vous m'avez aimée ?... vous ?

SAINT-ALBIN. - Qu'ils le disent.

SOPHIE. - Vous avez résolu ma perte... Oui, vous l'avez résolue, et vous l'achèverez... Ah ! Sergi !

En disant ce mot avec douleur, elle se laisse aller dans un fauteuil ; elle détourne son visage de Saint-Albin et se met à pleurer.

SAINT-ALBIN. - Vous détournez vos yeux de moi... Vous pleurez. Ah ! j'ai mérité la mort... Malheureux que je suis ! Qu'ai-je voulu ? Qu'ai-je dit ? Qu'ai-je osé ? Qu'ai-je fait ? [...] »³⁸⁵.

Sophie se jette aux pieds de Saint-Albin, qui se jette aux siens en retour, tout en décrivant l'action que la jeune femme vient d'effectuer. De la même façon, lorsque l'héroïne se détourne de celui qui l'aime pour pleurer, son amant insiste sur son geste et en redouble l'effet au moyen du discours. Existe-t-il meilleure démonstration du lien qui unit étroitement geste et parole dans la pensée de Diderot ?

L'extrait choisi est, en outre, l'occasion de relever trois éléments constitutifs du style du philosophe, que ce dernier se plaît à utiliser de manière récurrente pour marquer une émotion forte : l'emploi d'interjections, de répétitions, et le changement de personne (les personnages passent en effet du vouvoiement au tutoiement). Diderot n'est naturellement pas le seul à avoir recours à ces artifices, particulièrement usités dans la littérature de son époque, mais il n'en demeure pas moins qu'il en use à foison. Si les interjections nous intéressent ici tout particulièrement - Diderot associant lui-même le cri à la pantomime - il convient néanmoins de remarquer que tous ces éléments stylistiques, en transcrivant les émotions des personnages, ont précisément pour but d'en provoquer chez les spectateurs et spectatrices. Ils cherchent à rendre l'expression-même de la vérité.

Les larmes

La volonté de Diderot de retranscrire avec justesse les émotions de ses personnages lui a valu autant de remarques négatives que d'applaudissements. Sa qualité auto-proclamée d'homme sensible, qui transparait dans ses pièces, notamment à travers certains passages larmoyants, l'a en effet placé sous le feu des critiques. Comme l'écrit Sophie Marchand :

385 Denis Diderot, *Le Père de famille*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1254.

« Les larmes constituent un noyau de l'esthétique diderotienne, en particulier au théâtre, où sa propension au pathétique lui fut immédiatement reprochée. La Harpe constate, à propos du Père de famille : 'C'est une suite d'exclamations, d'invocations, de lamentations. Le père de famille pleure et Saint-Albin pleure et Sophie pleure [...]. Cette monotonie emphatique et larmoyante ennuie et fatigue au point qu'on ne supporte la méchanceté [...] du Commandeur que parce que [...] parmi tant de gens qui pleurent toujours, il est le seul qui ne pleure point' »³⁸⁶.

Marchand rappelle ensuite :

« N'envisageant les larmes que sous un angle poétique et rhétorique, au niveau de la fable, La Harpe ouvre la voie à une tradition critique volontiers condescendante à l'égard du théâtre de Diderot et passe à côté de ce qui fait, pour Diderot comme pour nombre de ses contemporains, la valeur du pathétique. [...] Les larmes ne noient pas le texte dans une sentimentalité verbeuse et stérile, elles ont vocation à nouer entre l'œuvre et les spectateurs une relation émotionnelle qui implique une transformation éthique et idéologique du public et sacre la valeur d'un art rendu à sa dimension sociale »³⁸⁷.

En un sens, ce que La Harpe oublie en regardant les personnages du *Père de famille* pleurer sur scène, c'est de pleurer lui-même. Davantage que s'attacher à offrir des propos bien tournés, ce que Diderot cherche à faire, c'est montrer sur scène des mots et des gestes qui remplissent le cœur : c'est cette volonté qui rend compte des répétitions et de la surabondance de cris et de larmes. Combien de passages où Diderot explique avoir été ému en contemplant l'émotion des autres ? C'est précisément la raison pour laquelle il souhaiterait voir le parterre composé d'hommes sensibles :

« Nous sentons, nous ; eux [les grands imitateurs de la nature], ils observent, étudient et peignent. Le dirai-je ? Pourquoi non ? La sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie. Il aimera la justice ; mais il exercera cette vertu sans en recueillir la douceur. Ce n'est pas son cœur, c'est sa tête qui fait tout. A la moindre circonstance inopinée, l'homme sensible la perd ; il ne sera ni un grand roi, ni un grand ministre, ni un grand capitaine, ni un grand avocat, ni un grand médecin. Remplissez la salle du spectacle de ces pleureurs-là, mais ne m'en placez aucun sur la scène »³⁸⁸.

386 Sophie Marchand, « Diderot, le théâtre et les larmes », *Europe revue littéraire mensuelle*, n° 1014, 2013, p. 118.

387 *Ibid.*

388 Denis Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1383.

L'émotion éprouvée par les personnages, bien que feinte par les comédiens et les comédiennes qui les incarnent sur les planches, a pour vocation d'être communiquée au public. Et c'est précisément à l'aune de cette même émotion, par l'intermédiaire des larmes, que Diderot juge de la valeur d'une pièce, et, surtout, des acteurs et actrices qui l'interprètent, comme la fin³⁸⁹ d'un célébrissime passage de la *Lettre sur les sourds et muets* le laisse entendre :

« Mais j'aime mieux vous parler de la nouvelle surprise où l'on ne manquait pas de tomber autour de moi, lorsqu'on me voyait répandre des larmes dans les endroits pathétiques, et toujours les oreilles bouchées »³⁹⁰.

Si les larmes occupent une place si importante dans le théâtre et de manière plus générale, dans l'esthétique de Diderot c'est parce qu'elles sont la manifestation physique de l'énergie qui circule entre la scène et le public. Elles constituent la preuve tangible du fil tendu entre les individus et qui traverse les corps de part en part, nous rappelant ainsi la fonction sociale de l'art dans la pensée diderotienne. Sophie Marchand parle de « nœud de convergence d'un discours épars »³⁹¹ pour les qualifier, ce qui permet de souligner leur fonction fédératrice. Elle insiste également sur leur aspect érotique, prenant plusieurs exemples, dont la scène III de l'acte II du *Fils Naturel*, où Dorval dit de Rosalie :

« Dans sa douleur, qu'elle m'a paru belle. ! Que ses charmes étaient touchants ! J'aurais donné ma vie pour recueillir une des larmes qui coulaient de ses yeux... 'Dorval, vous le savez'... Ces mots retentissent encore dans le fond de mon cœur... Ils ne sortiront pas sitôt de ma mémoire... »³⁹².

La « vitalité du corps sensible »³⁹³ induite par les larmes mérite également d'être rapprochée des observations de Colas Duflo sur la sexualité et le lien social, telles qu'il les développe dans son article intitulé *Le lien et la ficelle. Diderot, le lien social et les pantins*³⁹⁴.

Contes, romans et théâtre

Les larmes, aussi bien que les gestes de la main et les différentes positions du corps ne sont pas l'apanage des seules œuvres dramaturgiques du philosophe. On les retrouve de manière tout

389 Souvent laissée de côté par les commentateurs.

390 Denis Diderot, *Lettres sur les sourds et muets*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 21.

391 Sophie Marchand, « Diderot, le théâtre et les larmes », *op. cit.*, p. 129.

392 Denis Diderot, *Le Fils naturel*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1093.

393 Voir Sophie Marchand, « Diderot, le théâtre et les larmes », *op. cit.*, p. 129.

394 Voir *supra*, p. 36 sq.

aussi prégnante dans ses romans et ses contes lesquels reprennent des thèmes déjà usités dans ses drames, qui eux-mêmes se nourrissent de ses autres écrits.

Dans son article intitulé *Diderot et le théâtre intérieur*, Lucette Perol fait une remarque intéressante sur l'état des représentations des pièces de Diderot :

« On lit ces trois pièces [Le Fils naturel, Le Père de famille et Est-il bon ? Est-il méchant], certes, quand on s'intéresse à Diderot ou au théâtre. On lit surtout les textes théoriques indissociables des deux premières, Entretiens sur le Fils naturel, Discours sur la poésie dramatique, à certains égards fondateurs de notre théâtre moderne. On étudie, on discute passionnément, et bien au-delà des cours d'art dramatique, le Paradoxe sur le comédien. Mais le théâtre de Diderot est devenu un théâtre à lire, un 'Théâtre dans un fauteuil'.

Et pourtant, que de spectacles de Diderot à l'affiche, depuis une dizaine d'années surtout³⁹⁵ ! Combien n'avons-nous pas vu de Jacques le Fataliste, tous différents, tous fidèles. Or Jacques le Fataliste est un roman. Combien de Neveu de Rameau, chez les plus grands, car c'est déjà plus difficile. Or ce n'est pas une pièce de théâtre, mais qu'est-ce au juste comme genre littéraire que ce texte qui ne ressemble à aucun autre ? Combien de montagnes du Rêve de d'Alembert, des divers Entretiens, des Contes, et même des Lettres à Sophie Volland ! »³⁹⁶.

C'est un fait : les œuvres théâtrales de Diderot, bien qu'elles aient rencontré un certain succès au moment de leur création ou sous la Révolution³⁹⁷, ont rapidement été bannies de la scène. Peut-être le philosophe, loin de s'en piquer, y verrait-il un hommage, lui qui pensait que chaque génération et chaque peuple doit posséder son propre théâtre. Ses romans et ses contes, en revanche, sans doute parce qu'ils sont structurés autour d'éléments d'essence dramatique, séduisent, aujourd'hui encore, les metteurs en scène et les acteurs³⁹⁸. Parmi ces éléments, le plus évident, mais non le moindre, est le découpage en scènes de la trame narrative. Comme le relève Perol, dans *La Religieuse*, par exemple :

395 L'article date de 1995.

396 Lucette Perol, « Diderot et le théâtre intérieur », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 18-19, 1995, p. 35-36.

397 Voir à ce sujet l'article de Pascale Pellerin, « La place du théâtre de Diderot sous la Révolution », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 27, 1999, URL : <http://journals.openedition.org/rde/941>.

398 À tel point qu'outre les différents projets réalisés au cours des ans, un séminaire universitaire qui s'est tenu entre septembre et décembre 2013 à Rennes a même été consacré à la mise en scène de la grande pantomime du *Neveu de Rameau*. Voir à ce sujet Laura Naudeix, « Mettre en scène la grande pantomime : propositions », *Musique et pantomime dans Le neveu de Rameau*, Paris, Hermann, 2016.

« La narratrice elle-même, et derrière elle l’auteur, usent du vocabulaire théâtral pour désigner tel épisode :

‘La scène du reposoir fit bruit dans la maison... (IV, 562)

Quand je lui parlai de sa [sic] scène du cachot, de celle de mon exorcisme, de mon amende honorable, elle poussa presque des cris... (IV, 634)

Qu’est-ce qu’il trouvait de si étrange dans la scène du clavecin... (IV, 657) »³⁹⁹.

Pour être tout à fait exact, on trouve douze occurrences du mot « scène » dans *La Religieuse*. Onze sont présentes dans *Jacques le Fataliste*⁴⁰⁰, et près de vingt dans *Le Neveu de Rameau*⁴⁰¹. Perol dresse une liste de tous les éléments rappelant le théâtre dans les romans du philosophe⁴⁰². La chercheuse relève notamment : les dialogues clos par l’entrée ou la sortie d’un ou plusieurs personnages, des scènes muettes qui évoquent la pantomime, et des *tableaux* « comme Diderot théoricien du théâtre suggérait d’en composer pour les yeux du spectateur »⁴⁰³. Pour illustrer ce dernier point, l’auteure se réfère à un extrait de *La Religieuse* dans lequel apparaît explicitement le mot « tableau »⁴⁰⁴. Pourtant, ce passage en particulier n’est sans doute pas représentatif de ce qu’on peut trouver dans les romans de Diderot. En effet, s’il est vrai que l’écriture du Langrois se fait parfois descriptive, il ne s’agit pour autant en aucun cas d’une particularité stylistique. Au demeurant, là où Diderot use de nombreuses reprises du terme de « scène », celui de « tableau » n’apparaît que très peu dans ses œuvres de fiction : deux fois seulement dans *La Religieuse*⁴⁰⁵, une dans *Jacques le Fataliste*⁴⁰⁶, et jamais dans *Le Neveu de Rameau*. Quant aux occurrences du verbe « peindre », si elles sont plus fréquentes⁴⁰⁷, c’est sans aucun doute parce que le terme peut également signifier « décrire »⁴⁰⁸, dans un rapport éloigné avec la peinture.

Le rapprochement qui peut être opéré par l’intermédiaire de la forme dialogique entre œuvres théâtrales et autres écrits du philosophe apparaît plus convaincant. Les romans et les contes mettent en effet toujours en scène un dialogue entre deux ou plusieurs personnages. C’est bien évidemment le cas dans *Jacques le Fataliste* – où le narrateur n’apparaît que pour faire part de son ignorance de la tenue d’une conversation à laquelle il n’a pas assisté – mais aussi dans *Le Neveu de*

399 Lucette Perol, *op. cit.*, p. 36.

400 Dont trois renvoient littéralement à des scènes de théâtre.

401 Qui, comme dans le cas de *Jacques le Fataliste*, n’ont pas toutes la même acception.

402 Et en particulier dans *La Religieuse*.

403 Lucette Perol, *op. cit.*, p. 37.

404 Lucette Perol, *op. cit.*, p. 37.

405 Dont une fois sous la forme d’un emploi du temps.

406 Où il désigne l’objet pictural.

407 On en relève six occurrences dans *La Religieuse*, trois dans *Jacques le Fataliste*, qui prennent des sens différents, et trois également dans *Le Neveu de Rameau*.

408 Voir à ce sujet l’article « Peindre » du *Dictionnaire Universel* d’Antoine Furetière. voir *supra*, p. 59.

Rameau, ou encore dans *Les Bijoux indiscrets* et *L'Oiseau blanc*⁴⁰⁹, et même dans *La Religieuse*, dont le point de départ est – l'hypothétique – réponse de « M. le marquis de Croismare »⁴¹⁰. La forme dialogique est de loin la plus prisée par Diderot, au point que lui-même parfois n'hésite pas à s'inventer des interlocuteurs : en témoignent *Les Salons*, où le Grimm à qui sont destinées les critiques des tableaux n'a que peu à voir avec le Grimm fait de chair et d'os, ami du philosophe. D'après Perol, la pensée de Diderot se coule spontanément dans le dialogue :

« Il en attend à la fois un meilleur contact avec ceux à qui il s'adresse et un enrichissement du message. C'est un simple agrément dans l'Entretien avec la Maréchale [...]. Dans tous les dialogues de Diderot, les interlocuteurs, qui peuvent même faute de mieux s'appeler A ou B ou n'être représentés que par un tiret, tant l'important est seulement qu'ils soient deux, font jeu égal : c'est un vrai dialogue. L'un peut développer sa pensée sans que l'autre soit condamné à se taire. L'un peut avoir raison sans que l'autre ait tort. L'exposé et la critique s'entrelacent, se relancent mutuellement pour aller de l'avant, et le lecteur, qui choisit son champion, en change, sans cesse à la recherche de l'opinion de l'auteur et de la sienne propre, ne peut rester passif. Quelle merveilleuse disposition d'un public de théâtre ! »⁴¹¹.

S'il est vrai que le dialogue innerve l'intégralité de l'œuvre de Diderot, il convient cependant de distinguer entre le dialogue philosophique d'une part, et le dialogue littéraire d'autre part. Le premier, lorsqu'il n'est pas un simple prétexte au triomphe de l'opinion de l'auteur, voit effectivement la construction d'un échange équilibré aboutissant à une avancée dans la réflexion⁴¹² ; le second se termine toujours par une aporie ou un sur-place, comme c'est par exemple le cas dans *Jacques le Fataliste*, où Jacques, s'il trouve une suite à ses amours, revient surtout dans un lieu qu'il a déjà visité, et n'est pas plus savant qu'au début de l'histoire en ce qui concerne le grand rouleau, ce qui y est écrit ou s'y écrit au fur et à mesure. De la même manière, *La Satire seconde* se conclut sans qu'aucune question ne soit tranchée. En effet, le Neveu, toujours le même, proclame l'inachèvement du dialogue, sa réplique « rira bien qui rira le dernier »⁴¹³ laissant entendre que le dernier mot n'a pas encore été prononcé.

Perol, bien qu'elle s'abstienne de préciser que ses observations portent avant tout sur le dialogue philosophique, touche cependant un point d'une extrême importance lorsqu'elle évoque

409 Les interventions des différents personnages y sont mêmes présentées, comme dans la *Satire seconde*, sous la forme de répliques, le nom des différents interlocuteurs étant écrits dans la marge.

410 Denis Diderot, *La Religieuse*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. II, p. 277.

411 Lucette Perol, *op. cit.*, p. 41.

412 C'est par exemple le cas dans *Le Rêve de d'Alembert*.

413 Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. II, p. 695.

l'inclination du lecteur à changer d'opinion en fonction du personnage qui parle. En effet, dans *De la poésie dramatique*, Diderot écrit explicitement, à propos du dialogue, cette fois de théâtre, que :

« personne peut-être ne l'a possédé au même degré que Corneille. Ses personnages se pressent sans ménagements ; ils parent et portent en même temps ; c'est une lutte. La réponse ne s'accroche pas au dernier mot de l'interlocuteur ; elle touche à la chose et au fond. Arrêtez-vous où vous voudrez, c'est toujours celui qui parle qui vous paraît avoir raison »⁴¹⁴.

Ce qui semble plaire au philosophe dans les dialogues de Corneille, c'est l'énergie qui s'en dégage, et c'est sans doute pour cette raison qu'il prend pour les illustrer une métaphore tirée d'un sport de combat : l'escrime.

Cependant, au-delà de la lutte entre deux esprits, ce qui caractérise le mieux la conception diderotienne du dialogue, c'est la capacité de ce dernier à créer du lien social : entre les personnages d'une part, notamment lors des dialogues philosophiques, et les spectateurs ou les lecteurs de l'autre, en particulier dans le cadre des dialogues théâtraux. Ainsi, le Langrois n'hésite-il pas à écrire, après avoir présenté la scène des adieux de Barnevel à son ami :

« Si j'avais un fils qui ne sentît point ici de liaison, j'aimerais mieux qu'il ne fût pas né. Oui, j'aurais plus d'aversion pour lui que pour Barnevel assassin de son oncle »⁴¹⁵.

Ici, ce que Diderot nomme la liaison entre les répliques du texte agit comme un élément fédérateur entre les différents lecteurs ou spectateurs : une émotion commune doit les rapprocher. C'est peut-être parce qu'il crée du lien entre différents points de vue que le dialogue est la forme par excellence de la pensée du philosophe, à tel point qu'il en use même dans ses réflexions solitaires, comme le passage suivant l'atteste :

« Vous savez que je suis habitué de longue main à l'art du soliloque. Si je quitte la société et que je rentre chez moi triste et chagrin, je me retire dans mon cabinet, et là je me questionne et je me demande : 'Qu'avez-vous ?... de l'humeur ? - Oui - Est-ce que vous vous portez mal ? - Non.' Je me presse ; j'arrache de moi la vérité. Alors il me semble que j'ai une âme gaie, tranquille, honnête et sereine, qui en interroge une autre qui est honteuse de quelque sottise et qu'elle craint d'avouer. Cependant l'aveu vient. Si c'est une sottise que j'ai commise, comme il m'arrive assez souvent, je m'absous. Si c'en est

414 Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1325.

415 *Ibid.*, p. 1326.

une qu'on m'a faite, comme il arrive quand j'ai rencontré des gens disposés à abuser de la facilité de mon caractère, je pardonne. La tristesse se dissipe ; je rentre dans ma famille, bon époux, bon père, bon maître, du moins je l'imagine ; et personne ne se ressent d'un chagrin qui allait se répandre sur tout ce qui m'eût approché »⁴¹⁶.

Puisque Diderot se dédouble, le soliloque devient dialogue. C'est précisément ce passage qui fournit à Perol le titre de son article, en lui suggérant l'application du concept de « théâtre intérieur ». En outre, elle en tire l'idée que le philosophe laisse, à travers ses écrits, une place de premier choix à l'imagination du spectateur, jusqu'à en faire « le lieu d'une création dramatique unique »⁴¹⁷. L'hypothèse est presque un constat, surtout si on garde à l'esprit que, comme l'écrit Sophie Marchand, « c'est toujours en spectateur que Diderot théorise sur le théâtre et sur les arts »⁴¹⁸. On pourrait également ajouter que, même lorsqu'il se fait auteur de fiction, c'est encore en spectateur que pense le Langrois. C'est qu'il ne se considère pas comme un homme de génie, c'est-à-dire capable de garder la tête froide⁴¹⁹. Sa sensibilité l'amène à toujours observer la scène depuis le parterre. Certains commentateurs ont parfois vu, sans doute avec raison, une part de fausse modestie dans les propos de Diderot. C'est toutefois oublier un peu vite la rigueur avec laquelle le philosophe s'en tient à son système conceptuel de la sensation. En effet, il s'agit d'un des seuls pans de la pensée du Langrois qui, bien qu'il ait été amendé au cours des ans⁴²⁰, ne souffre d'aucune contradiction, fait exemplaire dans l'œuvre d'un philosophe aussi peu systématique que Diderot.

Le théâtre intérieur

Parmi les romans et les contes de Diderot portés à la scène, c'est sans conteste *Le Neveu de Rameau* qui a donné lieu au plus grand nombre d'adaptations. Sans doute est-ce en raison du personnage éponyme, haut-en-couleur, qui partage librement sa vision excentrique de la société, mais aussi, comme le souligne Perol, en raison des moyens de la création théâtrale mis en œuvre par l'auteur. D'après elle,

« Il fait de la personne de Jean-François Rameau un personnage, 'Lui', si fortement typé qu'il a fallu toute la précision de recherches récentes⁴²¹ pour nous convaincre qu'en nous

416 Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1289.

417 Lucette Perol, *op. cit.*, p. 42.

418 Sophie Marchand, « Diderot, le théâtre et les larmes », *op. cit.*, p. 124.

419 Il faudrait presque entendre ici l'expression dans son sens littéral, tant la notion de génie est liée, chez Diderot, à la physiologie. On note d'ailleurs que le philosophe associe les hommes sensibles aux âmes chaudes. Voir Denis Diderot, « Paradoxe sur le Comédien », in : Denis Diderot et Laurent Versini (éd.), *op. cit.*, tome IV, p. 1383. Voir intra page à déterminer

420 Notamment par des changements dans les métaphores et le vocabulaire employés.

421 Rappelons que l'article date de 1995.

le donnant à voir et à entendre, il avait très peu ajouté au réel. Ce ‘très peu’ qui est tout, tient non aux faits, mais au spectacle. Mieux encore : l’auteur se contemple lui-même en personnage de théâtre, discrètement caricaturé dans ce moraliste un peu pontifiant qu’est ‘Moi’. Mais il intervient dans le texte à un autre titre : celui du spectateur-narrateur présentant un spectacle dont il s’étonne lui-même et faisant part de ses états d’âme. C’est que, si l’on en croit le Paradoxe sur le comédien, Jean-François Rameau, qui est un splendide personnage, serait un fort mauvais acteur avec sa façon de vivre ce qu’il évoque au point de perdre la conscience du réel et de se mettre tout en eau »⁴²².

Pour échapper à cet écueil, il est nécessaire de scinder le rôle en deux : le Diderot présent sur scène et celui qui la contemple depuis le parterre. Cependant, comme le fait remarquer avec justesse Perol, cette scission « n’est possible que sur la scène imaginaire de celui qui lit »⁴²³. En effet, les moyens réduits dont dispose la représentation ne permettent pas de dédoublement, et encore moins la division « en vingt rôles divers »⁴²⁴ à laquelle s’adonne le Neveu dans sa grande pantomime. Les passages les plus énergiques, les plus impressionnants aussi pour le lecteur, ne sont pas adaptés aux contraintes de la scène. Perol conclut par le constat suivant :

« Nous voilà loin des premières pièces de théâtre de Diderot où décors et personnages devaient coller au plus près de la réalité quotidienne pour réaliser une ‘prédication laïque’. Un jour il a cessé de faire jouer ses pièces pour s’adresser non plus à un public assemblé mais à chacun de ses lecteurs dans l’intimité de leur imagination, et en même temps les leçons du théâtre, approfondies, affinées, diversifiées, se sont diffusées dans toute son œuvre. Ses deux objectifs de philosophe, changer le monde et en révéler la complexité, n’étaient pas contradictoires et continuaient de coexister. Mais il avait pris conscience que le rapport entre eux n’était pas simple et que son rôle d’écrivain était de donner l’impulsion à ce qui se jouerait en chacun d’entre nous, à l’intérieur »⁴²⁵.

Diderot, en déplaçant l’espace scénique, force le spectateur, devenu lecteur, à s’adapter à de nouvelles contraintes : la représentation mentale, puisqu’elle implique le recours à l’imagination, enrichit notre perception de l’action théâtrale. Cette façon de procéder a toutefois ses inconvénients, ne serait-ce que parce qu’elle implique la distension des liens sociaux. Le lecteur fait une expérience individuelle, et pas seulement car il est seul devant son livre, mais bien parce qu’il se forge sa propre représentation mentale de l’histoire qu’il découvre, et que cette dernière se joue, non

422 Lucette Perol, *op. cit.*, p. 45.

423 *Ibid.*

424 Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. II, p. 678.

425 Lucette Perol, *op. cit.*, p. 46.

pas devant lui, mais en lui. Les émotions ressenties par le public divergent alors, à tel point qu'il n'est même plus possible de parler d'un public, comme un bloc qui ferait front en face de la scène.

Vérité, variété et plaisir

Déjà, avec *Le Fils naturel* se posait pour Diderot la question de l'espace scénique. Comme le rappelle Starobinski, le philosophe déclarait ne pas avoir écrit cette pièce dans l'intention de la faire jouer sur les planches⁴²⁶. Ne la nomme-t-il, du reste pas, avec les *Entretiens* qui la suivent, « une espèce de roman »⁴²⁷ ? C'est que, davantage que la représentation, ce qui intéresse Diderot, c'est la vérité, avec toute la complexité qu'elle recèle. Or, si l'on en croit Starobinski :

« Le roman saurait faire, assurément, la part belle à l'individuel. Une fois les masques et les conventions abolis, ce qui devrait prévaloir, c'est l'être singulier, celui qui n'est semblable à nul autre ; ses passions et ses sentiments, réfractaires à toutes les déterminations préexistantes ; ses qualités propres, irréductibles aux catégories univoques de la morale. Au nom du respect de la réalité, il faudrait mettre en scène des personnages qui ne tombent pas sous le coup d'une définition psychologique ou morale d'un seul tenant »⁴²⁸.

Les œuvres exclusivement destinées à être lues, parce qu'elles suppriment la possibilité d'un public dans l'acception collective du terme, empêchent la circulation de l'énergie à travers les individus-spectateurs. Pour susciter une émotion commune, en des temps et des lieux distincts, l'auteur doit par conséquent s'employer à redoubler le trouble des personnages. C'est pourquoi Diderot établit une véritable science des passions. Il écrit ainsi, dans les *Éléments de physiologie* :

« De la liaison des passions avec les organes naissent la voix ou les cris, et quelquefois le silence. Grandes passions sont muettes : des hommes sont devenus muets pendant plusieurs années après un accès de colère. Si la douleur pique l'intestin d'un enfant chinois ou européen, c'est le même instrument, la même corde, le même harpeur ; pourquoi le cri différerait-il ? Les interjections sont les mêmes dans toutes les langues. C'est ainsi que tel son se lie nécessairement avec telle sensation ; la bonne musique est bien voisine de la langue primitive.

426 Voir Jean Starobinski, « L'accent de la vérité », in *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 2012, p. 147.

427 Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, p. 1303.

428 Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 148.

Les exclamations, les interjections appartiennent à toutes les sensations fortes et subites ; elles appartiennent aussi aux passions ; mais chaque passion a son cri ; toutes ont leur silence [...].

Toute passion commence diversement, mais il n'y en a aucune qui ne puisse finir par le délire, ou le trouble d'un organe qui met en mouvement tous les autres. L'œil s'obscurcit, l'oreille tinte [...].

Dans les accès des passions violentes, les parties se rapprochent, se raccourcissent, deviennent denses comme de la pierre »⁴²⁹.

On retrouve ici la totalité des thèmes chers à Diderot : le lien, les cordes, le cri et le silence, les changements de la matière, et, au milieu de tous ceux-ci, la ferme conviction d'une universalité tenant aux organes des êtres humains, et de l'influence qu'ont sur eux les émotions. C'est donc par la peinture des passions que Diderot espère relier entre eux les différents membres d'un public épars, ses lecteurs, assis dans leurs fauteuils en des lieux et des temps différents.

Nous nous interrogeons précédemment sur la nature des gestes effectués par les personnages des pièces du philosophe. Les *Éléments de physiologie* nous en fournissent une typologie :

« Chaque passion a son action propre. Cette action s'excite par des mouvements du corps. La fureur enflamme les yeux, serre les poings⁴³⁰ et les dents, arrondit les paupières. La fierté relève la tête, la gravité l'affermi »⁴³¹.

Surtout, ils nous permettent d'expliquer avec précision le mouvement des mains et des bras à l'œuvre chez les personnages du *Fils naturel* et du *Père de famille* :

« L'amour et l'aversion semblent produire dans les organes des effets contraires. L'amour s'élanche au-dehors, l'aversion se retire en dedans. Voyez l'homme qui désire : ses yeux, ses joues, ses bras, ses mains, ses pieds, ses poumons se portent au-dehors.

L'amour élance l'homme au-dehors, approche l'objet par le même mouvement, il est tout contre : on le saisit, on l'embrasse. On se place dans le lit de celle qu'on aime ; on l'amène dans le sien ; on se place sur le trône ; voilà des soldats, on commande, etc. De là le délire, l'extase ; on est au ciel, on voit tout, etc.

Le désir étend les dimensions du corps. L'aversion les rapetisse »⁴³².

429 Denis Diderot, *Éléments de physiologie*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. I, p. 1300-1301.

430 Laurent Versini renvoie ici avec raison aux *Observations sur Hemsterhuis*, où une expression similaire apparaît. Voir Denis Diderot, *Observations sur Hemsterhuis*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. I, p. 733.

431 Denis Diderot, *Éléments de physiologie*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. I, p. 1300.

432 *Ibid.*, p. 1303.

Les sentiments de Rosalie lorsqu'elle dérobe sa main à Clairville ou la donne à baiser à Dorval n'en deviennent que plus limpides. En outre, le passage nous renseigne sur la façon dont Diderot pense le lien entre amour et désir sexuel : l'un n'existe pas sans l'autre, ce qui rend d'autant plus pertinentes les remarques de Lojkin sur le thème de l'inceste dans *Le Fils naturel*.

On évoque souvent la volonté diderotienne de faire voir le vrai à travers son théâtre. Mais l'édification du public désirée par le philosophe ne peut pleinement se comprendre qu'à condition d'être mise en relation avec son pendant : la recherche du plaisir. Diderot se conforme à la vieille maxime d'Horace : « plaire et instruire ». Aussi, dans son théâtre, tout comme dans ses œuvres de fiction, ou encore dans ses écrits philosophiques, le plaisir est toujours étroitement lié à la vérité, et même, la précède. L'édification n'apparaît, en effet, que dans un second temps, à la manière de l'amour, d'abord excité par la beauté de Christian, que porte Roxane à l'esprit de Cyrano.

Dans *L'Oiseau blanc, conte bleu*, il est dit de Mirzoza que : « pour hâter le moment de son sommeil, on lui chatouillait la plante des pieds et on lui faisait des contes »⁴³³. Le plaisir physique est cité en premier, et apparaît d'ailleurs dans la narration avant même le début du récit des personnages : « sa [celle de Mirzoza] tête était mollement posée sur son oreiller, ses membres étendus dans son lit et ses pieds confiés à la chatouilleuse »⁴³⁴. Diderot se livre ici à une description du corps, qu'il n'hésite pas à érotiser. Les pieds surtout, semblent éveiller en lui un émoi particulier, comme en attestent certaines descriptions que l'on trouve dans *Les Salons*⁴³⁵, mais aussi le thème de la jarretière dans *Jacques le Fataliste* et encore la scène de *La Religieuse* où la mère supérieure se glisse dans le lit de Suzanne.

À un niveau plus général, on relève une équivalence, qui se manifeste par un effet miroir⁴³⁶, entre récit et sensations corporelles. Comme le formule avec justesse Starobinski :

« Raconter, chatouiller : c'est l'excitation simultanée⁴³⁷ d'un double registre sensoriel. Pour accroître l'effet de caprice exotique, Diderot fait jouer des stimuli en apparence fort dissemblables.

[...] Il existe un parallélisme évident entre le plaisir épidermique discontinu provoqué par la manœuvre du chatouillement, et l'agrément d'écouter les segments d'une histoire

433 Denis Diderot, *L'oiseau blanc, Conte bleu*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. II, p. 223.

434 *Ibid.*

435 Voir, par exemple, Denis Diderot, *Salon de 1759* et *Salon de 1769*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. IV, respectivement p. 194-195 et p. 875.

436 Lequel induit toujours un léger décalage : on pense à la question du temps de la parole, qui implique celle des inversions et est au cœur de la réflexion de Diderot dans la *Lettre sur les sourds et muets*.

437 Simultanée, certes, mais qui ne peut cependant pas être retranscrite comme telle. Voir la note précédente.

contée à tour de rôle par quatre voix (autant de voix, en réponse à celle de la favorite, qu'il y a de doigts, en opposition au pouce de la chatouilleuse) »⁴³⁸.

L'impression est encore renforcée par la profusion de caresses qui envahissent le récit des conteurs et des conteuses, à commencer par celles dont les jeunes nonnes pressent l'oiseau blanc, manifestation du thème de la subversion dans les communautés religieuses résultant d'un enfermement contre-nature, bien avant que Diderot ne couche sur le papier l'histoire de Suzanne Simonin.

Toutefois, parmi les multiples associations proposées par le philosophe dans son conte, la plus fascinante intervient sans doute au début de la *Seconde soirée*, lorsque : « la sultane dit à sa chatouilleuse : 'Retenez bien ce mouvement-là ; c'est le vrai »⁴³⁹. Par un renversement total, la vérité devient la cause du plaisir, là où celui-ci ne devait fournir qu'une porte d'entrée, n'être qu'une première apparence sur le chemin de l'édification. Naturellement, le dénominateur commun entre vérité et plaisir, qui permet de passer de l'un à l'autre, c'est le geste. On a donc au centre de l'esthétique, et même, plus généralement, de la pensée, de Diderot un tableau de produit en croix, qui compte discours, geste, vérité et plaisir. On pourrait tout aussi bien en faire les cordes d'une harpe, ou d'un instrument dont les sons seraient obtenus par un phénomène de sympathie. Le théâtre, les contes, les romans, les dialogues philosophiques, tous les écrits de Diderot, doivent se comprendre à l'aune de cet assemblage pour le moins énigmatique. Une fois remise en ordre la chaîne des causes et des effets, on trouve à l'origine le principe de la matière, changeante et étonnamment même. De là la présence d'organes identiques chez tous les êtres humains, qui implique l'universalité des passions, elle-même source de la possibilité d'une expression commune, qui nous mène alors à la pantomime. Naturellement, le philosophe suit la chaîne dans le désordre, non pas selon un ordre inversé, mais bien au gré de sa fantaisie, laquelle est appelée raison dans *Jacques le Fataliste*. En ce sens, on peut dire que Diderot est parvenu à créer le plus asystématique des systèmes philosophiques : que pouvait donc rêver de mieux l'homme qui écrivait, relatant une bien étrange promenade : « mes pensées, ce sont mes catins » ?

438 Jean Starobinski, « Du pied de la favorite au genou de Jacques », in *op cit.*, p. 85 et 88.

439 Denis Diderot, *L'oiseau blanc, Conte bleu*, in Denis Diderot, *op. cit.*, t. II, p. 227.

Conclusion

Dans l'œuvre de Diderot, la pantomime recouvre un grand nombre de significations : se référant aussi bien aux flatteries des courtisans, qu'aux gestes d'un acteur sur scène ou encore à un genre théâtral, elle s'entend tantôt au sens littéral, tantôt sur le mode métaphorique, et innerve la plupart des écrits du philosophe. Tant dans les textes théoriques, que les romans, les contes ou les pièces de théâtre, il est question de pantomime et c'est à chaque fois l'occasion pour Diderot de rappeler la relation que celle-ci entretient avec les passions et leur expression. En ce sens, la pantomime ne crée pas seulement du lien entre les êtres vivants, en faisant vibrer leurs organes de la d'une manière similaire, mais contribue également à *lier* entre elles les pages composées par le philosophe.

Même au sein de la grande collection des simulacres humains, la pantomime occupe une place à part. En effet, si comme les pantins, marionnettes et autres automates, elle se réfère à une certaine représentation de l'homme, envisagé à travers ses actions ou son potentiel d'action, et en tant qu'il appartient à une société, elle se distingue néanmoins de ceux-ci dans la mesure où elle décrit l'action d'une figure, et non une figure en action. En outre, elle revêt un sens tantôt mélioratif, tantôt péjoratif, en fonction des écrits où il est en question, à la manière du mannequin ou du fantôme, qui décrivent tous deux un idéal à atteindre pour l'apprenti acteur, mais se démarquent aussi par leur aspect immobile et désincarné, et nécessitent en conséquence une intervention extérieure pour être mis en mouvement.

Qu'on la rapproche ou la distingue des autres simulacres, la pantomime est, chez Diderot, toujours associée à des préoccupations d'ordre moral. Au sens métaphorique, elle se présente en effet, selon le philosophe, comme la marque de la perversion de la société, et la preuve du désaccord existant entre la pensée et le geste. Pourtant, elle est également le moyen d'expression privilégié des passions, en même temps que l'instrument adéquat de leur représentation. Son caractère instantané, qui relève presque du réflexe, à la fois garantit le triomphe de la vérité, en ne laissant pas le temps au mensonge d'être préparé, et trahit l'immoralité des habitudes prises par les hommes afin de survivre au sein de la société. La pantomime met bas les masques, elle fait tomber les déguisements les mieux conçus et les plus travaillés. C'est sans conteste dans les romans et les contes de Diderot que sa fonction révélatrice s'observe le plus nettement. Ainsi, dans *La Religieuse*, ce sont les pantomimes des sœurs, de la mère supérieure et de Suzanne, détaillées geste par geste, qui permettent au lecteur de porter un jugement sur chacun des personnages, la pratique

pantomimique atteignant son point culminant au moment où les religieuses s'évertuent à faire passer l'héroïne pour une *possédée* aux yeux du grand vicaire.

Si la pantomime occupe une place importante dans les romans et les contes de Diderot, c'est cependant dans ses pièces et ses écrits sur le théâtre qu'elle est la plus présente. Toujours soucieux d'articuler ses théories avec sa pratique dramaturgique, le philosophe recommande en effet de faire usage de la pantomime afin de représenter les passions qui agitent les personnages. *Le Fils naturel*, *Le Père de famille* et *Est-il bon ? Est-il méchant ?* en offrent de nombreux exemples. Quant aux deux pièces du philosophe restées à l'état de projet - la première censée illustrer la mort de Socrate, la seconde intitulée *Le Shérif* - elles devaient se présenter sous la forme de tableaux successifs et accorder une place de choix à la pantomime et à tout ce qui relève du geste en général. Diderot cherchait ainsi à établir un lien entre les acteurs et les spectateurs, en utilisant un moyen d'expression instantané, et facilement compréhensible. Ce lien, représentant l'énergie qui circule entre les atomes et permet à la matière de se mouvoir, s'apparente à celui qui rapproche les espèces animales et les pousse à vivre en groupe. En ce sens, mais aussi parce qu'elles sont indissociables des organes auxquels elles se rattachent, les passions et leur expression relèvent tout autant du champ d'étude de la biologie que de celui de la philosophie. Tout en restant fidèle au système figuratif des connaissances humaines qu'il a développé avec d'Alembert, Diderot nous rappelle ainsi que la pensée peut se présenter sous des formes différentes et ne vaut qu'en tant qu'elle fait partie d'un *réseau sensible de terminaisons nerveuses*, reproduisant sans cesse le passage du marbre à la chair et de la chair au marbre. Quoi de plus naturel dans un univers où tout est matière ?

Bibliographie

Adam, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Del Duca, 1962.

Aubert, Charles, *L'art mimique*, Paris, E. Meuriot, 1901.

Bahier-Porte, Christelle, « Le conte à la scène : Enquête sur une rencontre (XVII^e-XIX^e siècles) », *Féeries*, n° 4, 2007.

Batteux, Charles, *Les Beaux arts réduits à un même principe (Reprod.)*, Paris, Durand, 1746.

Benrekassa, Georges et al., *Études sur « Le Neveu de Rameau » et « Le Paradoxe sur le comédien » de Denis Diderot : Actes du colloque organisé à l'université Paris VII les 15 et 16 novembre 1991*, Paris, U.F.R. Sciences des textes et documents, 1992.

Boquet, Guy, « Les Comédiens Italiens à Paris au temps de Louis XIV », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, 26-3, 1979, p. 422-438.

Boussuge, Emmanuel, « L'Étoile de GÉNIE », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 52, décembre 2017, p. 217-221.

Broadbent, R. J., *A History of Pantomime*, New-York, Benjamin Bloom, 1964.

Cahusac, Louis de, et al., *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, Paris, Desjonquères, 2004.

Calhoon, Kenneth Scott, « Blind Gestures : Chaplin, Diderot, Lessing », *MLN*, vol. 115, n° 3, 2000, p. 381-402.

Cederna Camilla Maria, *La fermeture de la Comédie-Italienne de Paris (1697) : vrai ou faux scandale ?*, Fabula, Les Colloques, Théâtre et Scandale (I), 2019,

URL : <http://atelier.fabula.org/colloques/document5820.php>, consulté le 10 avril 2022.

Chambers, Ephraim, *Cyclopædia or an Universal Dictionary of Arts and Sciences*, Londres, 1728.

Chartier, Pierre, « De la pantomime à l'hiéroglyphe : ordre de la langue, ordre de l'art », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 46, n° 1, 2011, p. 85-106.

Chazin-Bennahum, Judith, « Cahusac, Diderot, and Noverre : Three Revolutionary French Writers on Eighteenth-Century Dance », *Theatre Journal*, vol. 35, n° 2, 1983, p. 169-78.

Démoris, René, « Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot », in Guillermin, Jean-Pierre (dir.), *Mots et Couleurs*. Lille, PUL, 1986.

Diaz, Sylvain, « La Main, articulation du drame au théâtre », in Emmanuelle André et al. (dir.), *Des Mains modernes : Cinéma, danse, photographie, théâtre*, L'Harmattan, 2009, p. 41-52 , URL : <https://hal.science/hal-03250778/document>

Diderot, Denis (éd.) et D'Alembert (éd.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, 1751-1780.

Diderot, Denis, *Œuvres*, tome I, Philosophie, éd. établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins, 1994.

Diderot, Denis, *Œuvres*, tome II, Contes, éd. établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins, 1994.

Diderot, Denis, *Œuvres*, tome III, Politique, éd. établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins, 1995.

Diderot, Denis, *Œuvres*, tome IV, Esthétique – Théâtre, éd. établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins, 1996.

Diderot, Denis, *Œuvres*, tome V, Correspondance, éd. établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins, 1997.

Dolan, Diane Marie, « Considérations sur les drames liturgiques de Pâques en Normandie », *Annales de Normandie*, 26-2, 1976, p. 99-111.

Duflo, Colas, « Le lien et la ficelle. Diderot, le lien social et les pantins », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 25 , 1998, p. 75-89.

Fabbricatore, Arianna, « Le ballet pantomime et l'Antiquité : quelques notes de réflexion », in Laboratoire d'études romanes, *Euterpe et l'empereur : l'Antiquité et l'opéra séminaires L'opéra narrateur, 2012-2013, Saint-Denis, Université Paris 8, Paris, Institut national d'histoire de l'art, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2014, p. 21-40.*

Feuillet, Raoul-Auget, *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, Paris, 1700, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407/f20.item>, consulté le 16/01/2023.

Fréron, Élie-Catherine, *L'année littéraire*, 1774, p. 117-118,
URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84429761>, consulté le 16/01/2023.

Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye, 1690,
URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b>, consulté le 16/01/2023.

Gaillard, Aurélia (dir.) et Marie-Irène Igelmann (dir.), « Diderot et les simulacres humains : mannequins, pantins, automates et autres figures », *Revue Lumières*, n° 31, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018.

Garelli, Marie-Hélène, *Danser le mythe : La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain, Peeters, 2007.

Gaudin, Claude, *La marionnette et son théâtre : le « Théâtre » de Kleist et sa postérité*, Rennes, PUR, « *Æsthetica* », 2007.

Guégo-Rivalan, Inès, « Énergie du geste et représentation : Denis Diderot, précurseur d'une 'théâtralité' moderne ? », *ATALA Cultures et sciences humaines*, n° 17, 2014.

Hermand, Pierre, *Les idées morales de Diderot*. Genève, Slatkine, 2013.

Hobson, Marian, « Pantomime, spasme et parataxe : "Le neveu de Rameau" », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 89, n° 2, 1984, p. 197-213.

Ida, Hisashi, « La "Pantomime" selon Diderot : le geste et la démonstration morale », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 27, 1999.

Johnson, Dorothy. « Corporality and Communication : The Gestural Revolution of Diderot, David, and The Oath of the Horatii. », *The Art Bulletin*, vol. 71, n° 1, 1989, pp. 92–113.

Juvénal, trad. Paul Ducos, *Les Satires de Juvénal : accompagnées du texte latin et de remarques extraites de la traduction de M. de Silvecane*, Paris, Perrin, 1887.

Kerber, Stéphane, « Pour une étude esthétique des 'lazzi' dans « Arlequin poli par l'amour » de Marivaux », *Studi Francesi*, avril 2015, p. 94-107.

L'Aulnaye, François-Henri-Stanislas de, *De la Saltation théâtrale, ou Recherches sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens... par M. de L'Aulnaye*, Barrois l'aîné, 1790.

Law, Hedy, « "Tout, dans ses charmes, est dangereux" : music, gesture and the dangers of french pantomime, 1748–1775 », *Cambridge Opera Journal*, vol. 20, n° 3, 2008, p. 241–268.

Law, Hedy, *Music, pantomime and freedom in enlightenment France*, Woodbridge, The Boydell Press, 2020.

Leca-Tsiomis, Marie, « Diderot et le nom d'ami : à propos de l'Essai sur les règnes de Claude de [sic] Néron », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 36, 2004.

Leenhardt, Franz Jehan, « La Signification de la notion de Parole dans la pensée chrétienne », *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, n° 35-3, 1955, p. 263-273.

Lintilhac, Eugène, *Histoire générale du théâtre en France*, IV, *La comédie dix-huitième siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1973.

Littré, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Louis Hachette, 1873-1874.

Lojkine, Stéphane, « L'invention de la scène comme dispositif : Diderot, Entretiens sur le Fils Naturel », *MaLiCe*, n° 12, 2021, URL : <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/linvention-scene-dispositif-diderot-entretiens-fils-naturel>, consulté le 16/01/2023.

Lojkine, Stéphane, « Le Fils naturel, de la tragédie de l'inceste à l'imaginaire du continu », In *Diderot : l'invention du drame*, Marc Buffat (éd.), Klincksieck, 2000, p. 113-139, URL : <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/diderot/fils-naturel-tragedie-linceste-a-limaginaire-continu>, consulté le 16/01/2023.

Magnin, Charles, *Histoire des Marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, Michel Lévy Frères, 1852.

Marchand Sophie, « Diderot et l'histoire du théâtre : passé, présent(s) et avenir des spectacles dans la théorie diderotienne », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 47, 2012, p. 10, URL : <http://journals.openedition.org/rde/4922>, consulté le 16/01/2023.

Marchand, Sophie, « Diderot, le théâtre et les larmes », *Europe revue littéraire mensuelle*, n° 1014, 2013, p. 118-129.

Mercure de France, 15 février 1779, p.173,
URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k38120524/f53.item>, consulté le 16/01/2023.

Mortier, Roland, « Diderot et la fonction du geste », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 23, 1997, p. 79-87.

Nerval, Gérard de, *Les Chimères*, Paris, Gallimard, 2005.

Nordera, Marina, *Fortuna de ' la danza ' nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1992.

Noteboom, Cees, *L'Enlèvement d'Europe*, Paris, Calmann-Lévy, 1994.

Noverre, Jean-Georges, *Iphigénie en Tauride*. Vienne, Chez les Héritiers de Ghelen, 1772.

Noverre, Jean-Georges, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon, Delaroche, 1760.

Pellerin, Pascale, « La place du théâtre de Diderot sous la Révolution », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 27, 1999, URL : <http://journals.openedition.org/rde/941>, consulté le 16 janvier 2023.

Perol, Lucette, « Diderot et le théâtre intérieur », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 18-19, 1995, p 35-46, URL : <https://doi.org/10.3406/rde.1995.1288>, consulté le 16 janvier 2023.

Pinok et Matho et Maximilien Decroux, *Écrits sur pantomime, mime, expression corporelle : origine et principaux moments d'évolution*, Paris, Théâtre École Mouvement et Pensée, 1975.

Ravel, Jeffrey S., « Trois images de l'expulsion des comédiens italiens en 1697 », *Littératures classiques*, n° 82-3, décembre 2013, p. 51-60.

Rebejkow, Jean-Christophe, « Diderot et la pantomime : vers un nouveau "genre" musical », *Francofonia*, vol. 10, n° 19, 1990, p. 61–73.

Riccoboni, Luigi Ludovico, *De la réformation du théâtre*, Paris, 1767.

Rizzoni, Nathalie, « Le Nouveau Spectacle Pantomime à Paris, une réplique transparente à la censure (1746-1749) », In Rykner, Arnaud (dir.), *Pantomime et théâtre du corps : Transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection Le Spectaculaire, 2009.

Roucloux, Alice, « *Cendrillon ou La petite pantoufle de verre* » de Charles Perrault : un conte intemporel et contemporain ? *Études des adaptations du XIX^e au XXI^e siècle*, sous la direction d'Agnès Guiderdoni, Université Catholique de Louvain, 2018.

Rougemont, Martine de, « L'Europe du Théâtre », *Dix-Huitième Siècle*, n° 25, 1993, p. 65-77.

Rousseau, Jean-Jacques, *Dissertation sur la musique moderne*, Paris, Quillau, 1743.

Rousseau, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues (suivi de Lettre sur la musique française et Examen de deux principes avancés par M. Rameau)*, Paris, Flammarion, 1993.

Rousseau, Jean-Jacques, *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, Genève, Sanson, 1782.

Salaün, Franck et Patrick Taïeb, *Musique et pantomime dans Le neveu de Rameau*, Paris, Hermann, 2016.

Salem, Jean, *L'Atomisme antique. Démocrite, Épicure, Lucrèce*, Paris, Librairie Générale Française, 1997.

Schoettler, Ellouise « 'Cinderella – A Traditional British Panto' - at The British Players », *DC Metro Theater Arts*, 8 décembre 2013, URL : <https://dcmetrotheaterarts.com/2013/12/08/cinderella-a-traditional-british-panto-at-the-british-players-by-ellouise-schoettler1/>, consulté le 12/04/2022.

Starobinski, Jean, *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 2012.

Toepfer, Karl, *Pantomime : The History and Metamorphosis of a Theatrical Ideology*, San Francisco, Vosuri Media, 2019.

Vallejos, Juan Ignacio, *Les philosophes de la danse. Le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières (1760-1776)*, (thèse de doctorat, dir. Roger Chartier), Paris, EHESS, 2012.

Vignal, Marc (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2005.

Waeber, Jacqueline (dir.), *Musique et geste en France de Lully à la Révolution: études sur la musique, le théâtre et la danse*, Berne, Lang, 2009.