

**LE SPECTATEUR DANS L'ART(ISTE) : POUR UNE ÉTUDE DU
RÔLE ET DE L'ÉVOLUTION DU SPECTATEUR DANS
L'ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE DE DIDEROT**

par

Richard G. Spavin

Un mémoire présenté au Département d'études françaises pour l'obtention
du grade de Maîtrise ès Arts

Queen's University

Kingston, Ontario, Canada

(Septembre, 2007)

Copyright ©Richard G. Spavin, 2007

Abstract

In this study, we will focus on the most talked about paradox in Diderot's theatrical aesthetics. His *théorie du sang-froid* postulates that the great actor is one whose technique forbids the embodiment of the character he portrays. The *comédien froid* never becomes his role but is in a position of exteriority with respect to himself and his performance. Here, the ability of the actor to represent a multiplicity of roles is the result of his inherent nothingness: the actor must be nothing so that he can represent everything. The assertion that the actor feels nothing behind his many masks creates a host of paradoxes in itself and in its relation to prior writings of the philosopher. The *théorie du sang-froid* contradicts the old *théorie de l'enthousiasme* which argues that an actor must embody the character he portrays; seemingly the direct opposite of what he will say a decade later in the *Paradoxe sur le comédien*. Our enquiry is simple: what happens to the spectator through such a volte-face?

We will try to show that it is through the notion of reception that the passage from the *théorie de l'enthousiasme* to the *théorie du sang-froid* becomes clear and more consistent. We will also show that the twist in Diderot's theorisation of the actor is founded in a more philosophical approach to theatre; a new perspective that places the idea of the spectator at the centre of its focus. As soon as Diderot speaks of theatre in an ontological way, that is to say, the act of theatre in itself, he will no longer consider the spectator as a transcendental one, the victim of a theatrical illusion, but as an immanent one, the imaginary spectator that enables the actor to be outside of himself, in a position of observation, the very essence of what is meant by *sang-froid*.

Résumé

Le présent travail se propose d'étudier le rôle du spectateur, sa portée esthétique et philosophique, dans un mouvement qui a mené Diderot de la théorie de l'enthousiasme à la théorie du sang-froid. Jusqu'à présent, ce passage a surtout été considéré en fonction de l'acteur que les textes du philosophe présentent d'abord comme un être sensible, qui s'absorbe entièrement dans son personnage (l'« enthousiasme »), et, plus tard, comme un technicien « froid », qui construit soigneusement sa performance (le « sang-froid »).

Notre analyse cherche donc à aborder cette évolution du point de vue de la réception, afin de montrer comment la pensée diderotienne du spectateur peut éclairer d'un jour nouveau ce revirement crucial pour l'esthétique théâtrale du philosophe. Nos lectures des plus importants écrits de Diderot feront voir que leur évolution théorique résulte en grande partie d'un changement de perspective critique. Diderot délaisse un projet d'obédience rhétorique pour entreprendre une recherche philosophique sur l'art de théâtre, recherche qui révèle la part de la technique (de la rhétorique) dans la création et qui situe la fonction de spectateur au centre de son enquête.

En retraçant l'évolution dans son approche du phénomène du récepteur, nous allons montrer que le philosophe fait d'abord la place, dans son projet enthousiaste, au spectateur réel et transcendantal, mais que sa nouvelle vision de l'art d'imitation lui fait élaborer la notion du spectateur immanent à l'objet d'art et à la psychologie de l'artiste. Ce spectateur intérieur, en fait, cette position d'extériorité que l'artiste (poète, comédien) se doit de prendre à l'égard de sa matière, sera érigé par Diderot en pierre angulaire de la production artistique.

Je voudrais de tout cœur remercier ma directrice, Mme Elisabeth Zawisza. Au fil de ce long travail, sa sagesse s'est révélée de plus en plus précieuse. Je tiens aussi à la remercier pour tout ce qu'elle a fait pour moi en tant que professeur. Que ce soit des lettres, des projets de recherche ou de la discussion pendant son temps libre, elle était toujours là pour moi. C'est une gentillesse que je n'oublierai jamais.

Mes remerciements vont également à tous les professeurs dont j'ai pu faire la connaissance pendant mes six années à Queen's. Leur profonde générosité m'a été très chère. Je voudrais donc remercier Mme Kaminkas, Mme Conacher, M. Rouget, Mme Hayward, M. Nshimiyimana, Mme Bénard et surtout Mme Dhavernas, qui m'a aidé énormément à apprendre ce métier d'étudiant.

Je passe aussi une dédicace très chaleureuse à mes parents, Rosalind et Graham. C'est surtout grâce à leur encouragement intarissable que je continue mes études.

Table des matières

Abstract.....	ii
Résumé.....	iii
Remerciements.....	iv
Table des matières.....	v
Chapire 1 : Introduction : pour considérer l'esthétique théâtrale de Diderot du point de vue du spectateur	1
Chapitre 2 : De la théorie de la réception à la théorie du spectateur.....	8
1.1 Victor Chklovski : la réception comme "défamiliarisation"	9
1.2 Roman Ingarden : la réception comme "concrétisation"	11
1.3 Mukarovsky : la réception comme "contextualisation"	13
1.4 La théorie de la réception : la réception comme "décodage".....	15
1.5 Hans Robert Jauss : l'horizon d'attente.....	17
1.6 Wolfgang Iser : la concrétisation repensée.....	23
1.7 La réception théâtrale : vers la spécificité de l'expérience spectatrice.....	26
1.8 La "dénégation".....	28
1.9 La communication théâtrale et la concrétisation spectatrice.....	30
2.0 La concrétisation spectatrice comme fait collectif.....	32
Chapitre 3 : Diderot et le théâtre : vers une conception rhétorique du théâtre.....	34
1.1 La question de l'acteur : de l'enthousiasme au sang-froid.....	36
1.2 Diderot et le drame bourgeois : l'expérience théâtrale à l'ère de l'enthousiasme.....	42
Chapitre 4 : La représentation du spectateur dans les <i>Entretiens sur le fils naturel</i>	51
1.1 La perspective "dorvalienne".....	52
1.2 La focalisation de Moi.....	60

Chapitre 5 : L'idée du spectateur à l'ère du "modèle idéal"	75
1.1 La naissance du critique.....	78
1.2 Le "modèle idéal" : le travail du poète.....	83
1.3 La poétique du <i>Paradoxe</i> : le spectateur dans l'artiste.....	92
Conclusion	102
Bibliographie	106

Chapitre 1

Introduction : pour considérer l'esthétique théâtrale de Diderot du point de vue du spectateur

Étudier l'esthétique théâtrale de Diderot, c'est souvent se concentrer sur le point culminant de son évolution qu'est le *Paradoxe sur le comédien* (1777). On rejoint ainsi une longue tradition critique qui tient à élucider non seulement *le* paradoxe, mais la pluralité de paradoxes qui se greffent sur l'identité de cette personne qui « n'est rien pour être tout ». En effet, la loi d'impropriété à laquelle le grand comédien obéit lui permet de multiplier le nombre des rôles qu'il peut jouer ; cette loi constitue la réalisation par excellence de la « mimésis productive » dans le sens d'Aristote (Lacoue-Labarthe). Toutefois, malgré la multitude des costumes qu'il revêt pour atteindre son public, le comédien reste, à la fois, au-dessus et à la portée du spectateur. Il représente un modèle qui « n'est le portrait d'aucun » (*Paradoxe* 84) en même temps qu'il éveille la sensibilité de son public. La plupart des études faites sur le *Paradoxe* se concentrent sur cette ambiguïté du comédien et voient dans ce dernier le seul participant de l'événement théâtral qui subisse une évolution « paradoxale » dans la pensée du philosophe.

Le *Paradoxe sur le comédien* constitue, certes, une sorte d'aboutissement dans la pensée diderotienne du théâtre. La critique l'a souvent noté, cet écrit marque l'ultime étape d'une importante évolution dans l'œuvre du philosophe par son nouveau traitement de la nature du comédien. Le Diderot d'avant le *Paradoxe* présente l'acteur comme un être sensible, qui s'absorbe entièrement dans son personnage (la théorie de l'enthousiasme) ; le Diderot du *Paradoxe* soutient la thèse inverse, celle d'un comédien en technicien « froid » qui construit soigneusement sa performance (la théorie du sang-froid). Au fil de la présente étude, nous allons

examiner cette évolution cruciale pour l'esthétique diderotienne du point de vue du spectateur, afin de jeter une lumière nouvelle sur un changement théorique qui, à première vue, semble si contestable et contradictoire. Bref, il s'agira pour nous de préciser le rôle que joue le spectateur dans le revirement qui a été considéré jusqu'à présent essentiellement du point de vue du producteur.

Pour suivre la pensée diderotienne en transformation, nous examinerons, à part le *Paradoxe*, deux textes fondateurs qui précèdent la théorie du sang-froid, soit les *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) et le *Discours sur la poésie dramatique* (1758). En partant de l'hypothèse que ces textes se concentrent moins sur la nature « métaphysique » du métier du comédien que sur l'effet que celle-ci produit sur le spectateur, nous voulons montrer que c'est en enquêtant sur l'idée et le rôle du spectateur que l'évolution théorique du philosophe s'éclaircit et s'avère moins contradictoire. En d'autres termes, c'est dans les textes prétendument « enthousiastes » que les développements de Diderot sur le rôle du spectateur posent la base du revirement à venir.

Avancer que le rôle assigné au spectateur dans ces premiers écrits contient en germe la théorie du sang-froid nous oblige à confronter plusieurs affirmations concernant la réception du théâtre, selon lesquelles le spectateur, surtout celui du XVIII^e siècle, est un être sensible et sincère¹. Or, une étude plus poussée du rôle du spectateur révélera que la démarche cérébrale intervient déjà dans le processus de l'élaboration de la théorie de l'enthousiasme. Le premier chapitre de cette étude proposera donc des outils d'analyse nécessaires pour préciser en quoi un récepteur peut être le site d'une véritable cérébralité.

¹ Nous faisons référence, par exemple, à l'article de C. Paillard portant sur l'insensibilité du comédien, à laquelle l'auteur oppose la sensibilité débilite du spectateur : « il faut prendre soin de distinguer la figure du créateur, qui représente la « sensibilité jouée », active et intelligente, de celle du spectateur, incarnant la "sensibilité vécue", passive et quasiment débilite, tant il est vrai que "la sensibilité n'est jamais sans faiblesse d'organisation " » (http://perso.orange.fr/listephilo/sensibilite_et_insensibilite.rtf).

L'idée que le récepteur lui-même exerce une fonction importante face à l'art est formulée par une branche influente de la théorie littéraire et de la philosophie de l'art. Les diverses théories de la réception des années 60 et 70, notamment les travaux de Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss, formeront une partie importante de notre définition de la notion de spectateur. Et pourtant, le spectateur que nous avons à définir diffère sensiblement du « récepteur », sur lequel se penchent la plupart des théoriciens de la réception qui, eux, s'intéressent aux particularités du rôle du lecteur. Bien que la lecture partage plusieurs traits avec l'expérience théâtrale, les deux démarches ne sont pas identiques. Nous aurons donc recours à d'autres théories, qui insistent sur la spécificité de cette expérience et sur l'imaginaire du spectateur. En proposant le bilan des concepts élaborés dans le cadre de la réception littéraire et théâtrale, nous espérons tirer au clair ce qui constitue un récepteur du théâtre.

Au fond, ces théories modernes se révèlent souvent anachroniques quand on les applique directement à la pensée dramatique de Diderot et du XVIII^e siècle. Aussi ne s'agit-il pas pour nous de voir plutôt en quoi Diderot a pu entrevoir certaines fonctions du récepteur, sans nécessairement les expliciter ou prôner. Dans le deuxième temps, nous allons donc interroger l'inspiration théorique et esthétique du drame bourgeois. S'inscrivant à l'encontre de l'esthétique classique, le drame bourgeois lutte contre la façon dont cette dernière maintient le spectateur à distance. Nous allons voir que Diderot interprète le classicisme selon une logique de communication, où le théâtre classique, dans lequel le texte prime toujours sur la mise en scène, n'utilise pas toutes les ressources théâtrales pour atteindre son véritable but, soit l'instruction du public. Par ailleurs, pour que le théâtre devienne un lieu de tribunal et de tribune, il se doit de refléter plus directement les mœurs de l'époque et non pas des contextes trop éloignés de la situation actuelle, comme c'était le cas pour le théâtre classique. En recourant au vocabulaire de la théorie de la réception, nous pouvons avancer que le drame bourgeois subvertit le projet

« défamiliarisant » des classiques et fait « rentrer » le spectateur dans la représentation scénique, afin de dialoguer directement avec lui. Ainsi, notre troisième chapitre, qui fait office d'une introduction au contexte spécifique du XVIII^e siècle, posera le spectateur en pierre angulaire du drame bourgeois, celui dont l'expérience théâtrale annonce plusieurs phénomènes examinés par les théories de la réception au XX^e siècle.

Disons d'emblée, tout en préfigurant ces théories, le drame bourgeois s'oppose sous maints aspects à ce qu'on dira au XX^e siècle sur le phénomène de la « défamiliarisation » de l'art, examiné entre autres par Bertolt Brecht. Ce concept cherche avant tout à insister sur l'altérité de l'œuvre d'art pour rappeler à son spectateur la distance qui le sépare du théâtre. À cet égard, Brecht est plus proche des classiques qui maintiennent, de façon analogue, le spectateur en dehors de l'univers fictif du théâtre. Le drame bourgeois de Diderot, par le truchement de son personnage de Dorval, essaie de mettre le spectateur au diapason de l'univers de l'art. L'identification est donc la notion principale de la théorisation du drame bourgeois, puisque celui-ci veut créer un théâtre qui soit vécu à la manière de la « familiarisation ». Il conviendra de passer en revue divers moyens dont se sert le philosophe pour rapprocher le monde théâtral de ses spectateurs. En enquêtant sur plusieurs aspects de l'esthétique du drame bourgeois, Diderot forge un projet qui a pour fonction de parer à la nature indirecte et artificielle du théâtre classique, celle qui pendant plus d'un siècle décidait de la réception de l'œuvre théâtrale. Le projet du drame bourgeois est ambitieux, révolutionnaire même, dans son but de rendre le théâtre « vrai » et « direct » pour son spectateur. Selon Diderot, le théâtre doit exploiter sa dimension visuelle pour atteindre de plus près son potentiel de « vérité », pour que le spectateur soit capable de percevoir toute l'énergie de la représentation par l'intermédiaire de ses sens. Ce postulat révèle les origines sensualistes de la théorie de l'enthousiasme. Bref, au lieu d'imaginer l'irréalité du théâtre, la théorie du drame examine les possibilités de créer un spectacle qui frappe les yeux du spectateur

par la véracité de sa peinture. La peinture avait, en effet, une grande influence sur la pensée dramatique de Diderot qui conçoit la scène à la manière d'un tableau.

Les travaux de Jacqueline Lichtenstein sur la peinture classique nous aideront à mieux comprendre le rôle du dispositif pictural dans la pensée théâtrale de Diderot. En participant au fond d'une perspective rhétorique (*Ut pictura rhetorica*), la vérité du tableau est déterminée par ses propres principes, et par extension, par les effets qu'il produit sur le spectateur. Qu'on songe à la démarche de Diderot salonnier. C'est dire que la vérité en question n'est aucunement une recherche « philosophique » pour connaître la vérité des choses en elles-mêmes, mais un jugement critique sur l'effet agréable d'une représentation bien tournée ; la vérité est ici illusoire. La dynamique des *Entretiens* s'éclaircit autrement, si nous mettons ces écrits soi-disant théoriques en parallèle avec un tel projet d'obédience rhétorique. La lecture proposée semble, de prime abord, aller à l'encontre de celle de Diderot qui élabore dans les *Entretiens* une explication « métaphysique » du théâtre, un théâtre d'idées d'où toute artificialité rhétorique est bannie : les acteurs *sont* les personnages qu'ils jouent. Cependant, notre analyse des *Entretiens* révélera que ce théâtre en apparence « métaphysique » sombre, dans sa réalisation, dans le « vrai rhétorique », pour utiliser le vocabulaire de Lichtenstein.

Le quatrième chapitre analysera les *Entretiens* en détail, afin de voir leurs apports à la représentation du spectateur. Bien que la théorie du drame bourgeois s'articule à travers le discours de Dorval, personnage incarnant les vues esthétiques de Diderot, c'est la focalisation de la représentation par Moi qui se pose en mise en abîme de la réception promue par le philosophe, soit ces mêmes effets d'identification qui fondent l'esthétique du drame bourgeois. Comme nous le verrons, Moi est d'abord le spectateur de la représentation originale de la pièce, le lecteur de son texte publié, et, finalement, l'interlocuteur de Dorval. Mais, au fil du texte, il s'érige aussi en spectateur, cette fois de Dorval même, dans la mesure où celui-ci incarne l'énergie naturelle

qu'on institue en nouveau critère de l'art théâtral proposé par la théorie de l'enthousiasme. Une telle mise en abîme renforce la cohérence de la théorisation du drame bourgeois : Moi s'identifie au transport de Dorval pour établir, en l'illustrant, le rapport direct entre créateur et récepteur ; les deux finissent par s'unir dans le même transport de l'enthousiasme.

L'identification de Moi (Moi conçu comme instance spectatrice) doit pourtant être prise avec un grain de sel. La lecture menée très près du texte de plusieurs passages révélera que Moi est un spectateur qui ne représente pas au fond l'expérience du spectateur réel. Il fonctionne à l'intérieur d'un dispositif fictionnel des *Entretiens* et ne se démarque pas par sa position d'extériorité au spectacle. En mettant en scène le processus de l'identification, Moi personnifie l'effet escompté du drame bourgeois. Il s'avère tout au plus une construction de la fiction des *Entretiens*, lesquels veulent indiquer à leurs lecteurs comment il faut recevoir une œuvre théâtrale. Or, nous allons voir que le projet théorique de Diderot change dans le *Discours*, toujours autour de la notion de spectateur. Dans ce texte qu'il publiera un an après les *Entretiens*, Diderot s'intéresse davantage à un dispositif immanent du théâtre, où il interroge la *praxis* même du poète. Le texte ne se lit plus comme une spéculation sur l'art théâtral qui, pour le spectateur, est la vie même, mais comme un projet de dévoilement de la *méthode* du poète, de l'*essence* du théâtre. C'est ce revirement entre les perspectives d'une rhétorique voilée et d'une rhétorique dévoilée qui formera la deuxième grande partie de l'étude, ce qui nous mène directement vers la thèse du sang-froid. Dans le dernier chapitre, l'analyse du *Discours* mettra en évidence ces grands changements dans la façon de considérer l'art, dans lesquels le spectateur est toujours posé en point nodal de tout revirement. Au lieu de se concentrer sur l'effet produit chez le spectateur transcendantal, c'est-à-dire le spectateur réel qui se trouve face à la scène, Diderot s'attache à retrouver un spectateur imaginaire, qui lui servira de modèle de réception critique, dont l'altérité aidera le praticien à forger son « modèle idéal ».

C'est avec la formulation du « modèle idéal » et l'idée neuve du comédien cérébral que s'achèvera l'étude. Quelle est la place du spectateur dans le cadre de cette nouvelle conception du comédien ? Notre étude avancera que le comédien du *Paradoxe*, dans le sillage du poète dramatique du *Discours*, se forge son propre « spectateur » ; les démarches du poète et du comédien conceptualisent par leur propre mouvement la notion de réception. Ainsi, le « spectateur » n'est pas celui qui se trouve dans la salle, mais celui qui existe en tant qu'idée dans l'esprit du praticien. La théorie du sang-froid de l'acteur, nous allons le montrer, implique le rôle du spectateur dès lors que le véritable comédien doit se révéler « double », capable d'une auto-observation. Bref, il doit être le spectateur de lui-même, englobant ainsi l'acte de la réception dans son propre travail. À la suite de Jacques Chouillet — qui met en évidence l'existence de deux figures principales dans l'esthétique théâtrale de Diderot : Dorval (l'âme sensible) et Ariste (le critique) — , nous montrerons que ces deux figures habitent de façon superposée la sémiotique de l'acteur cérébral : c'est le côté Ariste, spectateur-critique de lui-même, qui permet au comédien de représenter le côté Dorval, la sensibilité signifiée. À plus forte raison, c'est la dimension de l'auto-observation chez le comédien qui fournit le soubassement de son dédoublement, essence de la théorie du sang-froid.

Ainsi, le rôle du spectateur, qui est d'observer l'art théâtral, est réfléchi dans la poétique mimétique du comédien : chez le comédien, le fait d'être le spectateur (d'abord du monde et ensuite de lui-même) constitue une condition *sine qua non* de sa pratique. L'évolution qui mène de l'enthousiasme au sang-froid est à cet égard une totale incarnation de l'acte d'observer la théâtralité des choses. Être spectateur devient un rôle au sens propre du terme qui consiste à observer la nature plurielle de la matière signifiante (qu'elle soit le signifiant du théâtre ou de la réalité elle-même) pour ensuite en « concrétiser » une théâtralité. Aussi l'étude immanente du comédien dévoile-t-elle une transcendance : pour être comédien il faut d'abord être spectateur.

Chapitre 2

De la théorie de la réception à la théorie au spectateur

The constant lesson taught and retaught was respecting audiences and learning from them. Whether throbbing with excitement (I think of three hundred Black teenagers in Brooklyn) ; or menacing, stoned on glue in the Bronx; or grave, immobile and attentive (in a Saharan oasis), the audience is always the « other person » : as vital as the other person in speech or love.

Peter Brook, *The Shifting Point : Theatre, Film, Opera 1946-1987*

Le récepteur a toujours été un sujet d'importance dans la théorie de l'art. La *Poétique* d'Aristote et sa conception de la catharsis comme partie intégrante de l'expérience esthétique est un des premiers exemples d'un projet théorique qui met le récepteur au premier plan de son enquête. La notion moderne de l'« esthétique » voit le jour au XVIIIe siècle sous la plume du philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762). Sa réflexion sur le beau situe au cœur du jugement critique le goût subjectif du contemplateur et non pas les modèles et les règles établis encore à l'Antiquité, comme c'était le cas pour les époques classiques (Becq 5). Mais c'est dans les années 60 et 70 du XXe siècle que le discours sur le récepteur se renouvelle et s'impose comme une branche de la théorie littéraire, soit la théorie de la réception (*Rezeption Esthetik*). Le vocabulaire et les outils de cette approche de texte serviront de base dans nos lectures des écrits esthétiques de Diderot.

Notre présentation des acquis de la théorie de la réception commencera par un coup d'oeil rapide sur les précurseurs de ce mouvement. On considère que la théorie est le produit du formalisme, approche théorique qui cherche à élucider la « poétique » de l'œuvre, soit les lois de

sa « littérarité », et de la phénoménologie, doctrine qui essaie de saisir l'essence des choses, ainsi que de déterminer une conception universelle de la perception. Selon Umberto Eco, ces deux mouvements se sont en fait avérés « complémentaires » dans l'élaboration de la théorie de la réception. Dans un deuxième temps, nous allons passer en revue les réflexions de Wolfgang Iser et de Hans Robert Jauss, les principaux tenants de l'École de Constance et pères de ce qu'on appelle la *Rezeption Esthetik*. Leurs théories traitent tantôt du destinataire de l'œuvre d'art tantôt du lecteur du texte littéraire, mais les remarques les plus spécifiques portent sur l'acte même de lire. Ainsi, la spécificité du lieu théâtral devra apporter certaines modifications à leur analyse du destinataire. Dans un troisième temps, nous allons donc intégrer dans ce sommaire quelques développements proposés par la sémiotique théâtrale, la psychanalyse et la sociologie du théâtre qui portent sur la fonction particulière du récepteur théâtral.

1.1 Victor Chklovski : la réception comme « défamiliarisation »

Le formalisme russe est l'approche théorique qui insiste sur le signifiant et sur la dimension syntaxique du texte littéraire. Datant du début du XXe siècle, il trouve ses sources dans les travaux de Roman Jakobson et de Victor Chklovski. Plus précisément, c'est l'article « Art comme procédé » de Chklovski, publié en 1917, qui est généralement considéré comme le texte fondateur du formalisme, mouvement qui atteindra son apogée pendant les années 60 (voir Eagleton). Les formalistes visent à fonder les études littéraires sur une base scientifique ; leurs enquêtes se concentrent sur le langage et sur les procédés formels du texte littéraire. Dans son article, Chklovski favorise une critique immanente de l'œuvre, qui se propose d'expliquer le fonctionnement des signes à l'intérieur d'une structure fermée. Pour lui, le procédé emblématique d'une œuvre littéraire consiste à travailler à l'intérieur du texte, selon la conception de la « défamiliarisation », procédé qui cherche à atteindre la perception du *récepteur*. « Le but de

l'art, affirme Chklovski, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception » (Chklovski 83). La notion de la « perception artistique » devient pour Chklovski l'élément constitutif de la littérature. Il insiste dans ses premiers écrits sur la relation étroite entre littérature et lecteur. L'objet d'art, qui n'est pas intéressant en soi, se concrétise dans sa fonction de « déconditionnement » perceptif auprès de ses récepteurs.

La « défamiliarisation » de Chklovski est à cet égard très proche du concept de « distanciation » de Bertolt Brecht. Ces deux techniques ont pour fonction d'éloigner l'objet artistique de la perception ordinaire. Celle-ci, intimement liée au langage de la communication quotidienne, mise sur l'habitude et l'automatisation. L'art se doit, au contraire, de renouveler la perception. Pour Chklovski, l'objet d'art devrait se démarquer de l'ordinaire et montrer son caractère de « bizarre » (*ostranenie*). En se servant de l'exemple de Leo Tolstoy, il explique comment la défamiliarisation fonctionne au niveau du texte comme un procédé identifiable. Dans *Khlostomer*, Tolstoy « défamiliarise » la narration en faisant parler un cheval et, dans *Guerre et Paix*, il représente les scènes de batailles sous un éclairage étrange pour intensifier la réaction du lecteur. Pour Brecht, c'est par le biais de la « distanciation » que le théâtre cherche à s'imposer aux yeux, à éveiller la perception du public, à réaliser sa fonction critique par rapport au réel et à la société. Dans la préface de son *Petit organon pour le théâtre*, Brecht désapprouve le théâtre naturaliste et sa façon « scientifique » d'adopter et de faire siennes des tendances sociales de la période. Ces tendances, qui se manifestent dans les chefs d'œuvres et font partie intégrante du projet réaliste, « ne sont passées inaperçues que dans la mesure où elles étaient les tendances officielles de l'époque » (Brecht 8). Dans la représentation du social que ces œuvres mettent en scène, la distance entre le réel et l'artistique se veut petite. Brecht est le premier à s'opposer à ce

théâtre « possédé » par la représentation. En remettant en question l'identification de l'acteur avec le personnage, il voit le jeu comme un moyen d'inviter le spectateur à prendre ses distances par rapport à l'imitation théâtrale.

Si les concepts de défamiliarisation et de distanciation se rapprochent dans la mesure où ils visent tous les deux à déstabiliser les automatismes des récepteurs de l'art, la distanciation brechtienne se montre plus axée sur une motivation politique. Elle présuppose l'intention de susciter une action dirigée contre les injustices trop souvent acceptées, tandis que la défamiliarisation de Chklovski est plus ancrée dans le projet esthétique comme une fin en soi. Ce qui est important chez les deux, par contre, c'est la prépondérance accordée à la perception du récepteur de l'art, entité externe au texte. Le formalisme démontre, du moins sur le plan théorique, que l'objet d'art est toujours subordonné à la façon dont on le perçoit, faisant ainsi du récepteur un véritable objet d'études.

1.2 Roman Ingarden : la réception comme « concrétisation »

Roman Ingarden, phénoménologue polonais, a construit une large base de données théoriques dans le domaine de la réception. Cette base sera ensuite développée par d'autres théoriciens, notamment Wolfgang Iser de l'école de Constance dans les années 70. L'ouvrage le mieux connu d'Ingarden est *L'œuvre d'art littéraire* (publié en allemand en 1931), suivi par *De la connaissance de l'œuvre littéraire* (1936, en polonais). Il y formule des remarques très importantes sur, d'une part, l'ontologie de l'œuvre d'art conçue comme une entreprise *a priori*, qui explore non pas ce qui existe réellement, mais ce qui *peut* exister, et de l'autre, sur le processus de la lecture et de la cognition des ouvrages littéraires, soit l'approche « extrinsèque » de l'œuvre. Nous allons nous limiter ici à résumer les points saillants de son étude sur l'acte de lire, lesquels seront repris et nuancés plus tard dans la discussion. Les concepts d'indétermination

et de concrétisation paraîtront maintes fois sous la plume des théoriciens à venir, notamment Iser et Jan Mukarovsky. Il convient donc de nous familiariser avec ces notions, telles qu'Ingarden les définissait dans les années 30.

Selon Ingarden, l'œuvre d'art est purement intentionnelle et hétéronome. En premier lieu, c'est l'intention de l'artiste qui conçoit l'objet d'art, mais celui-ci nécessite encore un acte de conscience du récepteur. Contrairement aux objets réels et idéaux qui sont déterminés « universellement et sans équivoque » (Holub 24), l'objet d'art n'est ni déterminé ni autonome. Plus important encore, Ingarden décrit le texte littéraire comme un système de strates constituant un « squelette » qui doit être complété par le lecteur. Les objets représentés dans un texte littéraire laissent voir des « taches », « points », ou « endroits » d'indétermination (24). Bien que l'objet réel possède, selon la théorie phénoménologique, un nombre infini de déterminants, et qu'il soit impossible de les connaître tous, il doit avoir aussi un déterminant *particulier*. L'objet littéraire, lui, en étant projeté à l'aide des unités de signification, ne peut jamais être déterminé, ni réduit à un attribut particulier. L'objet réel est déterminé par la perception. L'objet littéraire, selon Ingarden, est relegué à l'indétermination car il dépend d'une relation langagière, et donc représentationnelle, qu'il entretient avec son signifié, sa chose.

Or, lors du processus de la lecture, le texte indéterminé se transforme et se meut vers la détermination. C'est que, pour atteindre un certain niveau de cohérence, le texte doit avoir quelques points d'ancrage qu'instaure le lecteur pendant qu'il lit. Ingarden appelle cette activité, selon laquelle le lecteur effectue un « colmatage » des lieux d'indétermination, la « concrétisation ». Dans un sens plus large, cette démarche se réalise à mesure que les aspects atteignent une concrétude et « sont élevés à un niveau d'expérience « perceptuelle » (dans le cas d'une pièce) ou d'une expérience « imaginationnelle » (dans le cas de la lecture) » (26). Par ailleurs, Ingarden insiste sur le fait que la concrétisation est codéterminée par le lecteur et

l'ouvrage — la concrétisation ne serait qu'un état psychique ou une appréhension du texte. Mais cette co-détermination entre un lecteur (infini) et un texte (fini) n'exclut pas, en principe, un nombre infini d'éventuelles concrétisations.

1.3 Mukarovsky : la réception comme « contextualisation »

Durant les années 30, Jan Mukarovsky et l'école de Prague se penchent eux aussi sur le rôle du récepteur de l'œuvre d'art ; rôle qui doit être désormais compris selon le contexte social dont il est issu. Pour Mukarovsky, l'œuvre d'art est un « fait sémiologique » qui est médiateur entre artiste et destinataire (public, auditeur, lecteur, etc.) (Mukarovsky 1970). Son projet sémiotique prend la relève de celui de Chklovski et de ses débuts « sémiotiques ». Nous entendons par un « début sémiotique » son idée de la déconstruction de « l'insidieuse antinomie entre forme et contenu » (30), proposée par le formalisme traditionnel, pour la remplacer par une conception « structuraliste » de l'œuvre d'art où forme et contenu font partie d'une même structure analysable. La « structure » de l'œuvre d'art, telle que nous l'entendons ici, s'avère une « composition sémantique complexe » (30) qui prend son sens dans les concrétisations des lecteurs qui vivent dans une société et un contexte réels. Le mérite du projet de Mukarovsky est ainsi d'éviter de « tomber dans les travers d'un *formalisme* totalement fermé au référent dans ses aspects productifs et réceptifs et d'un *mimétisme* incapable d'organiser en unités de sens le texte censé représenter le réel » (Pavis 355). C'est en effet le rapport de l'œuvre à la réalité (productive et réceptive) qu'examine Mukarovsky.

Son investigation de l'œuvre d'art comme un fait sémiologique s'articule sur deux plans : celui du signe communicatif et celui de la structure « autonome ». Le signe communicatif se rapproche du concept de « parole », soit la manifestation concrète du langage. Il est avant tout un « message », qui se compose d'une forme et d'un contenu complémentaires (Holub 32). Quant à

la structure autonome, elle s'avère la plus intéressante et la plus compliquée, puisque c'est la structure même qui s'ouvre à l'*idée* de contexte :

Toute œuvre d'art est un signe autonome, composé : 1. d'une « œuvre chose » fonctionnant comme symbole sensible ; 2. d'un « objet esthétique », déposé dans la conscience collective, et qui fonctionne comme signification ; 3. d'un rapport à la chose signifiée, rapport qui vise non une existence distincte — puisqu'il s'agit d'un signe autonome — mais le contexte total des phénomènes sociaux (science, philosophie, religion, politique, économie, etc.) du milieu donné (Pavis 355).

C'est la troisième composante de la théorie de Mukarovsky qui est la plus originale à son époque et qui nous permet de la rapprocher d'une perspective sociologique de l'art. C'est ce qui fait dire à Pavis que l'approche de Mukarovsky rejoint la théorie contemporaine de la *socio-sémiotique* (354). Mukarovsky met en avant un récepteur impliqué dans le contexte social dont il est issu. Il insiste ainsi sur un récepteur *collectif* et non pas un récepteur singulier, soit le « récepteur idéal » au cœur de plusieurs lectures de la réception.

On pourrait objecter, par contre, que le signe de Mukarovsky est très peu autonome, du simple fait qu'il est un signe « composé » : ses deuxième et troisième composantes, soit le récepteur « collectif » et le contexte social, contribuent à l'existence du « signe produit », c'est-à-dire la chose signifiée. L'idée même qu'une œuvre d'art soit à la fois autonome et collective est paradoxale. Si la signification à laquelle l'objet d'art réfère dépend du contexte social, elle n'est pas, bien entendu, « autonome ». Or, le signe en tant qu'« œuvre-chose », c'est-à-dire, sa nature de l'objet dans le monde, s'avère autonome. Comme le met en évidence Holub, c'est le refus de l'intentionnalité et du choix conscient du producteur qui rend l'objet d'art « autonome » dans le sens où le projet de Mukarovsky l'entend. L'objet d'art est ainsi coupé de ses origines productives, lesquelles envisagent l'objet d'art comme une fin, avec un certain degré nécessaire d'intentionnalité. Seul le récepteur, libre de cette intentionnalité productive, peut comprendre l'autonomie de l'art. Mukarovsky cherche sans doute à montrer que l'art possède plutôt une

autonomie *relative* (Holub 34) et, comme tout autre phénomène culturel, n'est jamais une série de structures complètement indépendantes.

1.4 La théorie de la réception : la réception comme « décodage »

On considère Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss comme deux théoriciens principaux de la théorie de la réception. Malgré le fait que tous les deux partagent la même vision qui éloigne la critique littéraire de l'auteur et du texte pour centrer l'investigation sur le récepteur, ces deux théoriciens se séparent sur plusieurs points de leurs méthodes. D'abord, au niveau de leur inspiration, qui est phénoménologique pour Iser et herméneutique pour Jauss, ils semblent s'attaquer à la question d'une façon soit microcosmique soit macrocosmique (83). En effet, l'approche de Jauss s'inspire d'un projet historique cherchant à rendre compte des phénomènes à la fois sociaux et contextuels ; Iser, quant à lui, s'intéresse davantage à éclairer le texte lui-même et la manière dont on lit. Avant d'entrer dans le détail de leur réflexion, un petit détour s'impose.

Dans son article intitulé « Introduction : Varieties of Audience-Oriented Criticism » (1980), Susan Suleiman énumère six différentes catégories de la théorie de la réception : rhétorique, sémiotique, structuraliste, phénoménologique, subjective, psychanalytique, sociologique, historique et herméneutique. Suleiman insiste sur la fusion nécessaire de plusieurs de ces approches dans une étude qui se réclame de la théorie de la réception². Il serait donc ardu de trouver une approche qui reste, par exemple, purement rhétorique ou purement structuraliste dans son traitement du récepteur. En démontrant le caractère illimité et vaste de ce domaine critique, Suleiman fait la comparaison entre une approche dite rhétorique et une approche dite

² La nature « pluridisciplinaire » de toute étude sur le récepteur nous incitera à utiliser dans les deuxième et troisième chapitres différentes notions clefs de l'expérience esthétique, soit l'identification, la dénégation, la concrétisation ; notions qui se ressemblent mais qui sont rarement utilisées ensemble par le même théoricien.

structuraliste. Nous pouvons voir ce que partagent ces deux approches lorsque le texte est envisagé sous forme de communication : l'auteur et le lecteur d'un texte entretiennent une relation communicationnelle, celle qui unit le destinataire et le destinataire d'un message. La transmission du message dépend de la présence d'un ou de plusieurs codes de communication qui peuvent se prêter, eux aussi, à des études intéressantes, codes qui sont souvent tributaires d'un contexte temporel et social, débouchant ainsi sur les catégories de l'historique et du sociologique. L'acte de lecture consiste alors en un processus de décodage de ce qui, par une variété de moyens, a été encodé dans le texte. Ce qui différencie la critique rhétorique d'une approche structuraliste et sémiotique, nous dit Suleiman, est l'importance accordée au contenu éthique et idéologique. Les travaux de Wayne Booth mettent encore davantage en lumière ce qu'il faut entendre par la rhétorique (8). Le critique non seulement cherche à saisir le système de significations inscrites dans le texte, mais avant tout à déceler les valeurs et les croyances qui rendent les significations possibles. Il attribue ces valeurs et croyances à l'« auteur impliqué » ; pour lui, c'est l'« auteur impliqué » qui détermine la signification du texte.

Or, si l'on continue de penser le texte comme moyen de communication, l'auteur impliqué trouve son destinataire dans le « lecteur impliqué ». À l'instar de l'auteur impliqué qui se démarque de l'auteur réel par le fait qu'il n'existe que dans l'œuvre en question, le lecteur impliqué est une création interne au texte³. Il est, en fait, le produit du dédoublement de l'auteur impliqué : « l'auteur crée son lecteur comme il crée le double de lui-même, et la lecture la plus juste est celle dans laquelle ces créations peuvent trouver un accord complet » (*ibid*). L'approche rhétorique pose problème en ce que les auteurs et les lecteurs impliqués ne peuvent être identifiés

³ L'idée selon laquelle l'auteur impliqué crée son propre destinataire servira de parallèle à ce que nous allons développer dans les derniers chapitres sur le comédien cérébral de Diderot. L'acteur cérébral, ou « froid », constitue un idéal pour l'acteur du théâtre dont la pratique consiste à être « double » ; duplicité que nous allons examiner à partir de la dichotomie acteur/spectateur. En d'autres termes, le comédien idéal est celui qui est à la fois comédien et spectateur de lui-même. Nous allons y revenir.

que dans un travail d'interprétation ; on débouche ainsi sur une approche herméneutique. Comme ils sont des constructions interprétatives et variables, ils ne sont ni concrets, ni universels. Telle est une conception « moderne » de l'herméneutique — ou ce que Paul Ricoeur appelle une herméneutique « négative » — qui pose que la notion même d'une interprétation universelle et valide est intenable.

De la rhétorique à l'herméneutique, la théorie de la réception réunit divers domaines importants de la critique littéraire. C'est sur ce fond qu'il convient de situer les projets d'Iser et de Jauss, deux théoriciens majeurs des études sur le récepteur. Il serait difficile de proposer ici un sommaire exhaustif de leurs propos, mais nous voulons néanmoins redéfinir et reclarifier certaines notions de base qui seront utiles plus tard dans l'analyse du spectateur diderotien. Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss élaborent deux systèmes les plus complets dans la théorie de la réception. Ils proposent une nouvelle approche cherchant à libérer le récepteur de l'autocratie du texte, ainsi que de l'herméneutique positiviste et traditionnelle qui l'accule à des interprétations singulières et absolues. Interpréter une œuvre d'art ne consiste pas à donner la seule réponse aux questions que pose l'œuvre d'art ; c'est une pratique qui ne peut aboutir qu'à la production de la pluralité de sens.

1.5 Hans Robert Jauss Jauss : l'horizon d'attente

Jauss développe un système théorique qui vise à créer un savoir historique plus complet de la littérature et de l'art. Persuadé que le formalisme ne tient compte que de la production de l'objet d'art, et que le marxisme ne voit dans l'art que le reflet du social, Jauss cherche à relier les meilleures qualités du marxisme avec celles du formalisme. Ceci peut s'accomplir en répondant à la demande marxiste des médiations historiques et en maintenant en même temps les apports du formalisme à la perception esthétique. La notion centrale de son projet est le concept d'horizon

d'attente (*Erwartungshorizont*). Jauss explique que l'horizon d'attente constitue l'ensemble des attentes culturelles, éthiques, littéraires (génériques, stylistiques, thématiques) des lecteurs d'un livre dans le moment historique de sa parution (Jauss 14). Il y a en effet plusieurs « horizons » dans la notion de l'horizon d'attente : ceux des récepteurs (qui délimitent l'expérience esthétique et sociologique du public) et ceux du producteur qui anticipe les besoins de son public. Comme le montre Jean Starobinski dans sa préface à *L'esthétique de la réception*, « l'une des idées fondamentales, ici, est que la figure du destinataire et de la réception de l'œuvre est, pour une grande part, inscrite dans l'œuvre elle-même, dans son rapport avec les œuvres antérieures qui ont été retenues au titre d'exemples et de normes » (13). C'est dire que le moment où une œuvre littéraire apparaît, elle ne se présente jamais comme une nouveauté absolue, mais comme un dialogue avec les conventions de la réception du passé.

L'historien de la réception doit donc reconstruire, à l'aide des données extrinsèques et intrinsèques, l'horizon d'attente immanent à l'œuvre pour faire ressortir la « première réception ». L'« horizon d'attente » d'une œuvre littéraire s'élabore à partir de trois composantes majeures que toute œuvre présuppose : la poétique du genre, la relation implicite avec d'autres œuvres de l'environnement historico-littéraire et l'opposition entre fiction et réalité (52). Jauss utilise ce concept pour mesurer la distance entre l'horizon d'attente des récepteurs réels et celui que requiert l'ouvrage, soit le « changement d'horizon » (*Horizontwandel*). Plus précisément, ce premier horizon d'attente, celui des récepteurs, représente la familiarité avec laquelle ceux-ci abordent un ouvrage ; familiarité qui est due aux expériences esthétiques précédant la nouvelle expérience. Celle-ci, si elle possède une nature artistique, va demander à ses récepteurs de changer leur horizon d'attente actuel. L'ouvrage artistique doit en effet remettre en cause l'état actuel de la réception et inciter le lecteur à accepter le nouvel horizon. Plus la distance entre l'ancien et le nouveau est petite, c'est-à-dire, moins l'ouvrage demande des changements, plus il

se rapproche de la lecture « culinaire », ou de ce que Suleiman appelle, « la lecture légère » (*light reading*).

Un deuxième apport important du projet de Jauss est la réhabilitation de l'attitude de jouissance face à l'œuvre d'art qui est, pour lui, « le fondement même de l'expérience esthétique » (125). Aujourd'hui, à cause d'un platonisme imprimé dans la tradition européenne dans le domaine de l'histoire et de la théorie de l'art, la jouissance est trop souvent taxée de philistinisme. Jauss s'attaque longuement à une conception ascétique de l'art qui, selon lui, a fait de la jouissance la bête noire de la fonction de l'art. Certains « grands puritains » de la philosophie de l'art, tels que Platon, Saint Augustin, Rousseau, et plus récemment Adorno, voient l'expérience esthétique comme quelque chose de « suspect » et « dangereux » et cherchent, par conséquent, à nier ou minimiser ses prétentions à la valeur éthique et cognitive (Jauss 132).

Or, Jauss ne nie pas le fait que l'art peut atteindre des vertus ascétiques ; il s'attaque plutôt au refus de la communication qu'impliquent ces esthétiques de la négativité. En commentant les arguments de Rousseau exprimés dans la *Lettre à d'Alembert* sur les effets délétères du théâtre, il évoque la « mauvaise mimésis » de l'art théâtral qui ne reflète que les mœurs établies, l'état présent de la société qui est mauvais. Un tel reproche nous rappelle les critiques de Brecht du naturalisme. Rousseau trouve que le plaisir que le théâtre procure à l'homme est sans utilité, car il « lui fait oublier dans la contemplation d'un destin imaginaire ses devoirs immédiats » (134). En lui permettant de s'identifier à des personnages et à leurs passions, le théâtre met en action des forces subconscientes qui minent la sensibilité morale de l'homme. L'horreur naturelle du mal que représente la tragédie se transforme ainsi en sympathie ; de même, la comédie qui l'incite « à rire de ce qu'il y a de ridicule dans la vertu flatte le vice secret qui se dissimule derrière le plaisir pris au comique » (134). Sur ce point, Jauss n'est pas en désaccord avec les remarques de Rousseau. Tout son projet cherche en effet à préconiser le « changement

d'horizon », c'est-à-dire une œuvre d'art qui ne reflète pas la réalité telle quelle mais qui en « produit » une autre, et qui nécessite un changement de perspective pour être comprise, suggérant ainsi le côté révolutionnaire de l'œuvre d'art. Le « changement d'horizon » se révèle être une autre façon, plus concentrée sur l'historique, de présenter les effets d'une « distanciation », ou d'une « défamiliarisation ». Pour Jauss, l'œuvre d'art doit avoir une fonction communicative afin de pouvoir opérer le changement d'horizon. Pour que les habitudes du public puissent être changées, le public doit posséder certains préjugés et attentes. Il doit avoir une connaissance de la « norme ». La question que pose Jauss est celle de savoir comment le récepteur a acquis ces normes, si ce n'était pas par le truchement de l'art.

Afin de montrer la fonction de communication de l'œuvre d'art, sans pour autant renier ses responsabilités envers le formalisme et la perception esthétique, Jauss formule sa « trinité » de l'expérience esthétique : *poesis*, soit le « pouvoir poétique »; *aisthesis*, la perception esthétique, et *catharsis*, la communicabilité de l'art. Dans sa « Petite apologie de l'expérience esthétique », Jauss montre que c'est à travers l'émancipation progressive de l'expérience esthétique que l'artiste et le public « conçoivent leur pratique de l'art comme une activité constructive, créatrice, comme l'exercice d'un « pouvoir poétique » » (138). Jauss décrit la fonction de la *poesis* comme le premier aspect de l'expérience esthétique fondamentale : « l'homme peut satisfaire par la création artistique le besoin général qu'il éprouve de se sentir de ce monde et chez lui dans ce monde : l'homme dépouille le monde extérieur de ce qu'il a d'étranger et de froid, il en fait son œuvre propre [...] » (131). L'œuvre d'art est donc le vecteur du savoir propre et autonome de l'artiste que lui seul construit. Mais, Jauss ne limite pas ce *construire* à l'artiste. En effet : « l'observateur lui-même ne doit pas non plus recevoir la beauté simplement selon l'idéal platonicien de la vision purement contemplative, mais entrer dans le mouvement que l'œuvre déclenche en lui et prendre conscience de sa liberté en face de ce qui lui est donné » (140). Le

récepteur s'acquitte lui aussi d'une responsabilité poétique envers le texte ; il doit construire à côté de l'artiste pour accéder au fonctionnement des procédés littéraires.

L'*aisthesis* est la fonction sensible de l'art. À partir du XVIII^e siècle, l'expérience esthétique incitait à opposer la connaissance sensible (*cognitio sensitiva*) à la connaissance rationnelle, ainsi qu'à une légitimité propre à l'« horizon esthétique » (141). Jauss montre que l'on cherche alors à parfaire la « perception » du beau, laquelle devient, au XIX^e siècle, une quête d'une « manière absolue de voir les choses ». À côté de la pensée, la vision peut, elle aussi, tendre vers la maîtrise spirituelle. Dans son essai de 1894 sur Léonard de Vinci, Paul Valéry décrit la fonction cognitive de la perception esthétique comme un processus d'apprentissage. Notre perception, dit-il, est tellement émoussée par l'habitude due à la répétition quotidienne que nous ne voyons plus que ce que nous nous attendons à voir (143).

La catharsis, ou la relation communicationnelle entre art et récepteur, est ressentie de nos jours, au nom de l'autonomie de l'art, comme une « hérésie » (147). Cependant, comme l'atteste sa quatrième thèse,

L'expérience esthétique est amputée de sa fonction sociale primaire précisément si la relation du public à l'œuvre d'art reste enfermée dans le cercle vicieux qui renvoie de l'expérience de l'œuvre à l'expérience de soi et inversement, et si elle ne s'ouvre pas sur cette expérience de l'autre qui s'accomplit depuis toujours, dans l'expérience artistique, au niveau de l'identification esthétique spontanée qui touche, qui bouleverse, qui fait admirer, pleurer et rire par sympathie, et que seul le snobisme peut considérer comme vulgaire (147).

Dans son explication de l'identification, Jauss précise bien que la catharsis n'est pas par nature un phénomène esthétique, mais que les modèles héroïques, religieux ou éthiques peuvent beaucoup gagner en puissance si l'identification s'opère à travers l'attitude esthétique. En cela, l'identification est un procédé propre au projet d'obédience rhétorique qui se sert de l'art comme d'un outil de transmission, de persuasion. L'identification y remplit le rôle d'appât, ce qui fait que « le lecteur ou le spectateur [assument] beaucoup plus facilement des normes de comportement et

[...] se solidaris[ent] davantage avec un héros, dans ses exploits comme dans ses souffrances » (148). L'horizon d'attente que recherche ce genre d'indentification est affirmatif et positif; le spectateur se fait l'émule des héros qu'il voit sur scène. On retrouve ici, on le verra, la dynamique recherchée par le théâtre de l'enthousiasme de Diderot.

L'identification se divise en cinq espèces : l'identification associative, admirative, sympathique, cathartique et ironique. L'identification associative, provenant du jeu ou de la cérémonie, incite le spectateur à se mettre à la place des personnages et, parfois, à la place des interprètes, ajoute Anthony Watanabe (Watanabe 204). L'identification associative se démarque des autres formes d'identification dans la mesure où le spectateur assume un rôle dans le monde fermé, imaginaire du jeu d'action : « l'acteur et le spectateur ne sont pas dissociés [...] » (Jauss 150). Sur les identifications admirative (qui se fait avec le héros parfait) et sympathique (avec le héros imparfait), Max Kommerell soutient que ces deux niveaux d'identification peuvent entretenir un rapport d'opposition ou bien de complémentarité (151). L'histoire et la praxis de l'expérience esthétique montrent aussi qu'il peut s'établir aussi entre elles un rapport de succession. Dans l'identification admirative avec le héros parfait, le « modèle » est objectivé esthétiquement et se dégrade en un comportement qui ne fait que satisfaire le besoin d'évasion, le goût du spectaculaire et la tendance à la simple édification sentimentale. À cette dégradation esthétique du modèle vient donc s'opposer la norme nouvelle d'un héros imparfait, plus familier, « de la même espèce » que le spectateur, abolissant ainsi la distance entre acteur et spectateur par la sympathie. Le spectateur cathartique, quant à lui, s'attache au héros souffrant ou en difficulté. Il s'oppose au spectateur admiratif et sympathique dans le sens où l'on provoque chez lui une « libération intérieure », en « [dégageant] le spectateur des complications affectives de sa vie réelle et le [mettant] à la place du héros qui souffre ou se trouve en situation difficile » (151). L'identification ironique se réalise face au « héros aboli » ou l' « anti-héros ». Le spectateur ne

peut s'identifier au héros dans cette absence de l'identification ; il s'agit là plus de l'aliénation que de l'identification. Le spectateur est contraint dans ce cas-là à « réfléchir et à développer une activité autonome » (153).

On le voit bien, la réception devient, sous la plume de Jauss, un champ hautement théorisé, un véritable système qui est mis en rapport avec plusieurs discours esthétiques de l'époque. Du structuralisme à la phénoménologie, sa pensée guidera plusieurs développements de nos analyses sur la réception théâtrale de Diderot. Ce récepteur jaussien est, en même temps, trop général. Les concepts ne sont pas spécifiques à un récepteur particulier, « historicisé », mis en contexte et en communication avec les horizons d'attentes de son époque. Jauss fournit un modèle pour comprendre l'idée de la réception, mais pas la réception d'un contexte défini et réel, dimension qui affecte la transmission et la réception de l'œuvre théâtrale. Avant de passer à la réception théâtrale, certains acquis des travaux de Wolfgang Iser aideront à combler les lacunes dans une *Rezeption Esthetik* axée essentiellement sur le rôle du lecteur.

1.6 Wolfgang Iser : la concrétisation repensée

Le travail théorique de Wolfgang Iser⁴ reprend les développements de l'approche phénoménologique élaborée dans la réflexion de Roman Ingarden. Se penchant sur les mêmes concepts d'indétermination et de concretisation que nous avons vus plus haut, Iser poursuit l'analyse, dans laquelle il accorde encore plus de liberté au lecteur dans son « colmatage des trous » des lieux d'indétermination. On a souvent critiqué la théorie d'Iser comme une approche confuse qui cherche, d'une part, à accorder une nouvelle liberté au lecteur du texte et, de l'autre, à

remettre en valeur la primauté du texte sur toute interprétation qu'on puisse faire de lui (Suleiman, Bennett, Eagleton, Pavis). Il ne s'agit pas de chercher ici à résoudre la contradiction, mais plutôt d'apprécier et d'interroger cette tension, de comprendre l'intérêt des enjeux qu'elle engendre.

Pour Iser, la lecture fait partie des actes linguistiques, dans lesquels le succès de la transmission du message dépend de la résolution des indéterminations dans la parole à l'aide des conventions, procédures et assurances de sincérité, qui forment les repères de l'énonciation dans un contexte d'action. Tout texte littéraire requiert une résolution d'indéterminations, mais, dans le cas de la fiction, il n'existe aucun repère déterminé d'avance. Le lecteur doit d'abord découvrir par lui-même le code sous-jacent au texte, et cette découverte est essentielle pour en révéler la signification. Certes, la littérature étant censée nous dire quelque chose sur la réalité, elle reste en principe en relation avec les conventions qui sous-tendent cette réalité. Mais, la différence entre la littérature et le langage ordinaire tient au fait que la littérature présuppose une véritable remise en question des conventions, alors que l'acte du langage quotidien, lui, produit et perpétue ces conventions. Si les actes du langage organisent les conventions de façon verticale, du passé au présent, la littérature les réorganise de façon horizontale pour extraire les conventions de leurs contextes sociaux. Ces conventions que l'on trouve dans le texte littéraire constituent, pour Iser, le « répertoire » du texte, très proche de l'idée de l'horizon d'attente que nous avons vu chez Jauss. Ce répertoire est comme un « contenu » virtuel du texte et nécessite une forme capable de le présenter. Iser assigne le nom de « stratégie » à cette présentation du répertoire. Comme Iser insiste sur l'interaction entre texte et auteur, ces stratégies sont pour lui moins des éléments structurels que des conditions susceptibles d'instaurer la communication la plus « intéressante ».

⁴ Nous résumons ici quelques points saillants qui sont exposés dans « The Reading Process : a phenomenological approach », *New Literary History* 3, 1972 ; *The Act of Reading : a Theory of Aesthetic Response* (1978).

Iser rejoint sur ce point les formalistes russes qui mettent en avant la fonction défamiliarisante des stratégies (Holub 88).

Parallèlement à ses concepts de répertoire et de stratégies, Iser développe sa version de la phénoménologie de la lecture. Tout comme pour Chklovski, la littérature a pour une fonction défamiliarisante qui renie les conventions actuelles du social et opère ainsi une bifurcation entre le social et le littéraire. Il en va de même pour le sujet dans la lecture. En effet, les commentaires les plus suggestifs d'Iser concernent précisément la division du sujet qui s'opère chez le lecteur lorsque celui-ci lit un texte « défamiliarisant ». Son concept d'aliénation implique que, si le lecteur s'approprie une expérience étrangère placée au premier plan dans le texte, il place simultanément ses expériences précédentes en arrière plan. Bref, en assimilant l'autre, on s'aliène une partie de soi. Comme l'affirme Iser, « la division, donc, n'est pas entre sujet et objet, mais entre sujet et lui-même » (91). Holub précise qu'en faisant sienne cette signification étrangère et distante, on fait aussi une découverte d'une partie de la conscience jusqu'alors inédite. Ainsi la lecture favorise-t-elle une intensification de la conscience de soi chez le lecteur, conscience qui se développe pendant l'acte de lire.

Après avoir étudié séparément le texte et le lecteur, Iser cherche à élucider la structure communicatoire de la fiction. Il voit la fonction de communication de la littérature comme un réseau de renvois et de correspondances. Le texte guide la communication, il exige même la participation du lecteur par l'idée d'une lacune (*Leerstellen*). Ce concept de lacune que propose Iser s'inspire directement de la notion d'indétermination d'Ingarden. Ingarden conçoit le texte littéraire comme un « tout organique » (Eagleton 70) dont le travail du lecteur complète l'harmonie. Le lecteur ingardien colmate les trous, les lieux d'indétermination, mais doit le faire « correctement » (70) pour aboutir à un texte plein et cohérent. Le lecteur isérien, lui, s'acquitte d'une fonction plus importante encore en ce qu'il entre dans une relation de complémentarité

avec le texte. Iser prône l'idée d'une concrétisation infinie d'un texte singulier ; le lecteur est libre d'y apporter sa propre concrétisation. Or, comme le constatent presque tous les critiques, Iser privilégie souvent le texte dans cette relation prétendument complémentaire qui unit texte et lecteur. Les critiques soutiennent que les commentaires d'Iser à ce sujet restent ambigus (voir Suleiman 9).

1.7 La réception théâtrale : vers la spécificité de l'expérience spectatrice

Les apports de la théorie de la réception à la question de la réception théâtrale sont très fructueux, mais ils sont quand même axés sur le rôle du lecteur du texte. Il s'agira donc de résumer ici rapidement certains développements portant sur le domaine précis du théâtre. Dans son livre *L'Assise du spectateur*, Marie-Madeleine Mervant-Roux voit jusqu'à présent trois grands axes selon dans les discours sur le spectateur. Selon le premier, le spectateur de théâtre est un sujet relationnel, « vivant intensément un théâtre qui est d'abord une co-présence, une rencontre, un échange ». Le deuxième discours considère le spectateur en tant que groupe, faisant de lui un sujet social ; « sa participation collective, observation critique ou force expressive d'intervention directe, lui donne une dimension politique ». Enfin, le troisième discours est fondé sur la sémiotique et montre un « *spectator in drama* », « mentalement entreprenant, lecteur, décodeur, analyste du spectacle, effectuant l'ultime étape du travail, donnant le sens » (Mervant-Roux 8). Or, comme le note Mervant-Roux, de tels discours sont trop hétérogènes et diffus pour rendre compte pleinement de ce que vivent les spectateurs réels dans la salle⁵. Dans le cas de ce spectateur théâtral, une approche uniquement relationnelle ou uniquement sociologique a

⁵ Une des plus grandes failles et préoccupations des études sur la réception théâtrale est l'éphémérité de la performance. Dans le cas des publics du XVIII^e siècle, il est possible d'avoir une idée de leur réception grâce aux nombreux ouvrages qui décrivent la sociologie de ces théâtres d'autrefois. Martine de Rougemont constate, suite à ses mûres recherches sur la question, que nous connaissons le public européen du XVIII^e siècle mieux que tout autre.

tendance « à [le réduire] à des formules trop cohérentes [...] » et à le « décrire d'une façon salutairement incomplète » (9). Tout comme Susan Suleimain l'a constaté pour le lecteur, l'approche pluridisciplinaire est la plus opératoire pour parler et spéculer sur le récepteur de l'art scénique. Son étude doit déboucher sur des disciplines annexes; c'est ce que vise la lecture de Mervant-Roux qui relie une approche « anthropologique » et une approche « sémiologique » (10). Pour déterminer la nature et le rôle du spectateur dans le théâtre diderotien, nous allons ainsi tenir compte à la fois de la sémiotique de la production, notamment celle du comédien, et des réflexions portant sur la réception. Car, pour saisir le phénomène complexe du public, il faut regarder les deux pôles de l'échange. Il faut, conclut Pavis, « rétablir une dialectique dans la transaction entre production et réception » (Pavis 342).

Quant au volet sémiotique, c'est l'œuvre en tant que structure de signes qui nous intéresse. L'aspect sémiotique du texte se réduit, dans sa forme la plus commune, au signe linguistique, mais celui du théâtre se compose du signe linguistique et du signe perceptif. Qu'est-ce donc un signe au théâtre ? Si nous recourons au schéma saussurien qui distingue le *signifié* et le *signifiant* du signe, ainsi que les signes naturels et les signes artificiels, les signes dont se sert l'art théâtral « appartiennent tous à la catégorie de signes artificiels » (Kowzan 35). Ceux-ci sont des signes « [...] dont le rapport à la chose signifiée repose sur une décision volontaire, et le plus souvent collective », soit une convention. À l'opposé, des signes naturels sont ceux « [...] dont le rapport à la chose signifiée ne résulte que des lois de la nature : par exemple la fumée, signe du feu » (34). La sémiotique théâtrale se penche surtout sur l'acteur, dès lors qu'il constitue, d'une part, l'entité centrale du discours théâtral, et de l'autre, se pose précisément en dispositif de signes variés (perceptifs, linguistiques). Or, la sémiotique théâtrale implique tout l'univers théâtral et non seulement le jeu de l'acteur. Selon Kowzan, l'ensemble des signes au théâtre contient les éléments suivants : la parole, le ton, la mimique du visage, le geste, le mouvement scénique de

l'acteur, le maquillage, la coiffure, le costume, l'accessoire, le décor, l'éclairage, la musique et le bruitage. Qu'on songe à la vision du spectacle de Diderot exprimée dans son traité *De la poésie dramatique*.

Si, selon la sémiotique théâtrale, son signe est toujours artificiel, le rôle particulier du spectateur consiste à ne pas confondre l'artificialité de la scène avec les signes réels, voire les signes « sincères »⁶. Or, le spectacle se rapproche plus de la vraie vie qu'un système de représentation soutenu uniquement par les mots. Bien que dans toute forme de l'art d'imitation le récepteur doive procéder à un travail de dénégation pour accéder au signifié, le travail que fait le spectateur pour accepter le caractère fictif de l'œuvre est donc plus poussé que celui du lecteur. Les théoriciens de la réception théâtrale insistent sur cette difficulté, en soulignant l'importance du phénomène de la dénégation.

1.8 La « dénégation »

Paradoxalement, l'imaginaire joue un rôle capital dans le travail du spectateur de théâtre. Si la « concrétisation » consiste dans la capacité du récepteur à « irréaliser » le signifiant pour accéder à l'objet signifié (pour réaliser une « appropriation sémantique » de l'objet; Watanabe 202), la question qui se pose est celle de savoir où réside la spécificité de l'objet théâtral en ce qui concerne sa réception, en quoi le rôle du spectateur de théâtre diffère de celui du lecteur. On admet généralement que l'ontologie même du théâtre est ce qui rend la réception spectatrice particulière. Le fait que le théâtre fait partie du même monde que celui du spectateur, c'est-à-dire que les deux mondes existent dans la même spatio-temporalité, modifie et accentue le rôle que

⁶ Un tel postulat n'est aucunement évident à l'époque de Diderot, dont les écrits portent précisément sur la question du vrai au théâtre. À une étape de sa réflexion, Diderot voulait que le spectateur vive le théâtre *comme si* c'était la vraie vie. Nous allons voir que, avant même que ces principes soient tout à fait théorisés, ce « comme si » non seulement contient une sorte de dénégation révélatrice, mais aussi préfigure une poétique de la réception fondée sur un traitement métaphorique du théâtre.

joue l'imaginaire du récepteur. Le spectateur de théâtre, plus que tout autre récepteur d'art, doit s'acquitter d'une certaine « dénégarion » (*Verneinung*).

Dans le dernier chapitre de son livre, *L'école du spectateur*, Anne Ubersfeld décrit le « travail du spectateur », comme l'a fait la *Rezeption Esthetik* à l'égard du travail du lecteur. Selon Ubersfeld, la part de la dénégarion dans la démarche du spectateur est fondatrice, « sans quoi c'est le théâtre même qui ne pourrait pas fonctionner pour le spectateur [...] » (Ubersfeld 311). La dénégarion signifie le fait que « le réel présent sur scène est déchu de sa valeur de vérité, renvoyé à une négativité : c'est là, mais ce n'est pas vrai ; le signe est devenu négatif [...] » (312). Tel est le paradoxe de la réception de la mimésis. Ubersfeld explique : plus l'imitation est parfaite, « réaliste », « vraisemblable », moins elle est crue, moins la confusion avec le réel est possible. La représentation la plus réaliste serait celle dont les signes sont les plus négatifs, où le spectateur, toujours conscient de son travail de dénégarion, le ferait avec le moins d'effort.

En outre, Freud a montré que la dénégarion est une affaire du jugement. Elle est de l'ordre du conscient et implique la décision du spectateur d'attribuer ou de refuser une propriété à une chose, de confirmer ou de contester l'existence d'une représentation de la réalité (312). On affirme qu'il faut être « sot » pour se laisser prendre au jeu. Or, Olivier Mannoni montre que le « sot » a bien sa place dans le processus et le plaisir de la dénégarion. Pour lui, le « sot », ou le « campagnard au théâtre », comme il l'appelle, représente le besoin de tout spectateur de croire non pas forcément à l'artifice de la scène mais à celui qui s'y *prendrait* au jeu, annonçant la convention théâtrale de l'« on dirait ». Sur ce point, Mannoni recourt à l'image d'un jeu d'enfants : « si des enfants se livrent à un jeu où une chaise doit tenir le rôle d'un avion, il faudra commencer par dire [...] que la chaise est un avion, et cette convention les joueurs peuvent l'introduire explicitement par la formule : "on dirait (nous dirions) que la chaise est un avion " »

(Mannoni 162). Ici, la formule « on dirait » est conventionnelle du fait que nous savons *qui est on* : « ce sont les enfants eux-mêmes, en tant que meneurs du jeu » (162). Mais, la convention de la formule « on dirait » révèle une « polysémie remarquable » dans la mesure où le « on » n'est pas seulement l'acteur mais un « autre », celui qui n'énonce pas le jeu, mais accepte l'illusion, soit la dupe. Cet autre « représente une sorte de spectateur, qui peut être absent ou dont le rôle peut être tenu par les acteurs du jeu eux-mêmes » (162). Cette duplicité, ou ce « dédoublement », du « on » dans le « on dirait » élucidera plusieurs de nos propos quand il s'agira de comprendre la praxis du comédien cérébral de Diderot et le rôle du spectateur dans ce processus.

1.9 La communication théâtrale et la concrétisation spectatrice

Bref, au théâtre, le rapport entre la production et la réception est complexe et relève souvent d'un chassé-croisé. Cette première se révèle, sur plusieurs points, la mise en abyme de la seconde. On le sait, la représentation se fait directement devant le public, en rapprochant ainsi l'art théâtral d'une véritable communication avec le spectateur. Or, avant la communication avec le public, la mise en scène s'avère, elle aussi, un acte de réception que l'on peut qualifier de « réception enchassée ». Ubersfeld explique que la réception théâtrale se déroule entre deux émetteurs : « émetteur 1 – auteur » et « émetteur 2 – praticien » (Uberseld 19). Cette double émission rend le schéma de la communication théâtrale plus complexe que celui de la communication littéraire qui présente une seule émission auctoriale. Il est clair que l'acteur se familiarise avec son rôle en lisant, mémorisant, pratiquant son rôle. L'acteur est d'abord le lecteur du scénario et sa lecture représente une étape *sine qua non* de la future interprétation dramatique. Celle-ci n'est-elle pas d'ailleurs un exemple parfait d'une démarche « herméneutique » ? La lecture de l'acteur se révèle donc active et productive, comme l'indiquent tous les théoriciens de la lecture. Bert O. States parle « des fissures » et « des insterstices » dans

le texte dramatique que l'acteur doit « remplir » (States 165). Ces fissures sont en effet les mêmes lieux d'indétermination qu'évoquent, entre autres, Ingarden et Iser. Ces *leerstellen* ou, comme le dit States, ces « interstices » textuels permettent au comédien de réaliser le texte de mille façons différentes (165). Il est à noter que les interstices impliquent, eux aussi, la notion de concrétisation, faisant de l'interprétation de l'acteur quelque chose de *réel*, de *concret*. En d'autres termes, la performance du comédien constitue la concrétisation de sa lecture et de son interprétation du texte dramatique.

Poussant plus loin encore cette réflexion, Patrice Pavis constate que la totalité de la mise en scène constitue une première concrétisation d'un texte dramatique, soit « une concrétisation 'en acte', à partir de la concrétisation issue de la lecture et de l'analyse dramaturgique du texte par le metteur en scène (ou concrétisation scénique) » (Pavis 362). Après cette « première concrétisation » du metteur en scène, d'autres média de la concrétisation scénique proposent leurs propres concrétisations, comme c'est le cas pour l'acteur. C'est ce que Pavis appelle une « méta-concrétisation », soit une « concrétisation individuelle d'une concrétisation collective » (Watanabe 201).

La « concrétisation », terme qui pose problème dans la phénoménologie d'Iser en ce qu'il n'évoque rien de « concret », s'éclaire mieux quand l'interprétation *se produit* grâce au metteur en scène ou à l'acteur. En effet, l'interprétation devient alors *productive* au sens propre du terme. Le processus de concrétisation étant, selon Watanabe, « [...] l'attribution d'un signifié à un signifiant en passant par une espèce de filet qui est le contexte social » (196), la concrétisation productive du metteur en scène ou de l'acteur doit ensuite inviter à d'autres concrétisations successives, celles du public⁷. La concrétisation scénique redevient-elle signifiante pour le

⁷ En effet, dès que l'on interprète un ouvrage, l'interprétation redevient une « chose à interpréter » pour son destinataire. Dans les arts d'imitation, il n'existe aucun système de signification qui soit déterminé une fois pour toutes. Le langage, lui-même indéterminant, ne peut être concrétisé de façon universelle. Dans le cas

spectateur, ou la concrétisation du spectateur est-elle une autre « méta-concrétisation » dont parle Pavis ? Lorsqu'il s'agit d'une représentation théâtrale, on rentre en effet dans une circularité entre signifiant – signifié – signifiant ; ce qu'on appelle une « concrétisation spectatrice » (Watanabe). L'œuvre théâtrale concrétisée par l'équipe de production n'est sûrement pas la concrétisation qu'en feront les spectateurs. En d'autres termes, la représentation théâtrale homogénéise les concrétisations pour se produire en tant que matière signifiante, prête à être « re-concrétisée » par la réception.

2.0 La concrétisation spectatrice comme fait collectif

Si l'ontologie du spectacle explique en grande partie la distinction entre le travail du lecteur et celui du spectateur, Watanabe soulève aussi la question importante de l'aspect communautaire de l'univers théâtral, soit de la « sociologie de la salle ». L'idée d'étudier l'aspect social d'un groupe de spectateurs rejoint la question de l'anthropologie soulevée dans l'étude de Mervant-Roux sur la réception théâtrale. Pour comprendre la complexité d'un public, il faut rappeler l'importance d'étudier celui-ci séparément ainsi que collectivement. Dans la relation entre la scène et la salle, il faut en effet tenter de saisir la dialectique entre le destinataire et le destinataire replacée dans leur contexte précis. Jusqu'ici, nous avons examiné la façon dont l'œuvre reflète et anticipe son spectateur, diverses manières dont la réception est inscrite dans la production. C'est ce que Marco De Marinis appelle le « niveau intertextuel » du phénomène de la réception (Watanabe 202). Or, par rapport à ce qu'il appelle la « dimension empirique » du

de la fiction, l'universalité d'une éventuelle concrétisation est encore plus douteuse. À l'instar du concept de « communautés interprétatives » de Stanley Fish, nous voulons voir dans l'acte de concrétiser une chaîne et une continuité. Toute concrétisation demande à être re-concrétisée par des communautés et leurs lectures ultérieures. Elle est un processus subjectif qui varie selon les vicissitudes du contexte social.

public, soit le niveau extratextuel⁸ (ce qui ne peut être décelé dans le texte), les études détaillées peuvent encore enrichir notre connaissance de la réception. Certains travaux empiriques traitent directement du spectateur et non seulement de sa présence réflétée, médiatisée par la production. Ils mènent à bien une recherche plus pointue sur la réalité de ce qui se passe dans la salle.

Notre démarche s'inscrit entre ces deux niveaux. Les textes de Diderot ont interrogé, en effet, les aspects « intertextuel » et « extratextuel » de la personne du spectateur. Dans ses écrits, nous allons essayer de montrer l'importance de l'idée du spectateur comme une donnée immanente, telle qu'elle se révèle à l'intérieur même du dispositif théâtral, et nous allons scruter sa pensée des rapports entre le public et la scène de son siècle. Or, pour suivre le mouvement particulier de la réflexion diderotienne sur le théâtre, notre étude examinera d'abord la façon dont Diderot concevait la relation entre la salle et la scène saisie dans sa dimension « extratextuelle » : sa vision du théâtre conçu à l'intention du public dont l'implication totale est la mesure de la pertinence et de l'utilité de l'entreprise. Nous allons montrer ensuite comment le concept de spectateur externe débouche sur l'élaboration du concept de spectateur interne : celui dont la fonction d'observateur rend possible l'acte même de la production théâtrale. Finalement, il s'agira de déterminer si Diderot est capable de penser l'un sans l'autre.

⁸ Les études de Mervant-Roux sur le spectateur empirique se révèlent fort intéressantes. Constatant qu'il y a trois aspects des applaudissements, soit la forme, le rythme et l'intensité, elle a comparé ce phénomène d'appréciation réalisé par divers publics à l'aide d'une machine qui enregistre les réactions des spectateurs. C'est ainsi qu'elle distingue trois grands secteurs proxémiques de la salle : « la zone proche ou intersubjective (0-9 mètres) où le public participe au spectacle en tant que témoins intimes, la zone moyenne (9-20 mètres, divisée en deux, soit 9-13 mètres et 13-20 mètres) où les membres de l'assistance voient plus qu'ils n'entendent, et la zone lointaine ou fantomatique (au-delà de 20 mètres) où c'est l'audition qui domine » (Watanabe 206).

CHAPITRE 3

Diderot et le théâtre : vers une conception rhétorique du théâtre

Je n'entends point les règles, continua la favorite, et moins encore les mots savants dans lesquels on les a conçues; mais je sais qu'il n'y a que le vrai qui plaise et qui touche. Je sais encore que la perfection d'un spectacle consiste dans l'imitation si exacte d'une action, que le spectateur, trompé sans interruption, s'imagine assister à l'action même. Or, y a-t-il quelque chose qui ressemble à cela dans ces tragédies que vous me vantez?

Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, 1748

Dans la pensée dramatique de Diderot, le *Paradoxe* constitue la dernière étape, voire le point culminant de sa théorie. C'est dans ce texte où il se corrige et redéfinit sa conception du théâtre qui le préoccupe pendant une bonne dizaine d'années⁹. C'est ce texte qui résume l'essentiel de sa réflexion ; le débat entre les deux interlocuteurs, le Premier et le Second, présente, respectivement, les traits définitoires des concepts de « sang-froid » et d'enthousiasme. Mais, en dépit de ses attraits de concentration et de concision qui permettent au lecteur curieux de se familiariser avec la pensée diderotienne du théâtre, le *Paradoxe* occulte certaines précisions théoriques complexes qui sont essentielles à son élaboration et à son devenir. Le fait même que c'est la figure de l'acteur qui occupe la place centrale dans la discussion peut même voiler la vraie originalité des apports diderotiens au phénomène du théâtre. À cet égard, Alain Ménil remarque que l'originalité du projet de Diderot réside au fond dans sa décision d'avoir « [...] systématisé une esthétique des effets à partir de l'unité focale que représente le point de vue du

⁹ L'expansion dramatique de Diderot, comme l'appelle J. Chouillet, s'étend en fait sur toute sa carrière, dans la mesure où son art est toujours une espèce de « théâtre intérieur » (L. Pérol). Mais les textes sur lesquels nous allons nous pencher datent de 1757 (les *Entretiens*), 1758 (le *Discours*) et 1770 (le *Paradoxe*), soit une dizaine d'années.

spectateur [...] » (Ménil 2000, 92). Et Barthes de conclure que, dans le théâtre, c'est à partir du « sujet spectateur », et non de la psychologie de l'acteur, que se construit l'unité de la représentation (voir Barthes). Ainsi, notre but est d'élucider le rôle que Diderot accorde au spectateur dans sa vision du théâtre qui semble pourtant prendre appui sur la personne du comédien. Nos analyses veulent montrer que, dès les premiers textes du philosophe, le concept de spectateur joue la fonction cruciale dans son élaboration de la théorie du comédien. Davantage. Selon notre lecture, c'est la manière dont Diderot aborde la question du récepteur dans ces écrits qui permet de mieux saisir le fameux paradoxe qui oppose l'acteur qui « joue d'âme » à l'acteur qui « joue de tête », l'opposition qui traduit son passage esthétique tant discuté de la théorie de l'enthousiasme à la théorie du sang-froid¹⁰. Nous proposons donc, d'abord, un résumé rapide des traits distinctifs du comédien cérébral du *Paradoxe*, lesquels retiennent le plus l'attention de la critique¹¹. Ce résumé constituera le point de départ de notre enquête sur les développements très originaux des textes antérieurs portant sur la production saisie déjà dans ses liens avec la réception.

¹⁰ Dans son livre *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Yvon Belaval note que dans les *Entretiens* et le *Discours* Diderot ne s'intéresse guère à la psychologie du comédien, question qui fera l'objet de sa théorie du sang-froid. Pour expliquer l'éveil de cet intérêt, Belaval évoque l'impact de la « querelle du théâtre » et, plus particulièrement, des idées d'Antoine-François Riccoboni, auteur de *L'Art du théâtre* (1750). En citant l'abbé Raynal, Belaval montre la proximité des thèses de Riccoboni avec celles de Diderot : « Riccoboni prétend [...] que si l'on a le malheur de ressentir véritablement ce que l'on doit exprimer, on est hors d'état de jouer. Les sentiments se succèdent dans une scène avec une rapidité qui n'est point dans la nature. [...] Si, dans un endroit d'attendrissement, vous vous laissez emporter au sentiment de votre rôle, votre cœur se trouvera tout à coup serré, votre voix s'étouffera presque entièrement ; si vous devez alors passer subitement à la plus grande colère, cela vous sera-t-il possible ? Non, sans doute... » (Belaval 237).

¹¹ À part les travaux d'Alain Ménil et de Pierre Frantz en particulier, le paradoxe dont la critique débat le plus dans ses écrits est celui du comédien. Nous voulons montrer, suivant Ménil et Frantz, que c'est en considérant le débat du point de vue du spectateur que la poétique du comédien s'éclaircit et s'enchaîne sans trop de contradiction. Comme le dit aussi Michael Fried (après Belaval), le passage de l'enthousiasme au sang-froid n'est aucunement un revirement dans la pensée de Diderot, mais un enchaînement logique. rôle du spectateur au théâtre.

1.1 La question de l'acteur : du sang-froid vers l'enthousiasme

La théorie du sang-froid du *Paradoxe sur le comédien* est centrée sur le mystère de la sensibilité du grand comédien. Les deux personnages (le Premier et le Second) débattent longuement cette question. Si le Premier avance que l'acteur ne possède aucune sensibilité et que c'est ce manque de sensibilité qui fait le « grand comédien », le Second affirme le contraire. Pour lui, le grand comédien est sensible aux particularités du rôle qu'il joue et s'identifie totalement, tant au niveau d'imagination que de sensibilité, à son personnage. Or, ce débat tourne vite au soliloque ; le Second semble devenir un élément superflu du dialogue. Au fil du texte, son discours sert de plus en plus de repoussoir contre lequel le Premier, porte-parole de Diderot, construit la nouvelle théorie de l'auteur. C'est ainsi que le lecteur du dialogue est amené à rentrer dans l'engrenage de paradoxes que présente la thèse de l'insensibilité du comédien.

Que ce soit la question de la sensibilité, du caractère ou d'une autre caractéristique propre au comédien, il se trouve que le plus grand paradoxe est le constat de Diderot que le comédien « n'est rien pour être tout ». La sensibilité de l'acteur est ici mise en cause par le fait que ce dernier obéit à une « loi d'impropriété » qui exige qu'il écarte tout ce qui peut lui appartenir en *propre*. La seule qualité chez le grand comédien est donc l'absence de propriété : « Un grand comédien n'est ni un piano-forte, 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 qui conviennent à sa partie, et il sait se prêter à toutes » (*Paradoxe* 93). Si nous voulions expliquer sa nature à l'aide d'une analogie picturale (ce que nous ferons plus tard avec l'art théâtral dans son ensemble), l'acteur serait une sorte de canevas blanc qu'on utilise pour créer chaque fois un nouveau produit. « L'accord et le ton » qu'il « prend » sont des constructions qu'il se forge grâce à son observation froide du monde. Pour autant qu'ils signifient les signes extérieurs et perceptibles d'un objet d'art, l'accord et le ton entrent dans la composition du « modèle idéal » que le comédien bâtit.

Nous allons y revenir dans le dernier chapitre. Autrement dit, la mimésis que produit le grand comédien est au fond une façade, créée par un œil observateur, qui dédouble le grand comédien en un froid spectateur.

La froide observation est la condition *sine qua non* de la démarche du comédien, car elle lui fournit la focalisation nécessaire pour se distancier de ce qui sera ensuite représenté. Lors de la représentation théâtrale l'objet de son observation reste ainsi au rang d'objet médiatisé par rapport au « sujet comédien ». En jouant, le comédien peut s'observer, et plus précisément, observer « froidement » l'extériorité qu'il produit. Chez lui, l'extérieur n'affecte pas l'intérieur. Celui-ci doit être insensible, voire désensibilisé par celui-là pour que la mimésis reste purement « sémiotique », pour qu'elle ne soit pas la vérité propre à la nature ou à l'état d'esprit du comédien. C'est pourquoi l'imitation n'est au point que lorsque « la fougue des passions est tombée » et « lorsque la tête est calme [...] » (*Paradoxe*, 55). Pour le comédien, il ne s'agit aucunement d'incarner le personnage, mais plutôt de se dédoubler pour séparer l'apparence de la psychologie : il est extérieurement celui qu'il représente, mais il demeure « rien » dans son intérieur.

Ce concept de comédien cérébral, élaboré à l'étape ultime de la réflexion diderotienne, représente ici une sorte d'introduction à notre analyse de la sémiotique du comédien proposée par le philosophe. Le fait de concevoir l'acteur comme un être qui est nécessairement séparé, éloigné le plus possible de son personnage, pose l'acteur en signifiant humain. Par ailleurs, la thèse du sang-froid met aussi au jour le potentiel d'hypocrisie et de duplicité de l'être humain. L'acteur, être amoral, n'est désormais qu'un site de représentation, qui, en tant qu'objet signifiant, réfère à un signifié absent, et non présent. Ainsi que le résume Sartre, le personnage de théâtre, comme n'importe quel objet d'art, est un irréel soutenu par une espèce d'analogon matériel (l'acteur) qui doit « s'anéantir » pour donner place à la véritable virtualité de l'objet esthétique. En d'autres

termes, « ce n'est pas le personnage qui *se réalise* dans l'acteur, c'est l'acteur qui *s'irréalise* dans son personnage »¹² (Sartre 243). Dès lors, on conçoit l'acteur comme un manipulateur de sa personne, qui « utilise tous ses sentiments, toutes ses forces, tous ses gestes comme *analoga* des sentiments et des conduites [du personnage qu'il imite] » (242).

Si la théorie du sang-froid participe d'une sémiotique précoce dans sa considération de l'art du comédien, la théorie de l'enthousiasme prône une vision plus sensualiste de la représentation. L'enthousiasme s'oppose à l'esthétique du sang-froid dans le sens où le signe n'est pas considéré en soi, comme l'art du comédien, mais il est plutôt considéré dans la façon dont il est perçu par le récepteur, par le spectateur qui se croit être devant la chose même. La représentation est ici définie en termes de « vérité » qui a le pouvoir de susciter de « vraies » réactions chez son récepteur. Ce sont ces réactions authentiques qui constitue un critère de base (chez Diderot, le critère qui est chronologiquement antérieur¹³ au critère du sang-froid) pour juger de la représentation, tant artistique que langagière.

Or, pour retracer cette pensée du théâtre en devenir de Diderot, il faut encore remonter à ses écrits qui précèdent les *Entretiens* et le *Discours*. Dans la *Lettre sur les aveugles* (1749) et la *Lettre sur les sourds et muets* (1751), le sensualisme qui inspirera plus tard la théorie de l'enthousiasme de Diderot prend source dans sa conceptualisation du langage. En remettant en

¹² Sur ce point, l'exemple du tableau dont se sert Sartre peut éclairer son explication de l'imaginaire et de l'objet esthétique. Il est fréquent de penser, dit-il, que le peintre *réalise* une image mentale sur la toile. C'est dire qu'on a tendance à penser qu'il y a eu passage de l'imaginaire au réel. Il n'en est rien. Ce qui est réel, en effet, ce sont les « résultats des coups de pinceau, l'empâtement de la toile, son grain, le vernis qu'on a passé sur les couleurs, mais qui ne font pas partie de l'appréciation esthétique qui est celle de l'illusion. La réalité de la toile n'est pas belle, puisque le beau c'est un être qui « ne saurait se donner à la perception et qui, dans sa nature même, est isolé de l'univers. [...] En fait le peintre n'a point *réalisé* son image mentale : il a simplement constitué un analogon matériel tel que chacun puisse saisir cette image si seulement on considère l'analogon » (Sartre 240).

¹³ Notre démarche est en effet à rebours ; nous expliquons ici l'évolution dans la pensée de Diderot en rebroussant chemin, c'est-à-dire, en commençant par le *Paradoxe* et la thèse du sang-froid et finissant par sa conception de l'enthousiasme pour mieux dégager en quoi les textes antérieurs qui nous arrêtent ici, loin d'être un repoussoir, font partie intégrante des conceptions élaborés plus tard.

cause la métaphysique du verbe, Diderot réduit celui-ci à une somme de sensations et de réactions (Frantz 1998, 24). Fait important, ancrés dans le monde du sensible, les signes de la langue, de la parole et de l'écriture ne sont pas privilégiés par rapport aux gestes et autres signes purement visuels ; la rapidité perceptive des signes visuels les rend plus efficaces que les signes verbaux.

La *Lettre sur les sourds et muets* répond à un problème théorique important à l'époque qui est celui de la recherche de l'origine des langues. Diderot aborde ce problème par le biais d'une expérience où il analyse les capacités langagières d'un sourd-muet de naissance. Il s'agit pour lui de comparer deux systèmes de signification : la langue des gestes et la langue parlée. Bien que les gestes ne soient pas aussi clairs que les mots, ils se révèlent plus productifs dans la transmission de sens. La langue des gestes « offre un signe elliptique, sémantiquement chargé et se trouve capable d'atteindre un sublime que ne rendra jamais la parole » (Delon 88, 81). Le « sublime » que les gestes atteignent ici, dit Michel Delon, témoigne du phénomène plus général de l'« énergie »¹⁴ : « L'énergie désigne la rapidité et ce caractère synthétique des signes-images que les langues articulées décomposent : elles dispersent ce qui se donne à voir dans les gestes » (81). Diderot explore à fond les différences entre la parole et « les gestes », terme auquel il substitue celui d'« image ». Ce qui distingue l'image de la parole, c'est l'idée de l'unité qui accompagne sa réception. Cette réception est caractérisée par Diderot comme celle d'un instant indivisible, d'une impression totale et instantanée, d'un tableau mouvant. Bref, tout se passe en entier et tout à la fois (82). La parole, elle, se caractérise par une distribution en parties, une succession détaillée exécutée par la plume, à pas comptés (82). L'image et la parole diffèrent non seulement par la temporalité avec laquelle elles s'énoncent, mais par la rapidité avec laquelle elles sont reçues par le récepteur. Bref, dans sa réflexion sur la nature et les *effets* des deux arts

¹⁴ En analysant l'idée de l'énergie dans ces textes fondateurs de la pensée diderotienne, Michel Delon montre que l'énergie y est placée à l'origine du savoir et du langage. N'étant qu'un principe explicatif chez

d'imitation, le philosophe oppose la transmission directe et simultanée de l'image à la transmission plus indirecte de la parole, qui est successive et qui se donne « après coup ».

C'est à la lumière de cette opposition que la *Lettre* aborde le phénomène de l'immédiateté dans l'expression poétique. Dans sa réponse à la question « qu'est-ce que l'esprit du poète ? », Diderot favorise celui « qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois ; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit et l'oreille les entend, et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui les peignent » (Belaval 150). C'est pour cette raison que Diderot enthousiaste veut voir dans l'acteur moins un artiste qu'un « énergumène » qui se transporte dans le personnage et en est possédé. Le poète que Diderot décrit dans la *Lettre sur les sourds et muets* correspond dans sa pensée à « la figure du génie » qui reviendra plus tard sous l'image de Dorval, l'image que nous allons étudier plus longuement dans notre analyse des *Entretiens*. Le génie s'exprime dans ce texte de façon ambiguë : on a l'impression que ce n'est pas lui qui s'exprime, mais que c'est la nature qui parle à travers lui. D'où l'idée du transport et de l'oubli de soi qui caractérise le personnage et l'acteur du théâtre de l'enthousiasme.

Si le comédien du sang-froid ne devient donc son personnage que de façon superficielle, le comédien enthousiaste subit un véritable changement où il s'approprie le caractère, la sensibilité et d'autres caractéristiques du héros qu'il interprète. Rousseau qualifie cette appropriation de « transport » : l'acteur est transporté en dehors de lui pour devenir ce qu'il imite. Comme le dit Rousseau, qui conteste ce phénomène, l'acteur doit « oublier enfin sa propre place

Condillac, elle devient un précepte normatif chez Diderot et Rousseau, qui en font un véritable mot d'ordre pour les créateurs (Delon 1998, 78).

à force de prendre celle d'autrui ». C'est-à-dire que l'acteur « s'anéantit, pour ainsi dire, s'annule avec son héros » (Marshall 108).

Dans un chapitre consacré au *Paradoxe sur le comédien* (« Forgetting Theater »), David Marshall montre que les figures du comédien enthousiaste et cérébral apparaissent de façon récurrente dans l'œuvre de Diderot. Dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*, ces figures sont quelquefois présentes chez le même personnage. Dans le *Neveu de Rameau*, le personnage de Lui tient du même paradoxe que le comédien cérébral : son don d'imiter plusieurs personnes et personnages soulève la question de sa propre identité. Dans l'épisode du juif d'Avignon, celui-ci a fait de son hypocrisie son art de prédilection ; « crapule » dans la vraie vie, il s'est construit une extériorité contraire à son réel caractère (Marshall 111). Ainsi que le remarque Marshall, le Neveu semble avoir lu le *Paradoxe*.

Mais le Neveu incarne aussi la figure opposée. Ses « transports » rappellent au lecteur du dialogue la thèse de l'enthousiasme. À plusieurs reprises, Lui est transporté en dehors de lui-même et c'est finalement sur ce côté enthousiaste du personnage qu'insiste le texte¹⁵. Lui semble être l'histriion dont parle le Premier dans le *Paradoxe*, c'est-à-dire l'acteur qui n'est pas maître de lui-même, puisqu'il est devenu quelqu'un d'autre à travers son transport d'enthousiasme. Même si le Neveu peut voir dans l'hypocrisie du juif d'Avignon la véritable source du génie artistique et mimétique, il est incapable de faire de même ; il demeure dans l'ancienne conceptualisation du génie, celle qui fait de l'oubli de soi et de l'incarnation d'autrui, les marques de l'artiste génial.

¹⁵ Citons un exemple-phare de ce transport auquel le personnage Lui est sujet : « Sa tête était tout à fait perdue. Épuisé de fatigue, tel qu'un homme qui sort d'un profond sommeil ou d'une longue distraction, il resta immobile, stupide, étonné. Il tournait ses regards autour de lui comme un homme égaré qui cherche à reconnaître le lieu où il se trouve.... Semblable à celui qui verrait à son réveil son lit environné d'un grand nombre de personnes, dans un entier oubli ou dans une profonde ignorance de ce qu'il a fait, il s'écria dans le premier moment : « Eh bien, messieurs, qu'est-ce qu'il y a ? » (Marshall 113).

1.2 Diderot et le drame bourgeois : l'expérience théâtrale à l'ère de l'enthousiasme

Avec les *Entretiens sur le Fils naturel*, publiés en 1757, Diderot marque son entrée dans le monde du théâtre en tant que dramaturge et théoricien du nouveau genre qu'est le « drame bourgeois ». Cette forme originale que Diderot est en train de créer espère rapprocher le théâtre de la vie réelle pour qu'il entre en dialogue direct avec les mœurs de l'époque. L'art théâtral, plus que tout autre, a pour le philosophe la visée sociale et politique (voir Ménil 1995). À l'opposé de Rousseau qui bannit le théâtre en tant qu'un miroir des vices, Diderot considère la scène comme un endroit idéal pour représenter l'état de conscience des gens, afin de les améliorer, un lieu où l'on peut discuter « les points de morale les plus importants » (9). Autrement dit, il envisage le théâtre « sous l'angle d'un espace public ouvert à une interrogation commune du public, incluant la possible récusation de ses schémas habituels » (*ibid*). Nous avons abordé auparavant cet « effet » recherché par le dramaturge du point de vue de la théorie de la réception.

Envisager la mission sociale du théâtre avait pour but de renouveler les vues et la pratique de la tradition classique et, plus précisément, la conception de la doxa critique des dimensions didactique et sensible du théâtre. La *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac, texte fondateur, présente une telle conception « classique », car littéraire, du théâtre, dans lequel le texte domine. D'Aubignac croit certes en l'utilité morale de la poésie dramatique, il est d'accord qu'« il faut enseigner au théâtre » (Ménil 1995 i, 14), mais il veut tout de même singulariser ce qui dans la représentation théâtrale ne vient pas directement de la poésie. Il se penche sur le dispositif sensuel de la représentation qui n'est pour lui que la médiation du discours du poète. L'instruction des mœurs ne peut découler directement de ce dispositif, mais uniquement de la source principale de la signification, soit le poème dramatique qui porte la « vérité » du spectacle. Voici la distinction établie par d'Aubignac :

« [...]J'appelle donc vérité de l'action théâtrale l'histoire du poème dramatique, en tant qu'elle est considérée comme véritable, et que toutes les choses qui s'y passent sont regardées comme étant véritablement arrivées, ou aient dû arriver. Mais j'appelle représentation, l'assemblage de toutes les choses qui peuvent servir à représenter un poème dramatique, et qui doivent rencontrer, en les considérant en elles-mêmes et selon leur nature, comme les comédiens, les décorateurs, les toiles peintes, les violons, les spectateurs et autres semblables » (Ménil 1995 ii, 352).

Ici, « l'assemblage » des éléments de la représentation sert à mettre en scène l'« histoire », le véritable signifié de l'énonciation théâtrale. En cantonnant la vérité dans le poème, c'est-à-dire, en privilégiant le discursif au visuel, le critique montre que la matérialité de la représentation théâtrale ne peut être le site d'une instruction morale que de façon indirecte. D'où le besoin pour le théâtre classique de représenter des choses de façon littéraire, ce qui lui fait sous-estimer ses propres fonctions de représentation, soit sa « théâtralité ». D'Aubignac prône un théâtre « sémiotique », ou « représentant » (353), dans le sens que ce que l'on signifie sur les planches est détaché des pouvoirs représentatifs du théâtre et assujetti à la représentation abstraite de la signification poétique, laquelle ne peut *montrer* son référent, mais peut l'offrir à l'imagination. Pour d'Aubignac, « l'art dramatique reste avant tout un art du poème et s'il y a imitation, représentation, image, celle-ci reste mentale » (Frantz 1998, 18). Ainsi, tout ce qui appartient à la mise en scène doit clairement découler des éléments textuels. Si la « vérité » est ce qui est propre au signifié, la puissance morale qui est attachée au mot, il n'y a aucune « vérité », aucune portée morale, dans le signifiant théâtral. Pour que la « vérité » et l'utilité morale du théâtre soient donc saisies par l'intellect comme une « production de l'esprit », il faut que le théâtre sépare, « distancie » le mot (l'histoire du poème dramatique) de la chose (la matérialité de la représentation) (*ibid*).

L'esthétique du drame bourgeois diffère de l'esthétique classique de la distanciation par son exploitation de la « sensibilité », c'est-à-dire ce qui s'offre directement aux sens¹⁶. C'est en valorisant la dimension visuelle du théâtre que Diderot veut encourager sa réception directe et collective. Dans son article déjà mentionné « Brecht, Diderot, Eisenstein », Roland Barthes remarque que l'unité de la représentation chez Diderot se constitue à partir du « sujet spectateur », à partir de ce que le récepteur *voit*. Visant ainsi la dimension visuelle de la représentation dramatique, Diderot rompt avec la tradition classique qui a tendance à sous-estimer ce que l'on doit exposer sur la scène. Pour lui, la scène doit être considérée à l'instar d'un tableau : « Une disposition des personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau » (*Entretiens* 92). Avant Diderot, il y avait un « déni révélateur » du tableau dans son sens visuel¹⁷, mais non dans son sens d'« hypotypose »¹⁸ (Frantz 1998, 11). Diderot commence à exploiter le visuel, aspect délaissé de l'esthétique classique. Dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle le tableau dans l'art dramatique

¹⁶ Dans son livre *The Surprising Effects of Sympathy*, D. Marshall choisit le terme « sympathie » pour décrire le dispositif d'identification dans l'esthétique du XVIIIe siècle. Nous lui préférons pourtant celui de « sensibilité » dans le cas de Diderot qui insiste plus sur les effets perceptifs que sur les effets d'empathie (de sympathie) sur le spectateur. Bien que Diderot fasse partie des dramaturges qui prônent une expérience de sympathie au théâtre, c'est-à-dire, une identification fondée sur la capacité à ressentir les sentiments d'autrui, nous voudrions parler d'un théâtre qui veut exploiter aussi les dimensions visuelles de l'espace théâtral, partant qui fait plus appel aux sens qu'à l'imagination sympathique

¹⁷ Ce refus de l'image si caractéristique du XVIIe siècle se reflète dans le statut de la peinture, et notamment du coloris. L'image est sujette à une critique datant depuis Platon qui essaie de l'évincer du discours métaphysique. Dans son livre *La couleur éloquente*, Lichtenstein explique que depuis Platon, « l'image est exclue du royaume de la métaphysique, déçue de toute position réelle ; l'image s'est trouvée réduite, par l'acte même qui a permis la constitution d'un discours philosophique, à n'être plus qu'un simulacre sur les points d'une caverne, juste une ombre. Mais elle n'a pas été supprimée pour autant car elle hante la philosophie, comme la figure du mort hante le criminel : comme une ombre précisément » (9). Nous allons revenir sur certaines idées de Lichtenstein, notamment sur sa brillante distinction entre le vrai rhétorique et le vrai métaphysique, dont le premier déstabilise le second, à l'instar de cette figure du mort qui hante le criminel.

¹⁸ En citant la définition de Du Marsais de l'*Ut poesis pictura*, Frantz explique qu'il est aussi synonyme de l'hypotypose, association lexicale dont témoignent tous les dictionnaires de l'époque : « C'est lorsque, dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux ; on montre, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter ; on donne en quelque sorte l'original pour la

a encore un statut ambigu ; soit on le considère sous la forme imaginaire, c'est-à-dire, comme un tableau idéal qui présentifie les images mentales (l'hypotypose), soit on lui attribue une nouvelle poétique qui cherche à faire du théâtre et de ses grands moments pathétiques un véritable tableau visuel. Dans cette nouvelle tendance, le tableau devient l'équivalent scénique d'une peinture, changeant ainsi la façon dont on a traité jusqu'à présent le voir et le dire, la relation qu'entretenait le théâtre avec sa dimension visuelle.

À l'époque classique, l'hypotypose a permis aux dramaturges d'obéir à la règle des bienséances, c'est-à-dire à la règle de raconter ce qu'on n'a pas le droit de montrer. Voici l'explication de ce procédé contenue dans l'*Art poétique* de Boileau :

Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose :
Les yeux en le voyant saisiront mieux la chose ;
Mais il est des objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux (12).

En ne montrant pas la représentation visuelle de la chose, l'hypotypose privilégie l'art de la suggestion qui escamote la force du visible à l'aide de la langue ; appliquée à l'art dramatique, l'hypotypose « fonde un art de la litote » (15). Déjà, dans le livre VII de *L'Institution oratoire*, Quintilien exposait la nécessité de faire appel à l'imagination des auditeurs. C'est ainsi que Racine a commencé à exploiter progressivement la force des tableaux dans sa dramaturgie¹⁹. Mais le « tableau », tel que pratiqué sous forme d'hypotypose, se révèle être « une peinture sensible de la chose dont on parle » (13), et non la « peinture » dramatique de la chose que l'on montre aux yeux. L'adhésion à la règle des bienséances correspond donc à un dénigrement du

copie, les objets pour les tableaux » (Frantz 9). Pour Frantz, l'exemple canonique de l'hypotypose est la description du monstre dans le récit de Thérémène dans *Phèdre* de Racine.

¹⁹ « Dès le XVII^e siècle, le public — et les auteurs dramatiques ne pouvaient manquer d'y être sensibles — réclamait plus d'émotion [...]. [Racine] accorde de plus en plus de place au « spectaculaire » de l'hypotypose : récits ou descriptions destinés à provoquer de grands effets d'émotion occupent une place de plus en plus importante dans la dramaturgie racinienne, d'*Andromaque* à *Phèdre* » (Frantz 15).

visuel au théâtre ; en raison de la menace qu'il constitue pour la décence de la représentation, le visuel a longtemps été l'objet d'une méfiance.

Dans le *Premier Entretien*, nous allons le voir plus tard, Dorval rend compte de cet appel à la bienséance par le biais de son interlocuteur, Moi. Si celui-ci est toujours pour l'usage classique du « coup de théâtre ²⁰ », Dorval préconise qu'on substitue ce dernier par le « tableau » dans un sens nouveau du terme. Il renverse ainsi l'esthétique traditionnelle, qui incite l'auteur à « s'éloigner (linguistiquement) de la chose », par la valorisation du tableau qui a l'intention de *rapprocher* visuellement le spectateur de la chose, voire de devenir la chose même. Iconoclasme qui suscite la réaction immédiate de Moi : « Mais la décence ! la décence ! » (*Entretiens* 93). Pour Moi, il vaut mieux faire allusion à la chose que de la montrer. Le tableau dramatique relève pour lui de ce « geste iconoclaste » (Lichtenstein) que représentent la peinture et l'image au XVIIIe siècle. Bref, il semble que le voir s'avère trop sensuel, trop passionnel et trop pulsionnel, qu'il doit donc être tempéré et ménagé, car « la vue porte alors en elle la violence du péché » (Frantz 1998, 14). Pour Dorval, par contre, en dépit de son statut de tabou, le voir se montre, d'un point de vue de la représentation, supérieur au dire métaphorique de l'hypotypose. Par sa nature immédiate, il apporte plus de fougue dans l'art d'é mouvoir (le *movere*). Le théâtre de Dorval et de Diderot tend à l'effusion de son spectateur, en se prétendant être, grâce au tableau, la chose même. Du coup, la notion de ce qui est « décent » subit un changement radical dans le drame bourgeois. Si la décence implique une représentation susceptible de ménager la sensibilité des spectateurs, le drame bourgeois se veut alors, paradoxalement, « indécent », dans la mesure où il cherche à « troubler » son public, à lui faire verser des larmes.

²⁰ Le coup de théâtre est défini comme « un incident imprévu qui se passe en action et qui change subitement l'état des personnages » (*Entretiens* 92).

Au fond, si Diderot privilégie le concept de « tableau » dans son projet théâtral, c'est parce que ce procédé qui véhicule plus d'énergie par sa nature « directe » réussit à créer chez le spectateur l'impression d'être plus proche du réel. C'est dire que Diderot innove en matière de la représentation quand il apporte au système classique une nouvelle organisation de l'art théâtral, laquelle se base sur la fiction, mais la fiction qui *nie* d'être mensonge. Comme le formule Ménéil, le système du drame bourgeois se construit sur une base anti-théâtrale, dont les signes ne sont pourtant pas considérés comme artificiels, mais comme « véridiques » (Ménéil 2000, 89.). En fait, ce que Diderot recherche dans le tableau n'est pas la vérité du réel, mais l'*effet de vérité*. La « vérité » atteinte dans l'imitation « par tableau » est alors au niveau rhétorique²¹, c'est-à-dire, elle est dans les effets qu'elle produit chez le récepteur.

C'est ainsi que la réception, perçue peu à peu comme la réaction à l'ensemble du dispositif théâtral, et non pas une adhésion parfaite au monde scénique, se définit chez Diderot en termes d'adhésion, de réponse positive aux effets recherchés par l'auteur. Le théâtre classique qui suscitait des applaudissements d'admiration des spectateurs connaisseurs, et non pas des larmes d'émotion des gens ordinaires, ne profitait pas assez, selon lui, des possibilités représentatives de l'art théâtral. Ce théâtre, coupable de recourir aux modèles littéraires, est pris à part par le XVIIIe

²¹ Quelques précisions sur l'emploi du terme « rhétorique ». Pierre Frantz fait la distinction entre l'image et la rhétorique. En cantonnant celle-ci dans l'univers de la parole, il ôte à l'image sa force « rhétorique ». Dans son analyse des gestes au théâtre, Frantz note la tentative chez Diderot de rétablir un équilibre au profit de l'image: « [Diderot] retient trois scènes dans lesquelles le geste se substitue au discours et tire de cette substitution son énergie. *C'est là que le théâtre triomphe de la rhétorique* » (Frantz 1998, 26, nous soulignons). Or, l'étude *La couleur éloquente* de Lichtenstein, citée par Frantz, affirme que la peinture (l'image) possède elle-aussi sa « rhétorique » (*Ut pictura rhetorica*) qui permet de décentrer la vérité de la peinture d'un centre métaphysique vers un centre rhétorique et nominal. La vérité de la peinture n'est pas ainsi la vérité de l'objet représenté, mais une vérité de l'apparence : « [...] il y a à observer que bien que l'objet naturel soit vrai et que l'objet qui est dans le tableau soit feint, celui-ci néanmoins est appelé vrai quand il imite parfaitement son modèle » (Lichtenstein 197). Le « vrai » se divise donc entre le vrai rhétorique (l'effet de la chose) et le vrai métaphysique (la chose même). C'est sur cette distinction que joue Diderot. Au lieu de prendre ses effets pour la chose même, on devrait priser la rhétorique visuelle pour sa force illusoire, plus puissante et « énergique » que celle de la rhétorique verbale. Ainsi, quand nous employons ici le terme « rhétorique » nous renvoyons à la définition de Lichtenstein qui s'oriente vers l'effet de l'art ; bref, vers le *spectateur*.

siècle sensualiste : les classiques comptent trop sur les capacités imaginatives des spectateurs, et pas assez sur leurs capacités perceptives, visuelles. Depuis, l'objectif du théâtre diderotien est de faire croire au spectateur que la représentation mérite une véritable émotion, *comme* un événement réel. Ce mot est important. Le fondement illusoire de la représentation attend du spectateur une réaction concrète, corporelle, telle les larmes, pour confirmer la réussite de sa tromperie. Ce sont donc des larmes et non pas des applaudissements que doivent rechercher les acteurs. Du coup, l'art de la tirade et le désir d'être applaudi représentent des dangers majeurs pour les acteurs de théâtre : « Si la fureur d'être applaudi s'empare d'un acteur, il exagère. Le vice de son action se répand sur l'action d'un autre. [...] Je ne vois bientôt sur la scène qu'une assemblée tumultueuse où chacun prend le ton qui lui plaît ; l'ennui s'empare de moi, mes mains se portent à mes oreilles, et je m'enfuis » (*Entretiens* 103). Lorsque l'acteur recherche des applaudissements, l'événement théâtral révèle son statut de représentation, voire d'auto-représentation, car les acteurs jouent plus pour énoncer « regardez combien je joue bien » que pour être personnages. L'événement théâtral devenu opaque, la réaction du spectateur *s'éloigne* de ce que les acteurs auraient obtenu si l'événement tenait davantage de l'illusion. Certes, le spectateur qui applaudit ou qui pleure réagit de façon similaire dans la mesure où il reconnaît la qualité de l'imitation. Mais, les applaudissements affichent une conscience spectatrice différente de celle que symbolisent les larmes : le théâtre qu'on applaudit n'entraîne pas de réactions « naturelles » du public parce qu'il est reçu comme faux; il ne réussit pas l'imitation. Les larmes, elles, ont pour effet de concourir à l'illusion de la représentation, de la confirmer par leur caractère physiologique, naturel. Ainsi, le fait de réagir au théâtre par une réaction spontanée, qu'on aurait devant un événement réel, montre l'adhésion de l'artiste et du public à la rhétorique d'illusion qui définit la norme artistique vers la deuxième moitié du XVIIIe siècle²².

²² Si le XVIIIe siècle innove alors en matière de la sensibilité au théâtre, c'est surtout parce qu'il s'adonne

En outre, le drame bourgeois fait des larmes son arme de prédilection grâce au pouvoir de contagion que représente la sympathie. Dans l'espace public, les larmes provoquent d'autres larmes, celles du collectif, mettant ainsi en valeur leur fonction de communication. L'identification est renforcée par sa double nature : si un spectateur s'identifie à la représentation par le refrain « c'est (comme) moi », il s'identifie aussi aux autres spectateurs qui s'identifient à la représentation. L'identification aux personnages du drame bourgeois se propage ainsi dans le public avec beaucoup d'efficacité:

Jugez de la force d'un grand concours de spectateurs par ce que vous savez vous-même de l'action des hommes les uns sur les autres, et de la communication des passions dans les émeutes populaires. Quarante à cinquante mille hommes ne se contiennent pas par décence. Et s'il arrivait à un grand personnage de la république de verser une larme, quel effet croyez-vous que sa douleur dût produire sur le reste des spectateurs ? Y a-t-il rien de plus pathétique que la douleur d'un homme vénérable ? Celui qui ne sent pas augmenter sa sensation par le grand nombre de ceux qui la partage, a quelque vice secret ; il y a dans son caractère je ne sais quoi de solitaire qui me déplaît (118).

L'identification à la représentation et l'identification aux autres deviennent chez Diderot constitutive du rôle du spectateur. Il s'agit là aussi d'un phénomène authentique. Dans son livre *L'histoire des larmes*, Anne Vincent-Buffault note qu'au XVIII^e siècle, on ne peut retenir ses larmes devant les larmes d'autrui. Le devoir de compatir et de manifester sa compassion par les larmes fait alors partie intégrante du protocole social et moral. Il est un témoignage important sur l'intersubjectivité de l'époque. Vincent-Buffault va jusqu'à dire qu'« il semblerait qu'on ne puisse laisser quelqu'un pleurer sans agir, c'est-à-dire sans se rapprocher de lui et tenir compte de

de plus en plus à « l'art de l'attendrissement » (A. Vincent-Buffault), à une norme d'imitation fondée sur l'« *adequatio* », c'est-à-dire, la simulation, où l'œuvre d'art fait semblant d'être réelle et n'insiste pas sur sa vraie nature artistique. Dans son livre *The Object of Art : The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*, Marian Hobson montre qu'aux alentours de 1750, l'objet d'art, en tendant plus à l'*adequatio*, délaisse l'idée d'« *aletheia* » qui, elle, met en valeur sa vraie nature artistique. Pour l'*adequatio*, la réception idéale serait donc des larmes qui approuveraient par leur authenticité la réussite de la simulation. De l'autre côté, l'*aletheia* susciterait plus logiquement des applaudissements pour montrer une appréciation qui soit consciente de l'imitation du réel et de la théâtralité.

ses larmes » (40). Aussi les larmes relèvent-elles d'une fonction de « rapprochement » entre divers individus, entre divers spectateurs, et de façon plus importante, entre salle et scène. Elles invitent à l'action.

L'esthétique du drame bourgeois veut ainsi mettre en place un théâtre qui vise le public réel, celui qui se trouve dans la salle et dont les larmes accréditent la véridicité de l'imitation. Dans l'évolution esthétique qui s'y opère lentement, la question de la réception et de l'expérience du spectateur occupe la place centrale. En fait, l'attention que Diderot porte au récepteur va en s'intensifiant. Des *Entretiens* au *Paradoxe*, le spectateur (comme personne, mais aussi comme fonction) devient une préoccupation majeure de ceux qui participent dans le processus de production de l'œuvre d'art : auteur, interprète, critique. C'est d'abord dans les *Entretiens* que nous allons observer comment le texte présente et met en pratique ces objectifs de rapprochement entre création et réception, comment ce rapprochement fait partie intégrante de l'esthétique diderotienne.

Chapitre 4

La représentation du spectateur enthousiaste : pour une analyse de la réception dans les *Entretiens sur le Fils naturel*

La lecture des *Entretiens* montre que leurs apports les plus importants sont les notions de « tableau » et de « condition », lesquelles contribuent à la construction de la nouvelle fonction identificatrice du théâtre à l'ère du drame bourgeois. Le personnage de Dorval, qui représente les vues de Diderot, élabore ces nouveaux concepts qui vont remplacer ceux de « caractère » et de « coup de théâtre » employés de façon conventionnelle dans le théâtre classique. Ces écrits révèlent le théâtre qui se veut « aliénant », qui cherche à se distancier par rapport au spectateur.

Le terme « aliénant » a un sens bien précis dans la nouvelle esthétique que promeut le drame bourgeois. Ce dernier s'affronte à l'esthétique classique qui fait de la distanciation théâtrale une véritable affaire de « plaisir » (Ménil 1995, 56). En effet, si le théâtre classique doit s'acquitter d'une fonction distanciatrice pour faire dire au spectateur « ce n'est pas moi », refrain défamiliarisant qui est source d'un certain plaisir (56), le drame bourgeois, lui, doit se fonder sur une esthétique du « sentiment », dans la mesure où il privilégie une identification *émotive* auprès du spectateur. Pour que le spectateur se dise « c'est (comme) moi », le spectacle doit lui inspirer plus d'émotion et plus d'attachement à la représentation. Or, et c'est ce qui retient notre attention, l'identification que l'on cherche à instaurer au théâtre produit, en même temps, une autre sorte d'aliénation, que nous pouvons appeler une aliénation « dorvalienne » : le spectateur oublie sa présence dans la salle de spectacle et se perd dans l'illusion de la représentation. Ainsi, le terme d'aliénation héberge une ambiguïté lexicale et sémantique. D'un côté, Dorval veut évacuer ce qui dans la représentation peut être conçu comme « aliénant » pour le spectateur, de

l'autre, il cherche à reconstituer l'art théâtral autour de ce qui « aliène » le spectateur de lui-même, de sa place en tant que « spectateur ».

Pour mieux saisir le type d'aliénation proposé ici par Diderot, rappelons que nous avons présenté dans le deuxième chapitre le procédé de la « défamiliarisation » qui, pour certains théoriciens, constitue le procédé artistique par excellence, voire le but primaire de toute expérience esthétique. Dans le domaine du théâtre, la formule la plus connue de l'aliénation est sans doute le fameux concept de distanciation de Brecht, qui s'inspire directement du concept de défamiliarisation des formalistes russes, notamment de Chklovski. La théorie de Brecht se développe selon deux axes. Si, d'une part, elle s'oppose aux effets hypnotisants de la tragédie (la fonction distanciatrice des classiques), elle refuse, de l'autre, les effets d'« évasion » auxquels on accède par le biais de l'« empathie », ce qui situe la théorie de Brecht aux antipodes des esthétiques du XVIIIe siècle (voir Byford). L'aliénation brechtienne, à l'opposé de l'aliénation dorvalienne, ne joue pas sur l'illusion que crée le spectacle, mais elle essaie d'éloigner le plus possible l'histoire et la fiction de la réalité des spectateurs ; distance qui doit souligner l'écart entre le théâtral et le réel. Le but est d'amener le spectateur à comparer le réel avec le théâtral pour qu'il rentre dans une réflexion sur le réel. C'est à partir de cette dichotomie aliénante que nous allons, dans un premier temps, élucider plusieurs caractéristiques de l'expérience théâtrale, telle qu'elle s'articule par le biais de Dorval.

1.1 La perspective « dorvalienne » du spectateur

Le « tableau » et la « condition » constituent les principaux procédés scéniques qui réalisent le déclenchement cathartique des spectateurs. Ils procèdent de la nouvelle préoccupation de l'époque de renverser les valeurs et les traditions de l'esthétique classique qui, selon d'Aubignac, ne devait ni rentrer directement en dialogue avec la situation socio-politique,

dont elle est pourtant issue, ni bouleverser la sensibilité du public. Selon Dorval, cette distanciation se reflète dans la façon dont on construisait les personnages. Pour lui, la priorité donnée autrefois au caractère entraîne l'aliénation du spectateur (dans le sens brechtien du terme) :

Jusqu'à présent, dans la comédie le caractère a été l'objet principal, et la condition n'a été que l'accessoire; il faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet principal, et que le caractère ne soit que l'accessoire. C'est du caractère qu'on tirait toute l'intrigue. On cherchait en général les circonstances qui le faisaient sortir, et l'on enchaînait ces circonstances. C'est la condition, ses devoirs, ses avantages, ses embarras qui doivent servir de base à l'ouvrage. Il me semble que cette source est plus féconde, plus étendue, et plus utile que celle des caractères. *Pour peu que le caractère fût chargé, un spectateur pouvait se dire à lui-même, ce n'est pas moi. Mais il ne peut se cacher que l'état qu'on joue devant lui ne soit le sien; il ne peut méconnaître ses devoirs. Il faut absolument qu'il s'applique ce qu'il entend* (Entretiens 144, nous soulignons).

En utilisant ce contre-exemple, Dorval avance que le caractère se démarque trop de l'expérience quotidienne du spectateur. Soit le caractère s'avère trop individuel, soit il s'inscrit dans un contexte trop éloigné qui ne fait qu'augmenter la distance qui sépare le public du théâtre. Ainsi, les traits de caractère ne serviront à Dorval qu'à compléter, « accessoiriser » la condition, laquelle devient le « nouvel habit » du personnage dramatique.

Le nouveau traitement de la condition est aussi primordial pour la construction du message moral de la pièce. Comme l'indique Dorval, la représentation de la condition doit inciter le spectateur à reconnaître ses devoirs, ensuite, à agir : il doit «appliqu[er] ce qu'il entend ». Le théâtre se rapproche ainsi d'un message éducatif, directement transmissible, qui porte sur des situations impliquant les masses. L'intérêt pour la question universelle de la famille, fréquente dans les drames bourgeois, explique le désir du dramaturge de vouloir instruire non pas les plus hautes sphères de la société, mais le commun des gens, ainsi que l'article Dorval qui s'inquiète du statut actuel du père : « il ne paraît pas qu'on ait la moindre idée de ce que c'est qu'un père de famille ! » (145). Le théâtre devient le moyen par lequel l'homme s'instruit tant au niveau social

que familial. Il est donc important que le théâtre soit au courant de l'état actuel de l'homme, qu'il entretienne une communication des plus directes entre scène et public. Ce qui est une chose difficile, car la situation socio-politique de ses spectateurs est en perpétuel devenir : « il se forme tous les jours des conditions nouvelles » (145). S'il veut instruire, le drame bourgeois doit évoluer au gré des changements de la société : il faut « faire un Misanthrope nouveau tous les cinquante ans » (145). L'art lui-même devient-il ainsi le spectateur de la vie ? En effet, il s'érige d'abord en observateur de son temps pour, ensuite, proposer des valeurs susceptibles de nous dicter « nos devoirs ». Dorval ne le dit pas encore explicitement, il faut attendre le *Discours*, mais pour influencer de façon efficace le spectateur, le théâtre doit devenir le lieu d'un certain idéal, qui s'élabore après avoir ausculté la situation socio-politique des spectateurs. L'art est sûrement une espèce de miroir, non pas du vice comme le soutient Rousseau, mais de l'idéal qui réside en chacun de nous, dû à la « bonté de la nature » (*Discours*). Il convient simplement de trouver la meilleure façon de faire passer cet idéal. Dans les *Entretiens* Diderot opte pour la monstration la plus directe, à savoir la peinture des conditions, qui est soutenue par la technique du tableau.

Dans le contexte de la leçon morale, le tableau utilisé dans le drame bourgeois est, autant que la condition, le reflet littéraire d'une bourgeoisie naissante. Selon Peter Szondi, si Diderot préfère le tableau au coup de théâtre, c'est que ce dernier s'inspire des relations féodales, c'est-à-dire d'un modèle social qui se fonde sur le hasard (les privilèges sont décrétés par la naissance) et qui se restructure sans arrêt (la stabilité politique dépend des conflits et des vicissitudes dans et parmi différentes familles royales). Le coup de théâtre reflète alors une réalité qui n'est plus celle de la nouvelle classe bourgeoise. Le tableau est, en revanche, l'image même de la stabilité familiale et de la vertu domestique. Il représente des valeurs qui se révèlent plus « proches » des

spectateurs, en offrant ainsi une sorte de « familiarisation ». Aussi Dorval veut-il remplacer les coups de théâtre par des tableaux :

J'aimerais bien mieux des tableaux sur la scène, où il y en a si peu, et où ils produiraient un effet si agréable et si sûr, que ces coups de théâtre qu'on amène d'une manière si forcée, et qui sont fondés sur tant de suppositions singulières, que pour une de ces combinaisons d'événements qui soit heureuse et naturelle, il y en a mille qui doivent déplaire à un homme de goût. [...] Il faut que l'action théâtrale soit bien imparfaite encore, puisqu'on ne voit sur la scène aucune situation dont on pût faire une composition supportable en peinture. [...] Je pense, pour moi, que si un ouvrage dramatique était bien fait et bien représenté, la scène offrirait au spectateur autant de tableaux réels, qu'il y aurait dans l'action de moments favorables au peintre (91-3).

Dans ce réquisitoire contre le maniérisme du coup de théâtre, Dorval reflète le dégoût général du théâtral et de la théâtralité qui existe à l'époque de Diderot. Comme nous le savons, le tableau s'oppose au coup de théâtre en ce qu'il est plus « naturel », ou du moins, provoque des réactions dites « naturelles » ou « sûres », telle les larmes, voire le « déchirement des entrailles ». Ainsi que le note Alain Ménil, « [l]'ennemi, c'est ce qui, au théâtre, fait théâtre. [...] C'est en ce sens que théâtr-al et théâtr-alité sont constamment employés par Diderot pour dénoncer une modalité artificieuse de la représentation (Ménil 2000, 89). L'emploi du tableau procède de ce même reproche qui, d'ailleurs, n'est guère nouveau au milieu du XVIII^e siècle (Frantz). Mais là où l'esthétique du tableau se révèle innovatrice, et peut-être contradictoire, c'est dans la façon dont le problème est posé du point de vue du spectateur. Le théâtre conçu comme un tableau suppose le regard d'une instance extérieure à l'unité de la scène.

Paradoxalement, ce « regard » extérieur à la scène, qui est la source de la formulation de l'esthétique du tableau, porte en même temps atteinte au projet d'anti-théâtralité du drame bourgeois : l'esthétique anti-théâtrale qui anticipe la présence d'un observateur est foncièrement théâtrale, en ce que la théâtralité exige un public, soit la relation entre l'observateur et l'observé. Davantage. Dorval promeut l'esthétique du tableau, forme d'expression plus énergique, précisément en raison de son pouvoir d'émouvoir le spectateur allant jusqu'à son bouleversement.

Le tableau, mieux qu'un coup de théâtre, atteint directement la sensibilité du public. En préconisant l'emploi du tableau, Dorval insiste donc sur l'effet : « [les tableaux] produiraient un effet si agréable et si sûr » (91), « Mais les entrailles du spectateur étaient déchirées » (93), « *La véritable dignité, celle qui me frappe, qui me renverse; c'est le tableau de l'amour maternel dans toute sa vérité* » (91, nous soulignons). Ce dernier exemple est très révélateur : la « vérité » résulte directement de la force avec laquelle le tableau affecte son spectateur. Stylistiquement même, la citation comporte une symétrie entre la métaphysique du vrai (véritable, vérité) et la rhétorique de l'effet (qui me frappe, qui me renverse), formant une structure qui « rime » sémantiquement à l'instar d'une disposition enchassée (ABBA). On se souvient que selon les remarques de Lichtenstein sur la rhétorique picturale, le vrai se divise entre la métaphysique et la rhétorique. La peinture puise sa vérité dans l'effet qu'elle produit chez le spectateur. Le principe *l'Ut pictura rhetorica* permet à la peinture de se constituer une vérité qui lui est spécifique ; la vérité qui n'est pas toutefois la vérité absolue, mais la vérité de l'apparence, prise pour sa force d'illusion²³. Lichtenstein explique qu'à l'époque classique, — selon Roger de Piles, critique d'art dont s'inspirera plus tard Diderot — la vérité de l'imitation picturale est définie à partir d'un double critère de la vraisemblance et de l'illusion : « le but de l'imitation est donc de tromper » (Lichtenstein 194). Dès lors, la peinture se pose en un univers autonome, distinct de l'univers réel. Elle possède ses propres valeurs et sa propre vérité.

Quand il s'agit donc de définir le rôle du spectateur des *Entretiens*, la tâche s'avère ardue : ce rôle est plus important que celui d'être la dupe du théâtral. Les *Entretiens* se

²³ Le vrai rhétorique se rapproche ici du vraisemblable, dans la mesure où leur but est de tromper. Le vraisemblable est aussi une vérité d'apparence qui ne doit jamais être considéré en lui-même, comme une vérité en soi. Cependant, nous voulons distinguer les deux dans la mesure où les *Entretiens* semblent les maintenir à distance. Le « vraisemblable » dont parlent Moi et Dorval est un procédé, une convention de l'art théâtral qui est en quelque sorte passé au crible, démythifié (nous allons y revenir). Le vrai rhétorique, lui, ne l'est pas ; il demeure une sorte de vraisemblance propre à l'art pictural et au tableau qui, dans les

cramponnent au vrai rhétorique (l'illusion), tout en essayant de se rapprocher du vrai réel, soit la vérité de la nature. Comme l'affirme Dorval, l'effet que l'art produit vient de la vérité naturelle ; c'est la nature qui produit l'effet escompté, soit ce « déchirement » des entrailles : « Quel effet cet art joint au discours ne produirait-il pas ? Pourquoi avons-nous séparé ce que la nature a joint ? » (*Entretiens*, 101). L'identification viscérale qu'opère le tableau auprès du spectateur veut occulter les facultés imaginative et dénégative sur lesquelles d'autres systèmes de signification (comme l'hypotypose du théâtre classique) doivent compter pour faire rentrer leur récepteur dans l'histoire. Le tableau profite d'une immédiateté dans son expression, laquelle use d'un langage corporel, tel les cris inarticulés, les accents et les gestes de l'acteur. Avec l'acteur, personnage du tableau, le théâtre ne fait plus « théâtre ». Ce théâtre ne représente pas l'univers « autonome » et « esthétique », mais il est tout à fait soumis au réel. Si bien que le spectateur qui assiste au théâtre de Dorval a l'impression (nous sommes toujours dans le monde de l'effet) de se rapprocher de la vérité de son *propre* vécu.

Le procédé du tableau agit pourtant sur un monde ambigu : le spectateur s'identifie à la composition à mesure qu'elle le rapproche de son état à lui, avec ses valeurs et son intimité. Or, le tableau attire le spectateur tout en le tenant à distance, car son effet de réel se forge à partir de sa nature encadrée, faisant de la scène un monde à part. Selon la lecture de Pierre Frantz, l'esthétique du tableau fait du théâtre non pas un lieu « théâtral », mais « un cadre » qui a pour effet de renfermer le tableau, de réunir les parties dont il est composé, « à peu près comme il paraît qu'une fenêtre rassemble les différents objets qu'on voit par son ouverture » (Frantz 1998, 43). Une telle scène ne donne pas l'impression d'être un théâtre conscient de son spectateur, mais

Entretiens, garde toujours sa force d'illusion. En d'autres termes, c'est Dorval lui-même qui fait preuve de « confondre » le vrai rhétorique et le vrai métaphysique.

d'un huis clos dont les participants sont complètement inconscients des « voyeurs » qui se trouvent à l'extérieur²⁴.

Dans son livre *La place du spectateur*, Michael Fried commente la façon dont Diderot tente d'apporter une solution à la problématique de l'implication du spectateur dans un projet fondé sur l'anti-théâtralité. À l'exemple de la peinture, Fried montre que le projet d'anti-théâtralité du drame bourgeois s'explique en grande partie par la « rhétorique » de la peinture du milieu du XVIIIe siècle, peinture qui se caractérise par ce qu'il appelle « la primauté de l'absorbement ». Ce genre de peinture met en scène des personnages si absorbés par un objet de leur réflexion, ou par leur état d'esprit, qu'ils ont l'air de faire abstraction de tout ce qui les entoure, tant des éventuelles distractions qui se trouvent *dans* la composition (comme, par exemple, d'autres personnages dans le tableau) que de celles qui se trouvent *à l'extérieur* (les spectateurs regardant la toile). Il se trouve que la peinture d'absorbement profite au milieu du siècle d'un véritable engouement, voire « méta-absorbement²⁵ », auprès de la critique, dont Diderot. Devant les personnages « absorbés » des tableaux de Greuze, Chardin, Van Loo, etc., les spectateurs se sentent davantage interpellés par la peinture, si bien qu'ils « rentrent » dans le

²⁴ À l'époque où Diderot écrit les *Entretiens*, la scène est toujours occupée par des spectateurs, assis dans les banquettes qui leur y étaient réservées. Diderot, entre autres, demandait qu'on écarte de la scène ce public si proche de l'action théâtrale. Sa présence sur scène exclut toute possibilité d'encadrement : on confondait souvent les personnages avec les spectateurs. La scène était incapable de susciter l'illusion d'être un monde à part. Ce n'est qu'en 1759 qu'on libère la scène, les banquettes ayant disparu après les vacances de Pâques.

²⁵ Le terme de « méta-absorbement » vient de nous. Nous voyons dans l'étude de Fried l'idée d'un prolongement de l'absorbement dans le spectateur qui se crée lui-même un imaginaire où il devient un des personnages « absorbés » de la composition. Ce « méta-absorbement » est une forme d'identification admirative dans le sens où le spectateur est amené à s'approprier le même comportement. Mais c'est avant tout une concrétisation (ou « méta-concrétisation », si nous suivons P. Pavis) qui fait preuve d'une création de la part du récepteur. En d'autres termes, sa réception fait désormais partie du monde « concret » et existe comme une chose, comme tout autre objet d'art. Nous pouvons citer plusieurs mini-récits dans lesquels Diderot se trouve « transporté dans le tableau ». Ces mini-récits au futur lui fournissent l'occasion de prolonger sa rêverie spectatrice sous forme littéraire. Enfin, les *Salons*, en tant qu'ils servent d'expansion textuelle aux tableaux, représentent la façon dont Diderot purge son propre « absorbement » devant le tableau, pour y voir un « futur » dans lequel il se trouve en tant que personnage (voir Fried 121).

tableau même. Fried avance qu'un tel « réalisme » est soutenu au premier chef par une ignorance du spectateur qui a l'effet de contrecarrer la théâtralité de la représentation. Ainsi que le note A.

Ménil :

La nouveauté que représente la solution [de] Diderot [...] est de s'organiser autour d'une fiction — celle qui organise la relation du spectateur au tableau ou à la scène, et qui passe précisément par la fiction de son absence, ou sa négation : c'est parce qu'il s'agit de croire que c'est la chose même qui advient sur scène, ou que c'est la vérité même de la nature qui est atteinte par l'art, qu'il est devenu nécessaire de nier ou de neutraliser la présence du spectateur (Ménil 2000, 92).

C'est ainsi que la problématique du spectateur semble être résolue, du moins en ce qui concerne la production qui s'essaye à se convaincre que son destinataire n'est pas là. Le spectateur « ignoré » doit assister au théâtre non pas à titre de « spectateur », mais en tant que « voyeur ».

Le phénomène que nous décrivons ici est au fond celui du « quatrième mur ». À l'instar de tout autre mur, qui est censé délimiter un espace pour en exclure un autre, le quatrième mur au théâtre s'évertue à séparer la salle de la scène. Mais, paradoxalement, le quatrième mur a l'effet de s'ouvrir au spectateur : c'est grâce à sa nature exclusive que le quatrième mur réussit à faire « rentrer » le spectateur dans l'illusion théâtrale. C'est dire que c'est grâce au fait d'être ignoré que le spectateur est davantage « touché » par la représentation. Ce « mur » est-il perméable ? S'il laisse le spectateur entrer au niveau de l'affect et de la rhétorique, le quatrième mur l'exclut et l'empêche de voir la théâtralité des choses, et par conséquent, son statut de spectateur. Ce dernier s'érige alors, comme nous le savons déjà, en voyeur.

Pierre Frantz propose d'appeler le dispositif selon lequel on ignore le spectateur pour mieux le toucher, « le paradoxe du spectateur ». Avant même de concevoir le *Paradoxe sur le comédien*, ce sont le spectateur et sa place dans la salle qui dirigent la pensée de Diderot sur l'art théâtral. Car le fait d'« ignorer » le spectateur n'équivaut nullement à *ignorer son existence*, ce

que le livre de Fried peut vouloir insinuer. Il est évident que si l'objectif de Fried est de démontrer que l'ignorance du spectateur est un procédé rhétorique qui aide à l'atteindre, il est impossible de soutenir en même temps une thèse qui cherche à le « neutraliser » dans un sens littéral et métaphysique. Les remarques de Fried sur le spectateur s'inscrivent dans le domaine de l'art pictural, et plus précisément de l'*Ut pictura rhetorica*, ce qui ne hante le vrai métaphysique que pour encore tromper le spectateur. Soutenir donc qu'une telle démarche ignore (littéralement) l'*existence* du spectateur serait un contre-sens : on tomberait dans le piège de prendre la rhétorique à la lettre, et non pas de lui réserver son monde à part, où ce que l'on dit n'est pas forcément la vérité en soi.

1.2 La focalisation spectatrice de Moi

La question du voyeurisme nous permet de passer au deuxième volet de la réflexion, la focalisation ou le point de vue de Moi. Alors que Dorval préconise que la production ignore son spectateur, Moi devient observateur de sa vision théâtrale, et même spectateur mué en voyeur. En mettant en pratique les effets d'identification promus par Dorval, la focalisation de Moi offre ainsi une mise en abyme de la réception que nous venons d'explicitier plus haut. En outre, cette mise en abyme renforce la cohérence de la théorie du drame bourgeois : Moi s'identifie au transport de Dorval afin d'exemplifier un rapport direct postulé entre créateur et récepteur ; les deux finissent par s'unir dans le même transport de l'enthousiasme. Nous voulons montrer que c'est au moment où Moi se pose en spectateur de Dorval que le procédé de l'identification s'éclaircit.

Dès la préface, Moi se pose en spectateur de la représentation originale du *Fils*. Il est entendu que Moi, persona représentant le dramaturge qu'est Diderot, va chez Dorval pour assister en catimini à la mise en scène du *Fils naturel*, pièce qu'il réalisera lui-même par la suite sur

scène, et qui sera jouée par des acteurs professionnels, ainsi que l'indique le générique de la version publiée : « Voici les noms des personnages réels de la pièce, avec ceux des acteurs qui *pourraient* les remplacer » (*Entretiens* 18, nous soulignons). La préface aide à construire « l'histoire véritable » de la pièce dont le titre se lit en entier : *Le Fils naturel ou les épreuves de la vertu. Comédie en cinq actes, et prose, avec l'histoire véritable de la pièce*. En effet, les instances narratives de Moi nous révèlent que la pièce n'est prétendument pas écrite par Diderot, mais qu'il s'agit plutôt d'une création de Dorval. Moi est d'abord le spectateur qui, dans un avenir hypothétique (notons l'emploi du conditionnel dans le générique : « les acteurs qui *pourraient* les remplacer), se chargera d'adapter la pièce dans sa version théâtrale et professionnelle.

Par rapport à la représentation originale de la pièce, Moi assure donc le rôle du spectateur, et *a fortiori*, le rôle du spectateur caché. Dans cette même préface, Moi nous explique dans quelles circonstances il assiste à la représentation : « C'était le lundi. [Dorval] ne me fit rien dire de toute la semaine. Mais le dimanche matin il m'écrivit.... *Aujourd'hui, à trois heures précises, à la porte du jardin....* Je m'y rendis. J'entrai dans le salon par la fenêtre ; et Dorval qui avait écarté tout le monde me plaça dans un coin, d'où, sans être vu, je vis et j'entendis [la pièce] qu'on va lire » (17). Selon l'instruction de Dorval, Moi doit assister à la représentation caché dans un coin, à l'abri de la conscience et de la perception des acteurs. C'est non seulement une mise en pratique du procédé d'ignorer le spectateur (du quatrième mur), mais aussi une réelle soumission des acteurs au voyeurisme de Moi : les acteurs ignorent réellement la présence ainsi que l'existence de Moi-spectateur.

Ainsi que les *Entretiens* l'indiqueront par la suite, une telle ignorance du spectateur prépare son identification à la pièce. Or, en quoi consiste son identification ? C'est justement à travers la focalisation de Moi que nous accédons à son mécanisme. Lorsque Moi commente sa

propre expérience, la modalité de son identification s'éclaircit. Dans le prologue aux *Entretiens*, après avoir lu et assisté au *Fils*, Moi raconte que « la représentation en avait été si vraie, qu'oubliant en plusieurs endroits qu'[il] étai[t] spectateur, et spectateur ignoré, [il] avai[t] été sur le point de sortir de [s]a place, et d'ajouter un personnage réel à la scène » (84). D'une part, son identification s'opère par une sorte d'« oubli de soi », qui est moins un oubli de sa propre personne que de son rôle de « spectateur, et spectateur ignoré ». D'autre part, en se réclamant en quelque sorte de cette fonction d'évasion, ou d'aliénation (mais pas dans le sens brechtien), il s'imagine au même niveau que l'histoire et les personnages. Le spectateur « se transporte » lui-même dans la représentation ; acte que nous pouvons qualifier, en suivant Jauss, d'identification admirative, où les spectateurs désirent copier le comportement moral et sentimental des personnages. La communication entre scène et salle est ici positive : le message moralisateur se perpétue dans la salle lorsque le spectateur compte mettre en pratique ce qu'il apprend par l'art dans sa vie réelle, ou du moins, dans son imagination. C'est dire que le spectateur serait prêt à jouer non pas à côté des acteurs, mais à côté des personnages, « [...] d'ajouter un *personnage réel* à la pièce ». La différence entre acteur et personnage est révélatrice : le spectateur traite la représentation d'une façon non-sémiotique. Dès lors que le théâtre du drame bourgeois renie l'artificialité des signes théâtraux, l'identification s'opère au niveau sémantique, c'est-à-dire que l'on s'identifie non pas au signifiant (l'acteur), mais au signifié (le personnage). Nous allons voir plus loin à quel point cette identification se transforme et tend à une identification associative et sémiotique.

Pour l'instant, prenons un autre exemple similaire d'identification, cette fois tiré des *Entretiens* mêmes, qui explique plus en détails l'effet d'identification chez le spectateur. À travers les *Entretiens*, Moi s'acquitte principalement d'un rôle d'interlocuteur ; il sert d'une sorte de mur sur lequel Dorval peut faire rebondir sa théorie. Mais, son expérience en tant que

spectateur se répète et se poursuit dans les *Entretiens*, et en particulier pendant l'épisode capital du *Second Entretien*, soit le « transport » de Dorval. En voici la description :

Le lendemain je me rendis au pied de la colline. L'endroit était solitaire et sauvage. On avait en perspective quelques hameaux répandus dans la plaine; au delà une chaîne de montagnes inégales et déchirées qui terminaient en partie l'horizon. On était à l'ombre des chênes, et l'on entendait le bruit sourd d'une eau souterraine qui coulait aux environs. C'était la saison où la terre est couverte des biens qu'elle accorde au travail et à la sueur des hommes. Dorval était arrivé le premier. J'approchai de lui sans qu'il m'aperçût. Il s'était abandonné au spectacle de la nature. Il avait la poitrine élevée. Je suivais sur son visage les impressions diverses qu'il en éprouvait ; et je commençais à partager son transport, lorsque je m'écriai, presque sans le vouloir, « Il est sous le charme » (98).

Dans cette scène champêtre, au ras de la nature, la narration situe la scène du « spectacle naturel » de Dorval. Le paysage accidenté et sauvage semble être en relation avec la vie des hommes, leur offrant « des biens » qui feront l'objet de leur travail. La nature et l'homme sont en harmonie et c'est ce moment précis qui décrit la condition *sine qua non* de l'enthousiasme et de la poésie. L'homme est au même niveau que la nature et sa sueur provenant du travail que les biens de la nature lui accordent. L'enthousiasme remplit et s'empare de Dorval ; il devient même son souffle lorsque, « abandonné au spectacle », il en a « la poitrine élevée ». Dorval, nous aurons à y revenir, est possédé par la nature, se révèle absorbé par elle. Absorbé à ce point qu'il demeure inconscient de l'arrivée de son interlocuteur qui s'approche de lui « sans qu'il [l]'aperçût ». La répétition du spectateur ignoré n'est pas anodine. Elle met en abîme la théorisation du spectateur que Dorval élucidera au fil des *Entretiens*, soit la même primauté de l'absorbement et la conséquente ignorance du spectateur tant prisées dans la peinture de Greuze. La focalisation et la description de l'enthousiasme se font ainsi à l'insu de l'enthousiaste.

Poursuivant notre enquête sur l'état de l'enthousiasme et sur l'effet d'identification qu'il provoque chez le spectateur, nous pouvons également retracer une identification de Moi à travers

son récit sur l'enthousiasme de Dorval. Toujours dans ce même entretien, Moi rentre davantage dans son observation et dans son « interlocution » avec Dorval :

Il m'entendit, et me répondit d'une voix altérée, Il est vrai. 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. Il aime leur horreur secrète. Il erre. Il cherche un antre qui l'inspire. Qui est-ce qui mêle sa voix au torrent qui tombe de la montagne ? Qui est-ce qui sent le sublime d'un lieu désert ? Qui est-ce qui s'écoute dans le silence de la solitude ? C'est lui. 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. O nature, tout ce qui est bien est renfermé dans ton sein ! Tu es la source féconde de toutes vérités !... Il n'y a dans ce monde que la vertu et la vérité qui soient dignes de m'occuper.... L'enthousiasme naît d'un objet de la nature. Si l'esprit l'a vu sous des aspects frappants et divers, il en est occupé, agité, tourmenté. L'imagination s'échauffe. La passion s'émeut. On est successivement étonné, attendri, indigné, courroucé. Sans l'enthousiasme, ou l'idée véritable ne se présente point ; ou, si par hasard on la rencontre, on ne peut la poursuivre... Le poète sent le moment de l'enthousiasme. C'est après qu'il a médité. Il s'annonce en lui par un frémissement qui part de sa poitrine, et qui passe d'une manière délicate et rapide jusqu'aux extrémités de son corps. Bientôt ce n'est plus un frémissement. C'est une chaleur forte et permanente qui l'embrace, qui le fait haleter, qui le consume, qui le tue ; mais qui donne l'âme, la vie à tout ce qu'il touche. Si cette chaleur s'accroissait encore, les spectres se multiplieraient devant lui. Sa passion s'élèverait presque au degré de la fureur. Il ne connaîtrait de soulagement qu'à verser au-dehors un torrent d'idées qui se pressent, se heurtent, et se chassent.

Dorval éprouvait à l'instant l'état qu'il peignait. Je ne lui répondis point. Il se fit entre nous un silence pendant lequel je vis qu'il se tranquilisait. Bientôt il me demanda, comme un homme qui sortirait d'un sommeil profond. Qu'ai-je dit ? Qu'avais-je à vous dire ? Je ne m'en souviens plus (98-100).

Si nous citons ce long paragraphe, c'est parce qu'il résume les aspects les plus importants de la « poétique²⁶ » de l'enthousiasme et permet de montrer comment le destinataire, Moi, s'identifie au transport de Dorval. L'analyse du passage doit commencer au tout début, par la phrase : « il

²⁶ Voir la note dans l'édition Hermann du texte, laquelle trouve trois composantes majeures de la poétique de l'enthousiasme : i) la nature est « le séjour sacré de l'enthousiasme » ; ii) la nature est « la source de toute vérité » ; iii) l'enthousiasme est la condition nécessaire de la poésie. Le fait de rassembler ces idées en une poétique est caractéristique des années 1755-1760, comme le montrent aussi les travaux de Burke, Young et Mendelssohn (99, n. 93).

m'entendit, et me répondit d'une voix altérée, Il est vrai ». Dans le premier exemple que nous avons tiré de la préface de la pièce, lors de la représentation originale du *Fils*, Moi veut se mettre au niveau de l'histoire, « [...] ajouter un *personnage réel* à la pièce » ; bref, faire partie de la représentation. La situation est différente quand le « spectacle de la nature » nous est relaté par Moi et ne fait pas partie de la mise en scène d'une pièce. Moi y incarne à la fois les rôles du spectateur et du narrateur ; c'est à travers ses yeux et ses paroles que le lecteur accède à l'idée de l'enthousiasme. Dans la première phrase de cette citation, l'identification peut déjà être trouvée dans la narration, et, en outre, elle reflète un des traits *sui generis* de la réception de l'enthousiasme. Précisons : le discours rapporté des *Entretiens* change ici, dans ce passage même, si nous nous arrêtons sur la ponctuation et sur la mise en page de la distribution des répliques des deux personnages. Le discours de Dorval est incorporé dans la phrase écrite par Moi, séparé uniquement par une simple virgule et l'introduction d'une majuscule: « Il m'entendit, et me répondit d'une voix altérée, *Il* est vrai ». D'habitude, dans ces instances narratives, l'on réserve des paragraphes séparés à Dorval et à son discours. Il est rare de lire entremêlées la narration de Moi et la voix de Dorval dans le même énoncé, ce qui jette de la confusion dans l'esprit du lecteur quant au vrai énonciateur de la description de l'enthousiasme qui suit. Faute d'un nouveau paragraphe, la seule chose que nous pouvons certainement attribuer à Dorval est sa réplique « Il est vrai ». Le reste de la description semble venir d'un observateur dans la mesure où l'enthousiasme décrit n'est pas quelque chose qui peut réellement *se contempler* et *s'expliquer* par la figure de l'enthousiaste, tant celui-ci est absorbé par cet état d'esprit.

Ainsi, l'enthousiasme est décrit à la troisième personne. Ce n'est pas le « je », mais le « il » qui subit l'enthousiasme : « *Il* quitte la ville et ses habitants. [...] *Il* aime, selon l'attrait de *son* cœur. [...] *Il* aime leur horreur secrète, etc. ». Le lecteur doit se demander s'il s'agit là du discours rapporté direct (ce sont les mots de Dorval même) ou indirect (ce sont les mots de Moi).

Mais le sujet « enthousiaste » est bien Dorval, comme l'indique plus loin la fin du passage : « Dorval éprouvait à l'instant l'état qu'*il* peignait ». Au début et au milieu de ce passage, c'est au lecteur qu'incombe la tâche de déduire que c'est Dorval qui parle, que c'est la nature même de l'enthousiasme qui complique la tâche de savoir *qui* énonce l'enthousiasme. En effet, celui qui subit l'enthousiasme constitue non pas le sujet de l'enthousiasme, mais son objet, son hôte : « Notre poète habite sur les bords d'un lac. [...] 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. O nature, tout ce qui est bien est renfermé dans ton sein ! [...] C'est la chaleur forte et permanente qui *l'*embrase, qui *le* fait haleter, qui *le* consume, qui *le* tue ; mais qui donne l'âme, la vie à tout ce qu'il touche ». Le pronom « le » remplace le sujet énonciateur, Dorval, se décrivant comme l'objet de l'enthousiasme. Par une série de gradations, l'enthousiasme atteint une sorte de ravissement où l'enthousiaste s'abandonne entièrement à la nature et perd sa subjectivité, son agentivité, même sa mémoire, d'où cet oubli de soi si caractéristique du phénomène. L'enthousiasme ne peut pas donc se manifester « après-coup » ; c'est un état qui s'explique dans le moment même qu'il ravit son « sujet », le réifie. Aussi Dorval ne pouvait-il le peindre qu'« à l'instant » qu'il l'« éprouvait ».

Une fois que la description de l'enthousiasme est attribuée à Dorval, les effets que le spectacle provoque chez Moi demandent à être interrogés. Subit-il un effet d'identification devant l'enthousiasme de Dorval ? En mettant la description de l'enthousiasme entre parenthèses, nous pouvons nous concentrer sur la narration de Moi avant et après ledit transport, et sur d'éventuels changements dans sa « focalisation » de l'événement, soit sa façon de commenter l'apparence et la psychologie de Dorval. Si l'on aborde la focalisation sous ses deux aspects, la focalisation « externe » et la focalisation « interne », celle-ci est la capacité narrative de rentrer dans l'intériorité du personnage qu'on décrit, et celle-là décrit le point de vue qui reste à l'extérieur, se

tenant à l'apparence externe du phénomène en question. Si l'identification a lieu, il faudra montrer que Moi accède à la focalisation interne, en s'appropriant l'événement et en rentrant donc *dans* le transport de Dorval ; ce qu'il n'effectuerait qu'après avoir assisté à l'événement. Comparons deux citations, dont la première que nous connaissons déjà, qui mettent en scène l'observation de Moi avant et après le premier transport de Dorval :

Dorval était arrivé le premier. J'approchai de lui sans qu'il m'aperçût. Il s'était abandonné au spectacle de la nature. Il avait la poitrine élevée. Il respirait avec force. Ses yeux attentifs se portaient sur tous les objets. Je suivais sur son visage les impressions diverses qu'il en éprouvait; et je commençais à partager son transport, lorsque je m'écriai, presque sans le vouloir, « il est sous le charme » (*Entretiens*, 98)

En observant Dorval, figure du génie, Moi « commence à partager son transport », ou, en d'autres termes, il commence à s'identifier à lui. La manifestation involontaire de Moi, « il est sous le charme », n'est pourtant pas une projection de lui-même dans l'enthousiasme, mais bien une croyance à l'image qu'il observe. L'adhésion à l'enthousiasme est ici différente d'une identification totalisante à l'enthousiasme, où le spectateur assume lui-même les traits qu'il observe. L'exclamation de Moi témoigne plutôt de la distance entre regardant et regardé ; l'enthousiasme est toujours du côté du regardé et non du regardant. Si l'enthousiasme existe chez l'observateur, il n'existe qu'en tant que le désir de le posséder, d'être *comme* le regardé.

Bien que Moi *commence* à partager son transport, il nous livre son point de vue de façon « externe », c'est-à-dire qu'il n'accède pas à l'intériorité de Dorval, il ne peut que témoigner de l'apparence de l'enthousiasme. Moi développe ce qu'« éprouve » Dorval par « les impressions diverses » qu'il suit sur son visage. Autrement dit, même lorsque Moi décrit les « impressions diverses » que subit Dorval, il le fait par le biais de son extérieur, soit son « visage ». Comparons cette citation avec un autre passage, qui est aussi tiré du *Second Entretien* et qui est situé après le transport de Dorval, une fois que le dialogue est entamé :

Dorval *sentit* à la rapidité avec laquelle il venait de prononcer ces mots, qu'il restait encore de l'agitation dans *son âme*; il s'arrêta; et pour laisser le temps au calme de renaître; ou plutôt pour opposer à *son trouble une émotion violente, mais passagère*, il me raconta ce qui suit [...] (99, nous soulignons).

Ici, le dialogue marque le fait que Dorval est désormais conscient de la présence de Moi. Cela diffère de la première citation où Moi s'est approché de Dorval « sans qu'[il] [l]'aperçût ». Ce que nous cherchons à montrer dans cette deuxième citation est le changement de la focalisation : elle est externe dans la première, interne dans la deuxième. En effet, toute la deuxième citation de Moi informe sur l'état d'esprit de Dorval, comme s'il avait un accès à son intériorité : «... qu'il restait encore de l'agitation *dans son âme...*», « ... pour opposer à *son trouble une émotion violente, mais passagère*, il me raconta ce qui suit... ». En termes d'identification, Moi, focalisateur, passe d'une situation externe où Dorval, focalisé, en sait plus que Moi (Dorval > Moi), à une situation où le focalisateur et le focalisé sont à égalité, libres de commenter l'intériorité l'un de l'autre (Moi = Dorval). Il semble alors que le spectateur (Moi) rentre lui-même dans l'enthousiasme : il a l'impression de pouvoir rentrer dans la représentation pour se situer au niveau même des personnages. Lorsque Moi pénètre l'intériorité de Dorval, il partage enfin son transport.

En effet, Moi et Dorval finiront au dénouement des *Entretiens* par atteindre une certaine unité au niveau de l'interlocution. Ils peuvent souvent deviner ce que l'autre dirait sur des aspects possibles de la mise en scène. Les deux sont capables de compléter les idées et les phrases de l'autre, si bien que les *Entretiens* accèdent eux aussi à une espèce d'unité dans son élaboration théorique²⁷. Du début à la fin, il y a une réelle rupture dans la critique de Moi.

²⁷ Le genre d'unité que nous expliquons ici se trouve vers la fin des *Entretiens* où les deux interlocuteurs commencent à partager les idées l'un de l'autre : « "Vous avez prévenu mon objection" » (133); « "Il me resterait encore quelques questions à vous faire sur la nature du tragique domestique et bourgeois, comme vous l'appelez; mais j'entrevois vos réponses. Si je vous demandais pourquoi dans l'exemple que vous

Pendant le *Premier Entretien*, Moi semble avoir plus à reprendre à Dorval, surtout au niveau de ce qu'il trouve « vraisemblable » ou « invraisemblable ». Vers la fin des *Entretiens*, et surtout dans le troisième, Moi se réduit à un rôle d'élève dont les questions ne servent qu'à élucider les propos de son locuteur et non à les remettre en cause : « Quel est l'objet d'une composition dramatique ? » (143); « Mais quels seront les sujets de ce comique sérieux que vous regardez comme une branche nouvelle du genre dramatique ? » (145) ; « Et dans l'épopée qui embrasse une grande partie de la vie, une multitude prodigieuse d'événements différents, des situations de toute espèce, comment faudra-t-il peindre les hommes ? » (149). Le rôle que joue Moi au fil des *Entretiens* se réduit-il à des simples questionnements de façon à faciliter le discours de Dorval ?

Les *Entretiens* présentent en grande partie la vision artistique de Dorval ; ils servent à lui donner la possibilité d'expliquer et de débattre ses choix dramaturgiques de sa pièce. Mais ils servent aussi à présenter les prises de parole de Moi qui, au début des *Entretiens*, passent au crible certains éléments du spectacle qui semblent récuser l'antithéâtralité de sa vision artistique. Sa critique constitue l'opposition nécessaire pour avoir un véritable dialogue. Grâce à la préface de la pièce et à sa présence à la représentation originale, Moi se révèle un récepteur des plus avisés, n'ignorant ni l'histoire véritable de la pièce ni son intentionnalité à être totalement sincère. Cela lui donne l'autorité de questionner Dorval sur des moments et des aspects qui semblent contredire le projet et la fonction de la pièce, tels qu'ils sont explicités par Lysimond, père de Dorval²⁸. Ainsi, la représentation théâtrale se doit, avant tout, d'être véridique : dans la

m'en avez donné, il n'y a point de scènes alternativement muettes et parlées ; vous me répondriez sans doute que tous les sujets ne comportent pas ce genre de beautés" » (143).

²⁸ Dans la préface de la pièce, Dorval explique à Moi que l'idée de la pièce est venue de son père, Lysimond, et se lit comme suit : « [...] Il ne s'agit point d'élever ici des tréteaux, mais de conserver la mémoire d'un événement qui nous touche, et de le rendre comme il s'est passé... Nous le renouvellerions nous-mêmes, tous les ans, dans cette maison, dans ce salon. Les choses que nous avons dites, nous les redirons. Tes enfants en feraient autant, et les leurs, et leurs descendants [...] » (*Entretiens* 16). Le *Fils naturel* est donc une pièce qui sert d'objet de famille pour rappeler ce moment crucial à la famille et à ses descendants. Il est difficile, de nos jours, d'imaginer une famille qui joue et s'imite elle-même pour

représentation que donne Dorval et sa famille, les acteurs sont des personnages qu'ils jouent, l'endroit où l'on représente la pièce est (généralement) celui où l'événement s'est réellement passé, et l'intrigue est identique au déroulement dudit événement. *Le Fils* est donc une pièce qui « se refuse²⁹ » à suivre la tradition théâtrale de représenter une fiction. C'est pourquoi, dans le *Premier Entretien*, *Moi* se livre à un véritable procès qui vise à remettre en cause les instances de la pièce qui semblent manquer à la vérité, c'est-à-dire ces moments « invraisemblables » qui font tache vis-à-vis des moments vrais. Relativement à l'intrigue et au comportement des personnages, il relève, entre autres, l'invraisemblable familiarité entre le maître et son valet (88), la singularité d'un aveu d'amour provenant d'une femme (89) et les diverses « invraisemblances » dans l'enchaînement des événements (89-126). Pour *Moi*, ce sont là quelques exemples des « trous » dans la pièce ; des instances qui ont « un caractère de fiction » dans un ouvrage qui se veut totalement sincère. Face à ces « trous », Dorval répond en faveur de la vérité de l'événement : il existait réellement une telle fraternité entre maître et valet, Constance était une femme exceptionnelle qui s'est réellement permise d'avouer son amour à un homme, et les prétendues invraisemblances tiennent de la réalité même. À l'encontre du postulat de l'esthétique traditionnelle, Dorval ne répond pas en faveur du « vraisemblable », c'est-à-dire, ce qui a l'apparence du vrai que l'on reconnaît grâce aux codes social et théâtral³⁰. En rechignant à

remémorer des moments familiaux, mais l'idée de la pièce perturbait même certains critiques au XVIII^e siècle. Isabelle DeMarte note que la publication de la pièce a suscité une polémique très politisée au cours de laquelle Palissot, ennemi avoué de Diderot, qualifie l'œuvre de « chimère, et l'une des plus bizarres qui ait pris naissance dans une tête humaine » (DeMarte 22).

²⁹ Ce « refus » d'être fictionnel est à prendre au deuxième degré. La pièce est fictionnelle, ainsi que les « Entretiens ». La fiction de ceux-ci est légèrement différente en ce qu'elle sert de méta-fiction à la pièce. Les *Entretiens* consistent à renforcer le réalisme de la pièce tout en prétendant eux-mêmes être vrais. Le même dispositif se trouve dans *La Religieuse*, où la préface du roman essaie de donner l'impression que le texte qui suit est de l'ordre du réel.

³⁰ Dans le questionnement de *Moi*, est invraisemblable au théâtre ce qui manque à l'horizon d'attente du spectateur, et non pas ce qui est forcément « faux » ou « incroyable ». C'est pourquoi ces prétendues invraisemblances dans l'action (qui dans le cas du *Fils* sont souvent une réelle fidélité aux choses) suscitent une réaction de surprise : *Moi* pense d'emblée qu'il s'agit là d'un problème de fidélité à l'événement théâtral. Mais, en réalité, il ne s'agit que de la qualité défamiliarisante, de montrer au théâtre non pas le

la convention, la question de la vraisemblance semble être placée en arrière plan pour donner la priorité à la vérité. Dans ce contexte, tout ce qui relève d'une prétendue « théâtralité », comme les coups de théâtre, ne l'est aucunement. Si la pièce comporte des « coups de théâtre », ceux-ci y sont érigés en faits avérés³¹.

Si certaines « invraisemblances » peuvent tenir à la singularité de la réalité, il y en a pourtant qui le sont réellement et qui relèvent de l'artifice. C'est dire que la pièce n'est pas tout à fait à l'abri de la théâtralité. La règle des unités³², en tant que celle-ci se présente comme un ajout nécessaire pour toute mise en scène, constitue un des rares éléments qui déroge au projet d'antithéâtralité du drame bourgeois. Le dialogue des *Entretiens* débute même autour de la question des unités, dont Dorval admet l'utilisation dans son élaboration du *Fils naturel*. Bien que ces trois unités soient remises en question par Moi, elles sont rachetées, rendues nécessaires pour que le spectateur suive « sans peine le mouvement de [la] pièce » (86). La règle des unités corrige et supplée aux contraintes de l'univers théâtral, lesquelles risquent de déjouer l'unité de la représentation; l'univers qui se doit d'être « tout entier à la même chose » (86). Elle permet à la représentation d'atteindre à « la beauté de l'imitation » qui est, selon Dorval, « la conformité de l'image avec la chose » (150). Par l'adhésion à ladite règle, le théâtre n'imité que ce qui pourrait se passer dans l'exiguïté du même lieu. Le théâtre étant, par sa nature, un endroit fixe et singulier, Dorval veut réduire sa « négativité », soit l'écart entre le mot et la chose, pour qu'elle tende à se clore sur elle-même. Le spectateur suit sans peine les mouvements puisque ceux-ci sont

vraisemblable, ce qui est en rapport avec les horizons d'attentes d'un peuple, mais le vrai, dans toute son éventuelle « inquiétante étrangeté ».

³¹ Citons le passage : « "Vous n'aimez pas les coups de théâtre, lui dis-je ?" Non. "En voici pourtant un et des mieux arrangés." Je le sais, et je vous l'ai cité. "C'est la base de toute votre intrigue." J'en conviens. "Et c'est une mauvaise chose ?" Sans doute. "Pourquoi donc l'avoir employée ?" C'est que ce n'est pas une fiction, mais un fait. Il serait à souhaiter pour le bien de l'ouvrage que la chose fût arrivée tout autrement » (94).

spécifiques aux capacités limitées du jeu théâtral. Aussi le théâtre ne demande-t-il pas trop d'imagination, ni trop de dénégation à son spectateur. Cette négativité que Dorval veut surmonter correspond à la différence qui habite toute mise en scène, tout acte de représentation. Sa vision artistique s'avère donc problématique dans la mesure où sa volonté de minimiser cette négativité, et par conséquent, le rôle de dénégation dont tout spectateur doit s'acquitter, se heurte à l'impossibilité de faire du théâtre une copie du réel.

L'adhésion à la règle des unités, qu'on le veuille ou non, apporte un degré de fausseté à l'énonciation théâtrale. Comme le constate Moi, « [...] il est incroyable que tant d'événements se soient passés dans un même lieu ; qu'ils n'aient occupé qu'un intervalle de vingt-quatre heures, et qu'ils se soient succédé dans votre histoire, comme ils sont enchaînés dans votre ouvrage » (85). Enfin, la pièce ne peut être complètement fidèle à la vie réelle dans la mesure où la logistique de la scène demande certaines modifications des choses. Il est impossible de « rendre les choses (exactement) comme elles s'étaient passés » (85). Il y a, en effet, des changements à l'ordre lorsqu'un événement réel est adapté à la représentation ; cela implique toute une série de problèmes pratiques que le metteur en scène se doit de résoudre pour donner la priorité à l'histoire et non à la mise en scène. Bref, le metteur en scène doit recourir à la règle des unités pour surpasser les problèmes pratiques associés à l'adaptation théâtrale. Si la mise en scène ne se pliait pas aux unités, la pièce serait encore plus invraisemblable, du fait qu'une telle dérogation à la règle jetterait de la confusion dans l'esprit du spectateur qui s'attend à l'illusion et non pas au dévoilement du lieu théâtral et des limites de la représentation. Il faut donc éviter, par exemple, de changer de décors car ils rappellent les limites de l'espace théâtral à représenter fidèlement la

³² La règle classique des unités comprend l'unité de lieu, de temps et d'action. Autrement dit, pour qu'une pièce soit vraisemblable, elle doit se dérouler en un lieu, en l'espace de vingt-quatre heures et dans le cadre d'une seule intrigue qui s'enchaîne logiquement (86-7).

réalité, la réalité qui se passe dans une infinité de lieux différents, et surtout pas dans celui du théâtre.

On le voit bien, le spectateur ne devrait pas considérer les modifications qu'entraîne la loi des unités comme une pure convention, dès lors que leur présence résout des problèmes pratiques de la mise en scène en vue de l'illusion parfaite. Elles ne changent pas ce que *signifie* la pièce, à savoir la commémoration d'un poignant moment familial; la différence qu'elles apportent ne compromet pas l'intégrité de la représentation. Autrement dit, il ne s'agit pas de la différence artificielle, mais plutôt d'une différence opératoire et pragmatique qui aide à compléter l'objectif de la pièce, tel que Lysimond l'indique à Dorval, soit de diffuser et de répéter la même histoire le plus souvent et le plus sincèrement possible.

Aussi ce qui est un « trou » pour Moi ne l'est-il pas pour Dorval. Le « caractère de fiction » de ces trous, que nous voulons rapprocher des « trous » d'indétermination des Ingarden et Iser, s'explique soit par la nécessité de recourir à la règle des unités, soit par la reconstitution de la vérité, dans toute son « inquiétante étrangeté ». Enfin, l'in vraisemblance n'est pas ici porteuse de la plus haute signification, autre que des problèmes d'adaptation et des attentes malencontreuses de la conventionnalité. L'idée même de l'indétermination est, pour Ingarden, propre à l'univers artistique : de par son appartenance à un système de signification, l'objet d'art n'est ni déterminé ni autonome et laisse voir des endroits d'indétermination. Dans les *Entretiens*, cependant, la représentation tend non seulement à s'affirmer comme réelle, mais aussi à une détermination de la pièce et de sa réception. Il y a, comme le prouvent les *Entretiens*, une véritable explication pour toutes les « invraisemblances » à l'air fictif. Les trous des *Entretiens* sont-ils donc des trous ? Ils ne le sont pas, si nous nous tenons aux postures de la théorie de la réception qui placent l'importance d'un ouvrage dans la façon dont le lecteur va manier ces « lieux d'indétermination ». Dans le *Fils naturel*, s'il y a de l'indétermination, celle-ci se résout

en lisant les *Entretiens*. La pièce étant ainsi libérée de son indétermination, le spectateur ne doit pas s'arrêter aux endroits où l'histoire s'éloigne de la réalité, c'est-à-dire là où la pièce lui paraît « défamiliarisante ». Le spectateur doit plutôt chercher dans la pièce les instances qui le rapprochent de la réalité, et plus précisément, de sa propre réalité socio-familiale, car la véritable fonction de la pièce est d'opérer un procédé d'identification auprès de son spectateur.

Jusqu'ici, les explications de Dorval et les instances réceptrices de Moi concourent à l'expérience théâtrale de l'identification totale du spectateur à la réalité de la représentation. Celle-ci, par la conformité à la chose qu'elle représente, s'impose comme la copie du monde réel. Ainsi, le rôle de la dénégation, qui pour la plupart des théoriciens du XXe siècle définit tout acte de réception théâtrale, ne s'avère pas nécessaire pour un spectateur du *Fils* ; seul Moi a eu la possibilité de vivre cette expérience. La réception théâtrale que le *Fils naturel* et les *Entretiens* mettent en scène est donc impossible à reproduire par des spectateurs réels à venir, ceux qui se trouveront dans les salles de théâtre lors de la mise en scène professionnelle de la pièce. Elle est d'autant plus inaccessible à pour nous, lecteurs, qui n'avons aucun accès à cette représentation originale, à part la narration de Moi.

Dans le chapitre suivant, nous allons poursuivre notre étude du spectateur de l'enthousiasme autour de la narration de Moi des *Entretiens* en relation avec le personnage d'Ariste du *Discours* qui, selon Jacques Chouillet, représente « le prolongement du Moi des *Entretiens* » (Chouillet 427). Comme Diderot le constate lui-même, il ne faut pas considérer l'ensemble le *Fils naturel* et les *Entretiens* exclusivement du point de vue théâtral, mais plutôt comme une « espèce de roman », tant la logique de l'ouvrage s'oppose à toute tentative de la mise en scène. Il semble que si Diderot cherche à renier le rôle dénégatif du spectateur, celui-ci revient de plus bel dans le rôle du critique, qui sait très bien que le monde théâtre constitue un monde autre et différent de son propre vécu.

Chapitre 5

L'idée du spectateur à l'ère du « modèle idéal »

Presque deux ans après la publication du *Fils naturel* accompagné d'*Entretiens*, Diderot publie son deuxième drame *Le père de famille* suivi du discours *De la poésie dramatique*. À plusieurs égards, la nouvelle pièce fait suite au *Fils*. La peinture des conditions que Diderot avait inaugurée vingt mois auparavant se retrouve dans le traitement de ses personnages. En outre, avec sa composante théorique qu'est le *Discours*, ce nouvel ensemble essaie de défendre celui publié en 1757 et de pallier ainsi son échec³³. Or, projet plus important encore, c'est ici que les lecteurs apprennent que le groupe *Fils naturel* – *Entretiens* aurait dû être reçu comme un ouvrage littéraire, sans qu'on en détache la partie critique sous prétexte qu'elle reconstitue et analyse une expérience théâtrale. En effet, ce groupe se compose d'une pièce et des entretiens, mais il comprend aussi un prologue, un épilogue et plusieurs transitions narratives qui s'insèrent entre les trois entretiens. La position de Diderot est claire à l'égard de son premier écrit quand il affirme qu'il ne s'agit pas d'un ouvrage de théâtre, mais plutôt d'une « espèce de roman »³⁴, tant son concept s'opposait à toute tentative de la mise en scène. Il envisage donc le *Fils naturel* et les *Entretiens* comme un « tout » qui forme une œuvre romanesque, dont les différents éléments participent de la même « fiction », du même univers qui tient de l'imaginaire. Dans cette unité

³³ Le *Fils naturel* avec les *Entretiens* ont connu un véritable échec lors de leur réception publique et théâtrale. Sur ce point, nous renvoyons à l'article de Julie Hayes qui qualifie la publication de la pièce d'échec non seulement du drame, mais aussi du roman qui laisse inachevée la présentation du salon de Dorval (voir Hayes 1989).

³⁴ La déclaration du *Discours*, où Diderot explique son projet de publier *Le Fils naturel*, affirme : « mon dessein n'étant pas de donner cet ouvrage au théâtre, j'y joignis quelques idées que j'avais sur la poétique,

d'obédience littéraire la discussion sur une pièce à présenter fait partie intégrante, Diderot le confirme, du dispositif d'illusion. Loin de lire les *Entretiens* comme un discours critique qui examine de l'extérieur la production de l'oeuvre scénique qu'il accompagne, encore moins comme une réflexion théorique d'intérêt général sur la nature du spectacle, il faut les aborder comme une formule d'exploration de la fiction intégrée à une pièce tournée en roman.

Nous allons montrer que, dès le *Discours*, les écrits que Diderot consacre au théâtre changent de direction. Le *Discours* ne porte plus directement sur la pièce à laquelle il est attaché. Sa pensée de théâtre n'est pas non plus conçue comme un élément interne de la fiction donnée à lire. Il aborde le phénomène du théâtre du point de vue extérieur au dispositif d'illusion de son co-texte. Le *Discours* se veut une investigation par excellence philosophique sur les questions que sous-tend le spectacle comme un des arts d'imitation. La pensée du théâtre autrefois cachée dans l'oeuvre littéraire expose ici au grand jour son statut du méta-discours. Dans ce déplacement du regard critique, les processus mêmes d'illusion et d'identification vont s'éclaircir considérablement par rapport à leur traitement dans les *Entretiens*. Même si, selon le nouveau traité, l'univers de la pièce doit toujours rester proche du monde des spectateurs pour créer une expérience identificatrice, Diderot fait voir à présent cette expérience comme « imaginaire ». En se détachant du dispositif d'illusion, Diderot ne cherche plus à authentifier les procédés d'identification, mais à les expliquer. Certes, le peuple est toujours mis « comme à la gêne » (*Discours* 339), mais ce n'est plus une gêne réelle. En attirant l'attention du lecteur sur le mot « comme », le *Discours* révèle la nature métaphorique du théâtre. Contrairement aux *Entretiens*, le *Discours* essaie moins de faire partie de la rhétorique de l'illusion du théâtre que d'avancer des hypothèses sur la nature de l'art théâtral. Certains « aveux » sont à cet égard cruciaux, qui tirent

la musique, la déclamation, et la pantomime ; et je formais du tout une espèce de roman que j'intitulai *Le fils naturel ou les Epreuves de la vertu, avec l'histoire véritable de la pièce* » (DeMarte 21).

au clair le véritable rôle du spectateur, mais qui risquent en même temps de déjouer l'illusion qui est le principe du théâtre. Nous en retenons un en particulier parce qu'il introduit la nouvelle logique de la démarche du philosophe : « Le poète, le romancier, le comédien vont au cœur d'une manière détournée, et en frappent d'autant plus sûrement et plus fortement l'âme qu'elle s'étend et s'offre d'elle-même au coup. Les peines sur lesquelles ils m'attendrissent sont imaginaires ; d'accord : mais ils m'attendrissent » (338). Une telle affirmation coïncide avec le refrain dénégatif qui sera émis deux siècles plus tard par O. Mannoni : le « je sais bien, mais quand même » (voir Mannoni). Diderot l'avait déjà pressenti ; il « sait bien » que le théâtre est un jeu de l'imagination, mais cela ne l'empêche pas « quand même » de s'émouvoir. Son aveu sur le rôle de l'imaginaire dans l'attendrissement constitue une « dénégation » de la réalité du théâtre au profit d'une croyance aux émotions imaginaires, suscitées par une fausse réalité théâtrale. Le rapport qu'entretient le théâtre avec le public est « détourné », indirect³⁵ ; pour Diderot, sans l'imaginaire, l'attendrissement n'est pas possible.

En suivant J. Chouillet, il semble, en lisant le *Discours*, que le point de vue poétique et rhétorique des *Entretiens* lui a brusquement révélé son insuffisance (Chouillet 482). Diderot se dirige-t-il déjà vers un dévoilement métaphysique de l'art théâtral ? Au lieu de s'intéresser uniquement à produire l'illusion et l'effet théâtral, il s'attarde sur la question de la méthode, qui est celle de savoir comment *rendre* l'illusion. Comme le montre J. Chouillet, « la différence de méthode tient au parti-pris de décomposer les opérations qui conduisent à la formation du modèle idéal. Au lieu de nous donner le résultat brut, on nous montre le travail au ralenti » (*ibid.*). Dans

³⁵ C'est à cet égard que nous pouvons, en suivant A. Ménil, qualifier l'évolution théorique qui mène des *Entretiens* au *Paradoxe* d'une sorte de retour au classicisme, soit à la nature indirecte du théâtre classique, telle que vue par d'Aubignac. De plus, ce qui est surprenant, c'est le fait que Diderot retourne dans le *Paradoxe* aux repères classiques, préférant les tragédies de Corneille et de Racine à son propre drame bourgeois : « Voilà l'avantage d'un coup de théâtre naturel et vrai sur une scène éloquente, il opère brusquement ce que la scène fait attendre ; mais l'illusion en est beaucoup plus difficile à produire, un incident faux, mal rendu la détruit » (58).

le *Discours*, Diderot spécule désormais sur le devenir du poète, lui donne des règles et des paramètres, présente sa création comme un monde « autre » qui est éloigné du monde réel. C'est dans ce texte qu'apparaît la figure du critique qui préside à la discussion sur de telles questions. Le critique constitue une nouvelle instance réceptrice qui est capable de traiter du monde théâtral comme d'un monde indépendant, séparé du monde réel : pour le commenter, l'analyser et lui trouver un ordre. On est loin d'une discussion centrée uniquement sur un public trompé, le résultat d'une illusion déjà réussie. À présent, on examine les étapes qui mènent à l'illusion et la préparent. Le bon critique détermine la mesure selon laquelle on peut juger de l'illusion et de l'art théâtral.

1.1 La naissance du critique

Au fil du texte, Diderot ne cesse d'évoquer l'importance de l'autre, le destinataire du message artistique. Comme il ne s'agit plus simplement de traiter d'un spectateur qui est la dupe du théâtre, Diderot ouvre la voie à plusieurs instances réceptrices qui s'acquittent désormais d'un rôle primordial dans la production et le jugement artistiques. La notion de spectateur sous-tend déjà des modalités « cérébrales » et « autoritaires » (le critique, le philosophe et le censeur), rompant ainsi avec la réception émotive et sentimentale promue dans les *Entretiens*. Dès les premières pages du *Discours*, il est facile de constater cette différence dans le traitement de la réception. Le critique occupe ici une position centrale dans la façon dont Diderot décrit l'élaboration de l'œuvre d'art. Celle-ci se définit de plus en plus comme une communication, voire une collaboration, entre production et réception. À suivre Peter Brook, qui qualifie le public de l'« autre personne » (voir Brook), le récepteur représente toujours une condition primordiale de toute énonciation, formant une véritable relation avec le producteur. Le dernier

chapitre du *Discours* insiste en grande partie sur la particularité de la relation entre écrivain et critique. Si l'écrivain doit s'adresser à son lecteur, c'est le critique qui se donne le droit de lui répondre, s'érigant en une autorité de la réception et de la production. En effet, Diderot décrit l'écrivain comme celui « qui se croit en état de donner des leçons au public » et le critique comme celui « qui se croit en état de donner des leçons à celui qui se croit en état d'en donner au public » (*Discours* 419). Dès la première page du *Discours*, le philosophe résume le « cycle » de la production artistique qui met le critique au premier plan de sa constitution :

L'habitude nous captive. Un homme a-t-il paru avec une étincelle de génie ? a-t-il produit quelque ouvrage ? D'abord il étonne et partage les esprits ; peu à peu il les réunit ; bientôt il est suivi d'une foule d'imitateurs ; les modèles se multiplient ; on accumule les observations ; on pose des règles ; l'art naît ; on fixe ses limites, et l'on prononce que tout ce qui n'est pas compris dans l'enceinte étroite qu'on a tracée, est bizarre et mauvais : ce sont les colonnes d'Hercule, on n'ira point au delà sans s'égarer (331).

Diderot nous donne ici sa « théorie d'ensemble ». Le théâtre y est présenté comme un échange qui se fait en trois temps. C'est d'abord au génie de produire. Sa production sera imitée et les divers « modèles » seront ensuite critiqués afin de trouver une norme, une « poétique », dirions-nous, soit une sorte de mesure pour pouvoir juger de l'art. Le processus tend à l'unité et vise à écarter toute multiplicité, toute bizarrerie dans la production et le jugement de l'artistique. La bizarrerie est évincée grâce surtout à la distance que le critique maintient entre lui et la source de la production. Entre la création du génie et les vues du critique, la production se diversifie et s'étend vers la transcendance avant de s'offrir à un jugement. Le temps d'être reçue par le critique, l'énonciation artistique est déjà passée par plusieurs « filtres », les modèles multiples qui « s'accumulent » devant le critique. Ce dernier, qui se situe au bout de l'échange, doit puiser dans la multiciplité de ces modèles pour en tirer une norme susceptible de former la mesure, selon laquelle on peut dire si telle ou telle production est de l'« art ». Ainsi, le critique constitue le biais

par lequel on accède à l'art, lequel n'est concevable qu'à partir d'un jugement d'un public uniforme ; vision proche du concept de l'horizon d'attente.

Sur ce point, retournons à la « théorie d'ensemble » de Diderot. Le début de la citation, portant sur « l'habitude captive », contient une ambiguïté qui décide de l'intérêt du travail du critique : s'agit-il de prendre le terme « captiver » dans le sens de « retenir captif », ou dans le sens de « charmer »? Il faut considérer les deux possibilités, puisqu'elles ne sont pas forcément contradictoires en ce qui concerne la notion d'habitude. Dans une discussion sur l'art, l'habitude correspond à un certain horizon d'attente qui est satisfait dans l'élaboration et dans la réception d'une œuvre d'art (supra Jauss). C'est-à-dire que le producteur anticipe l'horizon d'attente d'un public dans sa réalisation d'une œuvre d'art et le public consommateur, lui, apprécie l'anticipation de ses attentes, de ses goûts. L'habitude n'est pas nécessairement délétère à l'effet artistique. Elle est même d'autant plus désirable qu'elle réaffirme un système de règles que l'on peut reconnaître et qui est régi par le public et non par un centre de pouvoir (tel le roi). Doit-on prendre l'habitude pour une sorte de convention ? la même convention que Diderot critique plus loin : « Ce sont les conventions qui pervertissent l'homme » (337) ? Tout comme la convention, l'habitude semble délimiter les possibilités artistiques et esthétiques ; elle pose les bornes. Mais, pour Diderot, l'habitude se trouve à la source de l'« art ». C'est elle qui permet de dire ce qui est ou n'est pas de l'art. Tel que Diderot la décrit ici, l'habitude, soit les « colonnes d'Hercules » qui fixent « l'enceinte étroite » de l'art, représente moins le travail de l'artiste que celui du critique. C'est à partir de sa formulation d'un idéal que l'on peut parler d'une norme, ce à quoi le public peut adhérer. Ainsi, la production artistique se décrit de façon circulaire : l'artiste est contraint de suivre le critique, tout comme les règles du critique suivent les productions des artistes. Cette description de l'« habitude » est différente de celle des « mauvaises conventions », dans la

mesure où la « conventionnalité » a pour effet d'agir *sur* nous, alors que l'habitude provient plutôt *de* nous. Elle est une création de l'instance réceptive que constitue le travail du critique.

L'importance du rôle du critique est donc de plus en plus accentuée. Pour que le théâtre réalise une unité, une cohérence capable d'instruire le peuple, son message doit passer facilement : « Tout doit être clair pour le spectateur » (*Discours* 368). Le critique donne au théâtre les règles selon lesquelles il peut être compris et jugé de façon unanime. Avec le censeur, autre modalité du critique, le poète sait mieux se mettre à la portée unanime de son public. Ainsi que le dit Dorval dans les *Entretiens*, « celui qui agit et celui qui regarde sont deux êtres très différents » (*Entretiens* 86), ils constituent deux extrêmes dans l'échange esthétique. Enfin, le spectateur est bel et bien l'autre du poète, et parfois, le poète a ainsi besoin d'un troisième parti pour mieux répondre aux attentes de l'autre, son public. Le censeur est pour lui un médium primordial pour se rappeler l'importance de l'autre :

Plus le poète sera rapide et plein, plus il faudra qu'il soit attentif. Il ne peut se supposer à la place du spectateur que jusqu'à un certain point. Son intrigue lui est si familière, qu'il lui sera facile de se croire clair quand il sera obscur. C'est à son censeur à l'instruire ; car quelque génie qu'ait un poète, il lui faut un censeur. Heureux, mon ami, s'il en rencontre un qui soit vrai et ait plus plus de génie que lui. C'est de lui qu'il apprendra que l'oubli le plus léger suffit pour détruire toute l'illusion ; qu'une petite circonstance omise ou mal présentée décèle le mensonge ; qu'un drame est fait pour le peuple, et qu'il ne faut supposer au peuple ni trop d'imbécillité, ni trop de finesse (375).

Le censeur diderotien représente bien plus que le censeur qu'on a l'habitude de s'imaginer au XVIII^e siècle : au lieu de se poser en « bourreau » face à l'œuvre d'art, le censeur diderotien se pose en bon éditeur, voire en juge qui travaille de concert avec le poète. Il est celui qui rappelle au poète la place du spectateur qui décidera de l'accueil de l'ouvrage. Mais si le poète est un génie, il l'est face à l'immanence de sa poétique, et non à ce qui plaît à son public. Le censeur a pour fonction de compléter la communication esthétique de la poésie, c'est-à-dire sa transmission et son éventuelle relation avec le récepteur. Il est le biais par lequel on peut assurer la

transmission réussie du message poétique. En d'autres termes, il représente une *médiation* idéale pour que le poète puisse se rapprocher de la *réception* idéale, laquelle signifie que le spectateur est trompé, ce qui est le but ultime, jamais « détruit » (375), de toute représentation. C'est vers l'illusion ultime que s'achemine le théâtre, et cela, par voie du critique. Ce dernier représente ainsi une sorte de relais, entre production et réception, qu'il faut écouter, et, dans la mesure du possible, s'approprier. Ainsi, la figure du critique, de par sa position externe à l'œuvre d'art, mène le poète vers une conception plus objective de sa production. Le critique aide le poète à créer un ouvrage, un « modèle idéal », qui soit à la hauteur du public et de ses attentes. Nous allons voir dans le *Discours* que ce modèle devient un fondement si essentiel que le poète est amené même à l'incorporer dans sa propre poétique.

J. Chouillet note cependant que Diderot, pendant son « expansion dramatique » est encore tiraillé entre deux interprétations de la nature. La première est celle de la « nature-mouvement » que nous connaissons mieux sous l'étiquette de l'enthousiasme. Cette interprétation incite le poète à suivre « le mouvement perpétuel » de la nature qui lui « [...] dictera "le cri animal de la passion" », et qui « interdira à l'acteur de jouer pour le public » (Chouillet 473). À l'opposé, il y a la vision que Diderot commence à introduire dans le *Discours*, celle de la « nature principe de vérité » (le « modèle idéal »). Sans être en contradiction avec la première, celle-ci perçoit la nature « comme un modèle qu'il faut imiter, comme une collection de "natures", ou de types, ou de conditions, offrant, au moins pour le temps de la représentation, un minimum de stabilité » (*ibid*). Vu sous cet angle, elle s'approche du travail du critique en ce qu'elle est plus

interprétative. Cette vision n'est pas formulée tant que l'on n'a pas interprété la nature, voire la collection des natures, à partir de quoi on fait le tri pour en déduire un « idéal » à représenter³⁶.

1.2 Le « modèle idéal » : le travail du poète

L'intérêt principal du *Discours* par rapport aux *Entretiens* est sa consécration du « modèle idéal »³⁷. L'introduction de ce concept change considérablement la direction de l'esthétique du drame bourgeois et de son rapport avec la nature. En se concentrant plus sur le rôle du poète dramatique (le titre est bien *De la poésie dramatique*), Diderot se ravise sur l'efficacité d'imiter la nature (d'élaborer sa copie). Nous l'avons vu, le drame bourgeois des *Entretiens* compte la loi des unités comme étant le rare élément « véreux » de la représentation, qui déroge à la sincérité qui règne partout ailleurs dans la pièce. Cet élément différent n'est pas mise en valeur, mais est imposé plutôt comme une « nécessité » qui aide la représentation à faire « comme » dans la nature.

Dans le *Discours*, le postulat de l'imitation de la nature commence pourtant à faire pencher la balance de l'autre côté, en faveur de la différence : l'accent est mis sur la façon dont l'imitation diffère de la nature, sur son « état artificiel » et non sur son « état naturel » :

³⁶ Si nous nous inspirons ici de la contradiction la plus discutée qui oppose l'« enthousiasme » de Dorval des *Entretiens* au « sang-froid » du comédien cérébral du *Paradoxe*, l'étape théorique qui nous préoccupe plus particulièrement est celle du modèle idéal. Paul Vernière explique que la découverte du concept de sang-froid tient en grande partie de l'intérêt du philosophe pour l'individu lui-même, conçu comme être biologique. Diderot s'inspire alors de nouvelles interprétations scientifiques et médicales (1765-1769). Parmi ces découvertes, il y a la « bipolarité nerveuse », qui distingue le cerveau et le système sympathique, dont le lien se complique en même temps qu'il se précise dans le *plexus solaire*, soit le diaphragme (voir P. Vernière 1987). En signalant ici l'apport d'autres lectures et écrits de Diderot à son évolution théorique, nous nous limitons à l'analyse de ses trois principaux textes, afin de dégager ce qui change dans leurs notions de spectateur.

³⁷ L'importance de cette notion ne doit surtout pas passer inaperçue. Comme le note J. Chouillet, « Quels que soient les échecs particuliers et momentanés auxquels elle a conduit Diderot, il faut considérer le fait même de son apparition comme un des phénomènes les plus importants dans l'histoire des idées esthétiques

Dans une action réelle à laquelle plusieurs personnes concourent, toutes se disposeront d'elles-mêmes de la manière la plus vraie ; mais cette manière n'est pas toujours la plus avantageuse pour celui qui peint, ni la plus frappante pour celui qui regarde. De là la nécessité pour le peintre, d'altérer l'état naturel, et de le réduire à un état artificiel : et n'en sera-t-il pas de même sur la scène ? (416)

Le poète doit imiter moins la nature que le modèle idéal qu'il se forge dans l'esprit. Si Diderot conçoit le modèle comme ce qui sert d'objet d'imitation, le modèle idéal est une construction du poète qui n'existe pas réellement mais virtuellement, dans son imaginaire. Ce modèle dépasse le réel par sa véracité. Il faut d'abord préciser que Diderot ne postule pas pour autant d'abandonner l'imitation du réel ; la nature est toujours pour lui la *source* de toute poésie :

L'eau, l'air, la terre, le feu, tout est bon dans la nature ; et l'ouragan qui s'élève sur la fin de l'automne, secoue les forêts, et frappant les arbres les uns contre les autres, en brise et sépare les branches mortes ; et la tempête qui bat les eaux de la mer et les purifie ; et le volcan qui verse de son flanc entrouvert des flots de matières embrasées, et porte dans l'air la vapeur qui le nettoie (*Discours* 337).

La nature que Diderot décrit ici permet encore de qualifier le *Discours* d'un texte « enthousiaste » ; la nature elle-même constitue un modèle idéal, rendant ainsi la théorisation d'un modèle idéal et artificiel plus ambiguë. D'une part, la particularité de ce passage réside dans sa façon d'exclure la présence de l'être humain ; celui-ci ne figure pas dans ce cycle « purificateur ». De l'autre, pourtant, le passage est lourdement anthropomorphique dans la mesure où la nature est déjà très clairement interprétée et idéalisée par un observateur humain. Ainsi, la « belle nature » est présentée ici comme une instance dont l'homme est absent, mais dont la description vient explicitement de sa focalisation. C'est comme si l'être humain se devait d'occuper la position extérieure et spectatrice. La question est de savoir pourquoi il se situe à l'extérieur de l'idéal et où il se situe au juste.

au XVIIIe siècle, comme la seule tentative de synthèse vraiment sérieuse avant la *Critique du Jugement* » (Chouillet 479).

À l'encontre des *Entretiens*, le *Discours* montre que l'individu lui-même (le philosophe, l'écrivain, le poète) est condamné à représenter une autre « nature », « dissemblable » et « transformiste », celle qui est propre à sa nature humaine :

Dans un même homme, tout est dans une vicissitude perpétuelle, soit qu'on le considère au physique, soit qu'on le considère au moral : la peine succède au plaisir, le plaisir à la peine ; la santé à la maladie, la maladie à la santé. Ce n'est que par la mémoire que nous sommes un même individu pour les autres et pour nous-mêmes. [...] L'homme est-il donc condamné à n'être d'accord ni avec ses semblables ni avec lui-même, sur les seuls objets qu'il lui importe de connaître, la vérité, la bonté, la beauté ? Sont-ce là des choses locales, momentanées et arbitraires ? des mots vides de sens ? N'y a-t-il rien qui soit tel ? Une chose est-elle vraie, bonne et belle, quand elle me le paraît ? et toutes nos disputes sur le goût se résoudraient-elles enfin à cette proposition : nous sommes vous et moi deux êtres différents, et moi-même je ne suis jamais dans un instant ce que j'étais dans un autre ? (423-4).

Dans le dernier chapitre du *Discours*, intitulé « Des auteurs et des critiques », apparaît ainsi le personnage d'Ariste qui incarne le philosophe et le critique idéal dont la tâche principale consiste justement à s'élever au-dessus de sa propre dissemblance pour acquérir une notion précise du bon, du beau et du vrai. S'élever, alors que la multiplicité qui hante l'homme l'empêche de rejoindre la « belle nature », soit l'unité qui se cache en elle. En effet, le questionnement d'Ariste est très troublant : toute notion d'intersubjectivité est compromise, si la vérité naturelle de l'être réside dans sa dissemblance et dans ses vicissitudes. Le questionnement sur la nature humaine va jusqu'à perturber la notion de subjectivité, qui n'est une que par la mémoire de ce qu'on était. Si l'on restait fidèle seulement à la dissemblance de l'homme, on ne pourrait avoir aucune compréhension de la signification des choses. En fait, une telle nature, prise en elle-même, n'est pas porteuse de signification. Or, pour Diderot, ainsi que le rappelle Y. Belaval, la nature « est l'ensemble des objets sensibles dans leur diversité incohérente », mais « cette incohérence cache une profonde unité » (Belaval 56). La nature dont parle Diderot dans le *Discours* est déjà son

image qu'il utilisera le plus souvent, une nature « indiscernable » (Liebnitz)³⁸, mais qui nécessite d'être interprétée pour qu'on révèle son « ordre éternel » (Malebranche).

En recourant au concept de « transformisme », Diderot explique que la subjectivité de l'homme est trop sujette à la dissemblance pour qu'elle soit une mesure concrète d'entente, voire d'intersubjectivité. La notion de « soi » est douteuse, tant on est dans un rapport de différence, d'altérité avec soi-même : « [on] n'[est] jamais dans un instant ce que [l'on] [était] dans un autre ». Le « soi » peut être considéré de deux manières : soit il correspond à la dissemblance réelle qui l'empêche d'être un soi uniforme (Je est indiscernable), soit il peut correspondre à un « soi imaginaire », une mesure (artificielle) à laquelle on pourrait se comparer et aspirer. Diderot insiste sur la deuxième possibilité et préconise une sorte de dédoublement, où l'on se forge un double à l'extérieur de sa subjectivité douteuse, différentielle. En d'autres termes, on crée un autre « soi », imaginaire et virtuel. C'est ce dédoublement qui permet la construction des modèles idéaux. Sans lui, on n'aurait pas de prise sur des notions telles que le beau, le bon et le vrai. Le personnage d'Ariste est la figure exemplaire du dédoublement : « Cela me suffit, ce me semble, dit Ariste, pour sentir la nécessité de chercher une mesure, un module hors de moi. Tant que cette recherche ne sera pas faite, la plupart de mes jugements seront faux, et tous seront incertains » (*Discours* 424). Et les remarques d'Ariste font écho à une consigne que Diderot précise plus avant dans le *Discours*, le postulat de créer un destinataire « imaginaire », à savoir une construction que l'on peut se forger à l'aide de l'imagination et avec laquelle on peut dialoguer pour mieux saisir ce que la morale demande de nous³⁹. En se dédoublant, on est

³⁸ Diderot n'a cessé de professer cette vision « transformiste » de la nature : dans la *Lettre sur les aveugles* de 1749, dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature* de 1754, dans le *Rêve de d'Alembert* de 1769, où il explique : « le vermisseau imperceptible qui s'agite dans la fange, s'achemine peut-être à l'état de grand animal ; l'animal énorme, qui nous épouvante par sa grandeur, s'achemine peut-être à l'état de vermisseau, est peut-être une production particulière momentanée de cette planète » (Belaval 58).

³⁹ Le propos d'Ariste révèle peut-être le mieux la raison pour laquelle le philosophe construit la plupart de ses écrits philosophiques sous forme de dialogue. Aussi est-il utile de le citer dans son ensemble : « Vous

capable d'assumer un point de vue différent, de prendre la distance avec la nature dissemblable de l'homme. Bref, se donner une perspective plus stable et plus sûre sur les choses, y compris sur soi-même.

C'est encore une autre réflexion qui révèle son côté paradoxal : Diderot cherche à créer de l'unité dans les valeurs par un dédoublement de soi, soit une rupture d'unité. Le mécanisme de ce paradoxe est le suivant. Si la dissemblance, contre laquelle luttent les philosophes, consiste dans la nature discordante et transformiste de l'homme qui lui empêche de saisir les valeurs morales définissant la société, Diderot veut que l'homme assume une autre sorte de dissemblance, imaginaire. Le dédoublement qu'il propose semble s'opposer à l'unité (un soi unitaire), mais là où le modèle idéal retrouve sa cohérence, c'est dans la division que Diderot instaure en même temps entre monde réel et monde imaginaire. En fait, le soi réel implique déjà un autre ; la dissemblance est engloutie dans la totalité de l'être, inconnue d'avance, jusqu'à sa constitution moléculaire⁴⁰. La dissemblance qu'introduit le modèle idéal est ainsi un autre du réel (l'irréel) qui n'existe que dans un monde imaginaire. Le dédoublement et son inhérente division entre le réel et l'irréel constituent une dissemblance opératoire qui sert à diriger et à canaliser le réel vers la « vérité ».

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'aie une âme gaie, tranquille, honnête et sereine, qui en interroge une autre qui est honteuse de quelque sottise 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 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 » (*Discours* 346).

⁴⁰ En affirmant la multiplicité à laquelle on est soumis, Diderot remarque qu'« il ne [lui] reste peut-être pas à l'âge qu'[il] [a], une seule molécule du corps qu'[il] apport[a] en naissant » et « lorsque le moment de rendre ce corps à la terre sera venu, il ne lui restera peut-être pas une des molécules qu'il a » (*Discours* 423)

Dans son contenu explicatif, le *Discours* met ainsi à nu le processus de former le modèle idéal, dont le fondement s'avère l'imagination du poète et du philosophe. C'est l'imagination qui permet de créer une sorte d'interprète qui constitue le « double » de l'homme, un « destinataire imaginaire » servant de mesure pour la formation du modèle idéal. Celui-ci ne peut être ni « comme » la nature ni « comme » la personne qui le forge. Pour atteindre son idéalité, il doit être « autre », différent. Si l'on est ainsi, c'est parce que l'idéalité de la nature « est tout ce que nous ne sommes pas, ou que nous ne sommes plus : la source de toute vérité, de toute bonté, de toute puissance » (Chouillet 473). L'imaginaire admet la possibilité d'atteindre la différence, de voir plus que la multiplicité réelle de l'homme. Pour être poète ou philosophe, il faut avoir « une belle imagination », puisqu'« un homme entièrement privé de cette faculté serait un stupide dont toutes les fonctions intellectuelles se réduiraient à produire les sons qu'il aurait appris à combiner dans l'enfance, et à les appliquer machinalement aux circonstances de la vie » (*Discours* 359). Ce qui suggère que le modèle idéal doit provenir d'une source de créativité qui se démarque et s'émancipe d'une simple reconstitution de l'ordre réel.

Or, par rapport au *Paradoxe sur le comédien*, le *Discours* n'est pas tout à fait à la même étape dans la façon dont Diderot considère ce nouveau concept. Son explication hésite encore entre le monde réel et le monde irréel comme source possible du modèle idéal. Il faudra attendre ce dernier texte pour prendre conscience de la véritable « altérité » du modèle, lequel semble exploiter alors au maximum les capacités imaginaires de l'homme. À cet égard, le *Discours* peut frapper par la modestie de sa vision : l'écrit insiste que le modèle idéal ne peut être entièrement « différent » de la nature. L'art ne peut tout se permettre, mais doit être une construction imaginaire de ce qui existe et de ce qui peut exister. D'une part, l'interprète ne fait que rassembler les différents aspects de la nature multiple en une seule instance énonciative, soit un personnage, un poète ou un philosophe. C'est-à-dire que l'on ne peut former un modèle à partir

de rien, mais, que l'on est contraint faire de *même*, à partir d'une certaine réalité. Même pour représenter des événements extraordinaires, le poète doit ou « [s'emparer] de ces combinaisons extraordinaires » produites déjà dans la nature ou « en [imaginer] de semblables » (*Discours* 355). Bref, le modèle qu'il forge est certes « artificiel », mais il est inspiré toujours par le réel⁴¹. D'autre part, cette même modestie caractérise encore la façon dont Diderot considère la fonction spéciale de l'artiste : « Voulez-vous être auteur ? voulez-vous être critique ? commencez par être homme de bien » (420). À l'opposé de ce que le *Paradoxe* dira au sujet des génies, le *Discours* défend à l'artiste, s'il veut toucher le public, d'être superstitieux, hypocrite, avare. Comme on ne crée pas à partir de rien, l'observateur doit être un individu honnête pour créer un modèle idéal susceptible de proposer, comme c'est l'ambition du drame bourgeois, des valeurs positives. Ces principes de l'imagination seront repensés dans le *Paradoxe* ; ici, ils témoignent du désir de Diderot de rester près de la réalité de la « belle nature ». Bien qu'ils introduisent une dichotomie entre ce qui existe réellement et ce qui n'est que la construction de l'imaginaire, celle-ci doit toujours garder ses liens avec le modèle réel.

Même le mouvement de la pensée diderotienne ne s'arrête pas là. Si le modèle a pour source la réalité, cela ne veut pas dire qu'il se fonde sur la vérité absolue. Selon Diderot, qui préfère la recherche à la découverte, la vérité est ce que l'on cherche à acquérir et que la réalité tient à distance. Ainsi, la vérité qu'on cherche à copier au théâtre n'est pas le vrai réel, qui reste quasi-impossible à saisir sur un plan universel et général, mais le vrai idéal. La véritable fonction du modèle est d'aider précisément l'individu à se rapprocher du vrai réel par le biais du vrai idéal. Il est évident que si tout le monde se mettait à forger des modèles idéaux, il y aurait « autant de modèles que d'hommes » ; dès cet instant, « il n'y aura point de termes à nos disputes » (*Discours*

⁴¹ Nous allons voir cependant que cela change dans le *Paradoxe*, où les modèles conçus pour le théâtre seront séparés de la réalité.

424). Ainsi, la théorisation du modèle idéal n'est pas sans difficulté : il n'est pas encore clair comment il peut fonctionner à une échelle plus grande, à un niveau social, et réussir à atteindre la mesure universelle et absolue pour laquelle il est formé en premier lieu. Diderot présente les problèmes que pose sa théorisation du modèle idéal et essaie de contrecarrer ses « lacunes » et ses instances d'indétermination.

On l'a vu, le modèle ne peut être l'incarnation de la vérité absolue, mais une façon de se rapprocher de celle-ci ; partant, il n'est ni immuable ni unique. Ariste relate ainsi la tâche qu'il se propose :

Je vois du premier coup d'œil que l'homme idéal que je cherche étant un composé comme moi, les anciens sculpteurs en déterminant les proportions qui leur ont paru les plus belles, ont fait une partie de mon modèle... Oui. Prenons cette statue, et animons-là. [...] Aussi aurais-je le modèle idéal de toute vérité, de toute bonté, et de toute beauté... Mais ce modèle général idéal est impossible à former, à moins que les dieux ne m'accordent leur intelligence et ne me promettent leur éternité. Me voilà donc retombé dans les incertitudes d'où je me proposais de sortir (425).

Et il dira aussi : « celui qui porte en lui-même le modèle général idéal de toute perfection ; c'est une chimère » (426). Le modèle idéal ne peut s'appliquer qu'au particulier qui se modifie suivant le contexte social et temporel, dans lequel vit et travaille le créateur. Le modèle idéal d'Ariste correspond « à [s]on état de philosophe », le modèle (ou comme il dira, sa « sculpture⁴²») qu'il aura à modifier, telle une statue faite de pâte à modeler, selon les « circonstances » (ibid).

L'idée de l'idéal renvoie ainsi à plusieurs notions que nous associons d'habitude à la théorie de la réception. La formulation subjective du « modèle idéal » rappelle les fondements du débat herméneutique que nous avons relaté au deuxième chapitre. Il convient d'évoquer notamment le concept de « concrétisation » lié ici au rôle interprétatif du poète et du philosophe

⁴² Autrefois, Diderot se référait aux arts plastiques ; dans le *Discours*, Diderot découvre la sculpture. J. Chouillet avance que c'est cette découverte qui décide de l'originalité du texte et de la mise en place du concept de modèle idéal formulé par Ariste (Chouillet 483).

par rapport à la dissemblance de la nature. On s'en souvient, la concrétisation, ou l'actualisation, est un processus interprétatif par lequel un récepteur du texte tire un sens de l'espace indéterminé de l'ouvrage artistique. L'indétermination concerne principalement ces « trous » qui sont inhérents à l'ouvrage littéraire dont la signification ne peut jamais être littérale, directe, puisque le langage ne représente pas exactement les choses qu'il prétend nommer, créant ainsi de l'espace à l'intérieur du signe. Dans la vision développée par Diderot dans le *Discours*, il y a aussi de l'espace entre l'étrangeté incohérente de la nature et le modèle harmonieux qui essaie de rendre sa vérité unique (la « belle nature »). Cet espace, Diderot veut le colmater en décrivant le travail nécessaire que doit exécuter le poète : son exercice de dédoublement en son propre destinataire et sa formulation interprétative d'un modèle idéal. Le lecteur, le poète et le philosophe s'acquittent chez Diderot de la même tâche herméneutique dans l'appréhension de la dissemblance de l'homme. Si la grande littérature est prisée pour les secrets que le producteur y renferme et l'effort interprétatif qu'elle demande au lecteur, la pratique du poète décrite dans le *Discours* subit un renversement de rôles. Diderot délègue le rôle du lecteur, tel que nous le décrivons actuellement, au producteur, dont la lecture interprétative et la position d'extériorité par rapport à la « belle nature » constituent la démarche qui lui permettra de concrétiser son « modèle idéal ».

Dans ces investigations qui veulent se concentrer sur le spectateur nous arrivons ainsi à une sorte d'impasse, dans la mesure où le spectateur n'est plus seulement celui qui se trouve dans la salle, mais aussi celui qui se trouve « dans » le poète, et, une dizaine d'années plus tard, « dans » la figure du comédien cérébral. Celui-ci prendra à son tour les traits distinctifs du récepteur, en renouvelant encore la vision du spectateur et la poussant dans une nouvelle direction. Dès le *Discours*, il convient de parler ainsi de l'idée du spectateur en ce que celui-ci existe de façon tout aussi pertinente dans l'imaginaire du producteur, qu'il ne constitue une présence réelle dans la salle.

1.3 La poétique du *Paradoxe sur le comédien* : le spectateur dans l'artiste

Le *Discours* suggère déjà l'intérêt pour le poète d'être son propre « récepteur ». Il se lit comme un manuel à l'usage de l'écrivain, dont la consigne la plus expédiente est de se forger ce « destinataire imaginaire » qui aiderait les instances productives à se juger, à l'instar d'un critique. À partir des *Entretiens* jusqu'au *Paradoxe*, l'attention que l'on porte au spectateur va en s'intensifiant. La nouvelle importance que Diderot lui accorde fait de lui une pierre angulaire de la production artistique. Il n'est plus uniquement la dupe du théâtre dont la réaction au message constituerait la seule finalité du message artistique. Diderot modifie ce concept. La fonction réceptive désigne aussi le critique et le censeur. C'est le critique qui fait l'autorité dans le domaine des normes que l'on apporte au théâtre ; l'« habitude », ou bien le jugement de l'art, vient de lui et non pas de l'artiste. Et c'est le censeur, autre modalité du rôle du critique, qui travaille aussi de concert avec le poète pour atteindre le jugement unanime de l'art. Finalement, loin d'être la victime de l'illusion, le spectateur est le juge de ce qui se passe sur les planches, en révélant la dimension cérébrale de la démarche de production et de réception.

Une dizaine d'années plus tard, le *Paradoxe* vient pour confirmer, tout en la réaménageant, la notion de « critique » comme partie importante du processus de la création. Dans ce texte, le comédien arrive à faire plus que le poète du *Discours* ; il s'impose en présence critique, voire en censeur, dans sa propre démarche artistique. Dans le *Discours*, le rôle du censeur est d'aider l'artiste à maintenir l'illusion, il est ce biais externe par lequel l'artiste arrive à obtenir une réception unanime⁴³. Dans le *Paradoxe*, la collaboration avec un censeur se fait

⁴³ Nous nous rappelons que le « censeur » est celui qui aide l'auteur à prendre conscience de l'« autre », le spectateur, du dialogue théâtral, et à anticiper les attentes de celui-ci pour enfin le tromper. C'est une autre modalité du rôle du critique qui travaille de concours avec le poète : « C'est de lui qu'il apprendra que l'oubli le plus léger suffit pour détruire toute l'illusion ; qu'une petite circonstance omise ou mal présentée

maintenant dans l'esprit même du comédien. Comme le génie du comédien consiste toujours à « faire illusion à tous », sa démarche artistique nécessite une intériorisation du rôle du censeur dans sa praxis. Il s'agit maintenant de voir en quoi il est devenu le censeur le plus sévère de sa production. Ainsi, la notion de spectateur, subsumant toutes ces instances cérébrales, investit dès lors la technique du comédien.

C'est à cet égard précisément que Andy Byford note que dans l'esthétique théâtrale de Diderot le spectateur et l'acteur effectuent un « swapping of places » (un renversement des rôles)⁴⁴. En effet, ce que le *Discours* suggère, le *Paradoxe* le met en pratique, et à l'intérieur même de la démarche du comédien. Le comédien cérébral de Diderot met en application la consigne d'auto-contemplation que Diderot avait donnée précédemment au poète et au philosophe. Selon le Premier, le grand comédien ne doit surtout pas se transformer dans son rôle jusqu'à l'éblouissement; « [il] lui veu[t] (plutôt) beaucoup de jugement ; il [lui] faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille, [il] en exige par conséquent de la pénétration et nulle sensibilité [...] »(*Paradoxe* 48). Cette description de l'insensibilité, qui peut être interprétée de plusieurs façons différentes, participe aussi de la consigne et de la logique du dédoublement du poète articulée dans le *Discours*. Dans le *Discours*, il fallait à Ariste un point d'appui à l'extérieur pour créer un modèle idéal, sa nature dissemblable l'empêchant de saisir l'unité des choses. La sensibilité de l'individu relève de cette même problématique. Dans le *Paradoxe*, c'est en effet la sensibilité qui fait retomber l'artiste dans sa nature transformiste et changeante : « Ce qui me confirme dans mon opinion, c'est l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Ne vous

décèle le mensonge ; qu'un drame est fait pour le peuple, et qu'il ne faut supposer au peuple ni trop d'imbécillité, ni trop de finesse » (*Discours* 375).

⁴⁴ « Diderot's paradox involves a different but related interaction between the figures of the spectator and the actor. What happens in Diderot is that they (l'acteur et le spectateur, R.S.) "swap places". The actor takes on the spectator's role (from within the "mannequin" of a character) and observes the audience that he or she is manipulating, though only to allow the spectators to transcend their inherent function and freely partake of the action and the actors on stage » (Byford 34).

attendez de leur part à aucune unité ; leur jeu est alternativement fort et faible, chaud et froid, plat et sublime. Ils manqueront demain l'endroit où ils auront excellé aujourd'hui ; en revanche ils excelleront dans celui qu'ils auront manqué la veille » (*Paradoxe* 49). On comprend mieux pourquoi la sensibilité peut faire régresser le comédien à son état naturel de l'homme dissemblable. L'artiste froid écarte donc ce « côté Dorval » qui décidait de la sensibilité du comédien et du poète dans les *Entretiens* et le *Discours*. Dans le *Discours*, si le poète devait se créer un « second soi » pour fonder son modèle idéal, il se servait du destinataire imaginaire extérieur à lui-même, à sa vraie nature multiple. Dans le *Paradoxe*, c'est l'inverse qui a lieu. Le comédien *devient*, en quelque sorte, cette instance qui était autrefois extérieure au poète. Devenu spectateur froid, il observe la réalité « naturelle » de l'homme de l'extérieur, *extra-muros*. Le modèle idéal et sa consigne inhérente du dédoublement prennent ainsi de nouvelles dimensions dans le *Paradoxe*. Dans le *Discours*, le modèle idéal est encore lié au réel. La réalité fait partie intégrante de la formulation du modèle idéal qui n'est qu'un composé de ce qui peut réellement se passer. Depuis, la froideur et l'insensibilité, qui fondent la nature réelle du comédien, ont pour fonction de mettre le comédien dans une position d'extériorité par rapport au réel (la nature dissemblable, inégale de l'homme) et, plus important, aux personnages qu'il imite (le modèle idéal).

La division entre interne et externe peut se décrire comme l'opposition entre l'altérité et la subjectivité. Si l'altérité est tout ce qui est à l'extérieur de nous, c'est vers elle que s'achemine la démarche de l'artiste dès le *Discours*, et c'est sur elle que s'articule la démarche du comédien du *Paradoxe*. Ainsi se révèle la différence principale entre le comédien de l'enthousiasme et le comédien du sang-froid. Pour ce dernier, le modèle est aliénant, dans le sens brechtien de la distanciation, et il est « dorvalien », dans le sens de l'évasion, pour le comédien enthousiaste. Autrement dit, en s'appropriant l'autre, l'acteur enthousiaste devait se perdre, alors que le

comédien cérébral doit se tenir à distance de tout, même la nature réelle de l'homme. Cela veut dire que le comédien froid n'a pas de propriété, de subjectivité, car il est toujours dans un rapport de défamiliarisation avec le monde et avec lui-même. Par ces deux manières d'aborder l'aliénation, nous remarquons la nouvelle « puissance » (J. Chouillet) qu'acquiert le comédien du sang-froid. Rappelons que Dorval perdait toute agentivité lors de son transport de l'enthousiasme, n'étant même pas capable de se souvenir de ce qui lui est arrivé après avoir recouvré ses sens. En revanche, l'acteur du *Paradoxe* gagne en puissance et en agentivité grâce à sa nouvelle attitude « brechtienne ». C'est dire que, en étant en rapport d'extériorité par rapport à lui-même, l'acteur peut maintenant *se posséder*, au lieu d'être *possédé*. La description du jeu de la Clairon que Diderot fait dans le *Paradoxe* illustre bien cette attitude :

Quel jeu plus parfait que celui de la Clairon ? cependant suivez-la, étudiez-la, et vous serez convaincu qu'à la sixième représentation elle sait par cœur tous les détails de son jeu comme tous les mots de son rôle. Sans doute elle s'est fait un modèle auquel elle a d'abord cherché à se conformer ; sans doute elle a conçu ce modèle le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu'il lui a été possible ; mais ce modèle qu'elle a emprunté de l'histoire ou que son imagination a créé comme un grand fantôme, ce n'est pas elle ; si ce modèle n'était que de sa hauteur, que son action serait faible et petite ! (*Paradoxe* 50)

Contrairement aux transports et à l'oubli de soi qui caractérisaient autrefois la figure du génie, la Clairon dispose d'une conscience de soi et d'une connaissance minutieuse de son rôle : « elle peut, en suivant son rêve de mémoire, s'entendre, se voir, se juger et juger les impressions qu'elle excitera » ; bref, elle « se possède » (51). Le changement de forme grammaticale entre la façon dont on expliquait le comédien enthousiaste, où il n'est que l'objet du génie, son hôte, et la description du jeu contrôlé de la Clairon est frappant : « [...] il *est saisi* de cet esprit tantôt tranquille, et tantôt violent, qui soulève son âme ou qui *l'*apaise à son gré. [...] C'est la chaleur forte et permanente qui *l'*embrase, qui *le* fait haleter, qui *le* consume, qui *le* tue ; mais qui donne l'âme, la vie à tout ce qu'il touche » (*Entretiens* 100, nous soulignons). Ce qui est effectivement à

l'opposé des connotations des verbes pronominaux utilisés par un véritable sujet dans la description du jeu de la Clairon.

De façon plus précise, l'auto-possession de la Clairon est en rapport direct avec l'altérité du modèle idéal qu'elle se crée. Diderot joue même sur la différence de taille entre la Clairon actrice et la Clairon réelle : le modèle créé par l'actrice est « grand » alors que la femme elle-même est petite. Celle-ci, dans les coulisses et non sur les planches, choque par la différence d'apparence qu'elle dégage. « Ah, Mademoiselle, je vous croyais de toute la tête plus grande » (*Paradoxe* 61), s'exclame le Premier en la voyant pour la première fois en dehors du théâtre. Ce qui n'est peut-être à première vue qu'une simple anecdote plaisante, est symptomatique de toute la vision froide du théâtre. Ce « nouveau » théâtre s'avère l'autre, voire l'opposé du monde réel. Aussi sa représentation de la nature diffère-t-elle notablement de celle représentée dans le *Discours*, laquelle gardait des liens ténus avec le monde naturel. Avant, il fallait toujours obéir à l'ordre naturel des choses ; même en imitant ses moments les plus extraordinaires, il ne fallait jamais les dépasser. Le *Paradoxe* va plus loin dans sa conception de la représentation et dans le niveau de différence et d'artifice qu'atteint l'imitation du comédien. Dans ce texte, en prisant la différence, on la recherche pour elle-même.

Le théâtre du sang-froid représente à bien des égards la continuation du modèle idéal, mais il pousse celui-ci encore dans la direction de l'artifice. Et c'est dans ce mouvement que le théâtre se rapproche de sa spécificité. Sans promouvoir l'art « abstrait », Diderot tend vers une vision esthétique qui préfigure le concept d'« art pour l'art » élaboré, entre autres, par Oscar Wilde au début du XXe siècle. Le théâtre se définira alors comme un univers qui est l'autre du réel ; enfin, faux. Autrement dit, la spécificité du théâtre, ou la redécouverte de la rhétorique, s'exprime dans la révélation que la vérité du théâtre réside, paradoxalement, dans sa fausseté. Sa vérité est une vérité « autre » :

Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre *être vrai*. Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature ? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai de la scène ? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète et souvent exagéré par le comédien. Voilà le merveilleux. Ce modèle n'influe pas seulement sur le ton, il modifie jusqu'à la démarche, jusqu'au maintien. De là vient que le comédien dans la rue ou sur la scène sont deux personnages si différents qu'on a peine à les reconnaître (61).

Le Premier a compris pourquoi la Clairon lui paraissait différente dans les coulisses que quand il l'observait depuis la salle : le théâtre est par sa nature différent du réel. Le dévoilement du monde rhétorique que nous cherchons à mettre ici en lumière fait voir le théâtre dans ce qu'il a de particulier, c'est-à-dire non pas dans son rapport de similitude avec le réel, mais dans son altérité.

Mais la spécificité du théâtre réside non seulement dans sa différence par rapport au réel, mais aussi dans la différence par rapport à la production même de l'ouvrage théâtral, dès lors que le comédien ajoute de la différence à sa matière même, en modifiant le modèle idéal du poète. Du poète au comédien, les interprétations divergent pour s'éloigner encore plus du réel. À présent, il est permis au comédien d'altérer, en fait d'« exagérer » le modèle élaboré par le poète. Ce qui sépare encore le *Paradoxe* du *Discours*, où le modèle idéal du poète est compris comme une réduction de la nature : « De là la nécessité pour le peintre, d'altérer l'état naturel, et de le réduire à un état artificiel : et n'en sera-t-il pas de même sur la scène ? (*Discours* 416). Le rôle d'amplification du comédien est clairement énoncé dans la thèse du sang-froid : une fois que l'ouvrage littéraire du poète est pensé selon les normes du théâtre, « tout [change] ; ici, il [faut] un autre personnage, puisque tout s'[agrandit] » (*Paradoxe* 110). Et J. Chouillet de préciser la fonction cruciale du comédien cérébral qui consiste dans l'*augmentation* de la nature : « il lui est impossible de traduire les sentiments sans les faire passer par un modèle rhétorique qui a pour effet de les agrandir. La simple nécessité de se faire entendre oblige l'acteur à "élever la voix, détacher les syllabes, soutenir la prononciation, et sentir l'utilité de la versification " » (Chouillet

480). C'est l'adaptation du texte au théâtre qui entraîne l'exagération du modèle idéal du poète par le comédien. C'est dans ce processus que le théâtre devient un lieu « autre » qui dépend de la technique d'amplification du comédien. Les images que celui-ci produit du réel « n'en sont pas les vraies images, ce n'en sont donc que des portraits outrés, que de grandes caricatures à des règles de convention » (*Paradoxe* 104). Le vrai talent du comédien n'est-il pas au fond celui de « caricaturer » ? Non pas dans le sens de parodier, mais dans le sens d'adapter. Sa performance est ainsi directement issue de la réception, d'une interprétation qui engendre une « nouvelle » production, production qui est la même tout en étant différente⁴⁵. La démarche du comédien du *Paradoxe* est donc fondée, d'un côté, sur sa position de spectateur par rapport au monde et à lui-même, et, de l'autre, sur sa position de spectateur-récepteur face au poète. Le résultat du travail du poète, qui devait réduire la nature pour produire son ouvrage littéraire, dépend ici du jugement et de l'interprétation de cet ouvrage par le comédien, qui l'agrandit et l'adapte à l'univers théâtral.

À cet égard, la notion de réception appliquée au comédien se corse. Celui qui est très explicitement le spectateur de la nature et du poète change même de place avec le spectateur réel⁴⁶. Implicitement, il est aussi un récepteur à l'intérieur du dispositif théâtral. Ainsi que l'indique Ubersfeld, la communication théâtrale s'entame d'abord chez deux émetteurs, l'auteur et le comédien. Leurs dédoublements respectifs en spectateurs entament, avant même que ne s'établisse la communication avec le véritable public, l'intégration de la réception à la production.

⁴⁵ La problématique de l'adaptation est théorisée par Linda Hutcheon dans son nouveau livre *A Theory on Adaptation*. Pour elle, le processus adaptatif consiste à faire de même, c'est-à-dire, à reprendre une œuvre-source, tout en ajoutant de la différence. Ainsi, l'adaptation n'est pas la simple copie d'une œuvre existant déjà, mais une œuvre qui héberge à la fois du similaire et du différent. En d'autres termes, l'œuvre adaptée est à la fois soi et autre.

⁴⁶ Diderot insiste très clairement sur la « spectation » du comédien par rapport à la « comédie du monde » : « Dans la grande comédie, la comédie du monde, celle à laquelle j'en reviens toujours, toutes les âmes chaudes occupent le théâtre ; tous les hommes de génie sont au parterre. Les premiers s'appellent des fous, les seconds qui s'occupent à copier leurs folies s'appellent des sages. C'est l'œil du sage qui saisit le ridicule de tant de personnages divers, qui le peint et qui vous fait rire et de ces fâcheux originaux dont

En lisant le scénario sous forme littéraire, l'acteur interprète le texte. Lors de sa lecture l'interprétation se transforme en adaptation ; le littéraire se mue déjà en théâtral. Ce sont l'interprétation et l'adaptation qui serviront de base à la performance qui est la concrétisation de la lecture. Le message final qu'émet le comédien contient en lui l'ensemble de cette démarche.

L'émission du message théâtral est particulière dans le sens où elle met en abyme l'échange communicationnel entre producteur et destinataire. À l'intérieur du dispositif théâtral, il y a déjà de la production, de la réception et de la re-production (ou réémission). La fonction d'exagération dont s'acquitte le comédien explique l'altérité particulière du théâtre qui se distancie et s'altère par rapport au réel à mesure que le message passe par une nouvelle instance de réception et d'interprétation. Le processus se déroule à la manière d'un « téléphone arabe », où le message gagne en étendue à mesure qu'il parvient à d'autres oreilles qui le pervertissent, jusqu'à ce qu'il ne soit plus « reconnaissable » pour le dernier récepteur au bout de la ligne. Dans cette chaîne de transmission, le poète précède le comédien. Le poète se situe donc plus près de la vérité « naturelle » des choses, soit du message originel. Autrement dit, sa position est moins médiatisée par rapport au réel que celle du comédien. C'est peut-être pour cette raison que Mme Riccobini peut se permettre d'être plus sensible dans sa fonction de romancière que dans sa fonction de comédienne⁴⁷. L'écrivain est plus proche de la nature que ne l'est le comédien, dont le travail interprétatif superpose celui du poète. Le modèle idéal que forme l'auteur est le premier dans une succession d'interprétations, tandis que le modèle idéal du comédien se forme plus loin dans cette succession, au niveau de ce que P. Pavis appelle la « métaconcrétisation » (Pavis).

vous avez été la victime, et de vous-même. C'est lui qui vous observait et qui traçait la copie comique et du fâcheux et de votre supplice » (*Paradoxe* 54).

⁴⁷ « Et bien, cette femme, une des plus sensibles que la nature ait formée, a été des plus mauvaises actrices qui aient jamais paru sur la scène. Personne ne parle mieux de l'art, personne ne joue plus mal » (*Paradoxe* 114).

La nouvelle conception de la fausseté du théâtre s'explique-t-elle par la différence herméneutique ? Sommes-nous en train d'affirmer que la subjectivité de toute interprétation a pour effet de pervertir l'œuvre-source, voire dénigrer le réel qu'on veut représenter ? Que plus l'art s'épure en passant par divers « filtres » herméneutiques, plus il s'écarte de la nature ? Si l'on considère l'esthétique théâtrale de Diderot du point de vue de la réception, tout porte à croire que la fausseté du théâtre s'établit, dans un rapport de cause à effet, avec l'acte interprétatif du récepteur. C'est dire que la question de l'herméneutique est maintenant placée par Diderot au premier plan de la créativité artistique, où elle a une part active dans la constitution de l'interprétation.

Et pourtant, la notion de réception que véhicule le *Paradoxe* reste contradictoire. Comme nous l'avons vu, le « récepteur » est d'abord cette fonction à l'intérieur du comédien qui lui fait construire un modèle différent du modèle du poète, celui dont le rôle dépend d'une herméneutique négative, dans la mesure où son interprétation est autre (plus artificielle) que celle du poète⁴⁸. Mais le concept de récepteur énoncé dans cet écrit implique non seulement le spectateur-dans-le-comédien, maître de lui-même, mais aussi le spectateur réel dans la salle qui, lui, veut croire à la réalité de la représentation, au prix d'être la dupe du théâtre (le Second) fondé sur la perspective rhétorique de l'art. Même dans le *Paradoxe*, Diderot est loin de renoncer complètement à l'esthétique de l'illusion qui représente à l'époque la norme dans l'horizon d'attente du public, mais qui montre aussi, sous sa plume, le processus par lequel un comédien réussit à maintenir l'illusion. C'est un geste paradoxal, puisque le projet d'expliquer la technique d'illusion détruit du même coup cette illusion pour son récepteur.

⁴⁸ Il faut pourtant préciser que la « divergence » herméneutique dont nous parlons ici n'est pas aussi complexe que celle qui occupera les théoriciens du XXe siècle, où Barthes et Derrida traiteront d'une pluralité herméneutique qui exploite la *différance* de tout système de signification.

Si l'on tient donc compte de l'adhésion et de la croyance à l'illusion du Second, le *Paradoxe* oppose deux façons de recevoir l'art théâtral. Soit on est la dupe du théâtre, soit on s'émerveille (sans être trompé) devant les capacités mimétiques du comédien. Contrairement au Second, qui agit en « sot », en « campagnard au théâtre », le Premier apprécie le théâtre puisqu'il l'aborde de la même position que le comédien qui organise sciemment sa performance de fausseté. Le *Paradoxe* participe ainsi d'une tentative de renouveler les principes de la réception théâtrale. Si, comme l'affirme Marian Hobson, l'*adequatio*, c'est-à-dire l'esthétique qui consiste à confondre art et nature, définit toujours l'art du milieu du XVIIIe siècle, le *Paradoxe* propose une vision de la réception qui remet en cause cette esthétique. Diderot fait peut-être l'éloge de la rhétorique de l'illusion, mais, ce faisant, finit par la décomposer, par lui ôter sa force d'illusion. La véritable jouissance qu'apporte l'oeuvre au récepteur réside désormais dans le dévoilement qui a lieu devant lui de ses mécanismes de production, lesquels montrent au récepteur comment on devient un grand artiste (poète, comédien, peintre). Enfin, ce qui sépare le récepteur du producteur, c'est la maîtrise parfaite des outils de production, ce dont le Neveu de Rameau, Mme de Riccoboni ou encore le peintre Boucher n'ont pas été capables.

Conclusion

Le but de ce travail a été de montrer l'importance du spectateur dans la pensée de Diderot sur le théâtre. L'examen de ses principaux écrits fait voir que cette notion doit être prise dans son sens le plus large du fait que le rôle du spectateur n'y est aucunement réservé à celui qui se trouve dans la salle. Tout confirme que, dès le *Discours*, Diderot développe une enquête philosophique sur la production de l'art qui porte déjà en elle une conceptualisation de l'idée du spectateur, et qui dévoile la présence de l'acte de la réception dans la démarche même de l'artiste. Ce qui peut surprendre est le fait que l'étude immanente du théâtre, laquelle cherche précisément à décrire le rôle du comédien, révèle une transcendance. En d'autres termes, le théâtre tient lui-même de l'acte de la réception qui est une mise en abyme de la place du spectateur. Chez Diderot, le spectateur semble constituer la notion même de la théâtralité : là où il y a spectateur, il y a théâtre.

En effet, la théâtralité est présente dès que l'on admet l'extériorité du regard du spectateur. Nous avons vu que le Diderot des *Entretiens* voulait encore à tout prix « ignorer » (M. Fried) le public et, ce faisant, effacer toute trace de la théâtralité dans son projet conçu comme « anti-théâtral » (A. Ménil). Ce type de projet élimine la distance séparant le spectateur de l'univers de la scène pour que l'identification soit quasi-complète. Son expérience de la véracité est ici définie comme « aliénante » : le spectateur est absent car il se perd dans une représentation qu'il ne ressent plus comme fausse. Lorsque, lors de la représentation du *Fils naturel*, le personnage de Moi est caché, transformé en voyeur, il constitue un exemple parfait de la réception « idéale » promue par la théorie de l'enthousiasme. Mais cette théorie révèle déjà son côté paradoxal : on veut « ignorer » le regard externe, alors que la prétendue vérité du théâtre ne se mesure qu'aux sentiments qu'il suscite chez le spectateur, dont la présence se montre ainsi nécessaire. Nous avons pu constater que dans les *Entretiens* la théorie de l'enthousiasme

s'articule en fait sur une perspective « rhétorique » : le vrai n'est plus le synonyme de la vérité absolue, que le spectacle porte en lui-même, mais il est déterminé par les sentiments qu'il éveille chez le spectateur. Le vrai représente ce « qui pla[ît] et (ce) qui touche » (*Bijoux*, 201).

Or, le problème que pose la perspective rhétorique des *Entretiens* est la confusion entre deux mondes, l'univers « métaphysique » et l'univers « rhétorique » qui sont aux antipodes l'un de l'autre. L'esthétique de l'illusion est fondée dans ce texte sur le projet d'ériger la discussion entre Moi et Dorval en méta-fiction (dans le sens de Genette : la fiction conçue à un niveau supérieur du récit fictif), laquelle corrobore encore la fiction de la pièce qu'elle accompagne. Les *Entretiens*, qui font partie intégrante de l'histoire racontée, ne peuvent donc être pris pour une enquête philosophique sur la vérité du théâtre. Dans le *Discours*, Diderot change de perspective. Il conçoit le théâtre plus « vrai » dans le sens rhétorique du terme. Au lieu de se concentrer sur la question de l'effet, Diderot se pose en philosophe dont l'enquête théorique porte sur le théâtre pris en soi, sur la « nature » de l'imitation théâtrale. Ce qui l'intéresse maintenant, c'est la *façon* dont on peut *rendre* le réel, produire l'effet recherché. Le mythe d'Ariste peut se lire donc comme une sorte de manuel pour quiconque aspire à devenir écrivain. La « méthode » qu'on y propose concerne la pratique du poète dramatique et l'immanence de son rôle. Autrement dit, le lecteur y trouve un aperçu de la spécificité du processus de l'art théâtral, mais cette explication détruit le procédé même de l'illusion, l'« *adequatio* » (Hobson) qui fonde l'esthétique du théâtre et de l'objet d'art au milieu du XVIII^e siècle.

Ainsi, la révélation de l'« immanente transcendance » du comédien est ce qui doit être *dévoilée* dans la poétique théâtrale. L'intérêt du *Paradoxe* réside en grande partie dans sa nature démystifiante. La thèse du sang-froid qu'avance le Premier est choquante pour le Second qui la qualifie, entre autres, d'une « cruelle satire » (*Paradoxe* 105). Il est outré par le discours du Premier qui fait l'éloge de la fausseté et de l'hypocrisie. Dans son dialogue, Diderot montre,

d'une part, les artifices du comédien et, de l'autre, la réaction d'un spectateur face à une telle révélation de l'illusion. Le spectateur se rend compte que le comédien est effectivement *comme* lui : la condition fondamentale de sa démarche réside dans sa position d'extériorité par rapport au théâtre et au rôle qu'il joue. Révélation qui s'avère un choc pour un spectateur moyen du XVIII^e siècle. Le fait que l'idée d'une mise en abyme de la réception provoque des réactions de surprise n'est surtout pas anodin.

Si pour Diderot la production de l'art est d'abord un acte de réception, c'est-à-dire l'installation de l'artiste en position d'observateur par rapport à sa création, la « production » discutée dans l'ensemble que forment le *Fils naturel* et les *Entretiens* s'éclaire mieux si elle est reconsidérée de ce nouveau point de vue de l'immanence transcendante. Loin de constituer une vraie pièce, l'ensemble se fait lire à la manière d'un roman, mais, précisons-le, d'un roman qui s'inspire de la *réception* d'une pièce. Moi, spectateur de la représentation originale du *Fils naturel*, procède à son adaptation : ce sont maintenant les « instances narratives » qui représentent l'histoire véritable de la pièce et les entretiens qui ont eu lieu entre lui et Dorval. Il précise même que sa production à lui est *différente* du spectacle naturel de Dorval, qu'elle est « froide ». Retournons à un instant significatif de sa narration :

Voici nos entretiens. Mais quelle différence entre ce que Dorval me disait, et ce que j'écris !... Ce sont peut-être les mêmes idées ; mais le génie de l'homme n'y est plus.... C'est en vain que je cherche en moi l'impression que le spectacle de la nature et la présence de Dorval y faisaient. Je ne la retrouve point. Je ne vois plus Dorval. Je ne l'entends plus. Je suis seul, parmi la poussière des livres et dans l'ombre d'un cabinet.... Et j'écris des lignes faibles, tristes et froides (*Entretiens* 84).

C'est avec cet aveu que débutent les *Entretiens*. Moi se désole de ne pas pouvoir *rendre* exactement la chose qu'il voulait reproduire. En d'autres termes, ce qu'il a écrit n'est pas exactement ce qui s'est passé entre les deux personnages. Le livre que nous tenons entre les mains est bien *autre chose*, à savoir un *roman*, son récit des événements. Comme nous venons de

le citer, l'acte de narration de Moi transforme les « entretiens » réels en écriture, en œuvre littéraire. C'est une narration qui est ajoutée « après coup », lorsque le spectacle est bien terminé, en se superposant très clairement sur le « spectacle naturel » de Dorval.

Ce processus commence à ressembler fortement au processus interprétatif du comédien cérébral. Tout comme le comédien cérébral, avant d'être producteur, Moi a d'abord été un spectateur qui modifie les faits. Tout comme Moi, le comédien cérébral est le récepteur d'un scénario qu'il modifie, afin de l'adapter à un nouveau médium. Les deux adaptations ajoutent de la différence à l'œuvre source, à ce qu'il fallait transmettre tel quel. En effet, il semble que dans tous les écrits de Diderot la production se réalise, dans un premier temps, sur un site de réception, avec la participation d'une instance réceptive « froide », qui transforme la chose qu'elle veut imiter en *autre* chose.

Si l'art du comédien cérébral consiste à se poser en spectateur détaché du monde pour en forger un modèle à représenter, nous retrouvons le même procédé dans les *Entretiens*. L'art est ainsi une concrétisation de la différence produite par l'interprétation d'un récepteur. Ce rôle attribué au récepteur, est-ce une constante dans l'esthétique de Diderot ? *Jacques le fataliste* en sera encore une autre preuve. Tout porte à croire que Diderot n'a jamais vraiment cru à l'artiste enthousiaste, à la création qui adhère directement au réel. Il s'avère que l'enthousiaste est plutôt un personnage, un artiste fictif que Diderot peut contempler (virtuellement et réellement) depuis sa position de spectateur. Même si Diderot incarnait à la fois Dorval et Moi, il lui fallait considérer cette position d'extériorité pour voir la réelle altérité de son art, sans laquelle la production n'aurait jamais eu lieu. Vu cette vision de l'art qui anime Diderot dès le début, la théorie de l'enthousiasme, qui fait couler beaucoup d'encre, a-t-elle vraiment existé ?

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Diderot

Diderot, D. ([1748] 1975), *Les bijoux indiscrets*, dans *Œuvres*, D. Dieckmann, J. Proust, J. Varlot, et al. (éds.), vol. III : *Fiction I*, Paris, Hermann.

--- ([1757] 1980), *Le fils de famille*, dans *Œuvres*, D. Dieckmann, J. Proust, J. Varlot, et al. (éds.), vol. X : *Fiction II (Le drame bourgeois)*, Paris, Hermann.

--- ([1758] 1980) *Le père de famille*, dans *Œuvres*, D. Dieckmann, J. Proust, J. Varlot, et al. (éds.), vol. X : *Fiction II (Le drame bourgeois)*, Paris, Hermann.

--- ([1777]1995) *Paradoxe sur le comédien*, dans *Œuvres*, D. Dieckmann, J. Proust, J. Varlot, et al. (éds.), vol. XX : *Critique III*, Paris, Hermann.

Ouvrages cités

Barthes, R. (1982), « Brecht, Eisenstein, Diderot », *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, p. 86-93

Becq, A. ([1984] 1994), *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680-1814*, Paris, Albin Michel.

Belaval, Y. (1950), *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, Éditions Gallimard.

Bennett, S. (1997), *Theatre Audiences : A Theory of Production and Reception*, London-New York, Routledge.

Booth, W. (1983), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press.

- Brecht, B. (1970), *Petit organon pour le théâtre*, trans. Jean Tailleur, Paris, L'Arche.
- Brook, P. (1989), *The Shifting Point : Theatre, Film, Opera 1946-1987*, Methuen Drama.
- Byford, A. (2002), « The figure of the "spectator" in the theoretical writings of Brecht, Diderot, and Rousseau », *Symposium*, 56 (printemps), p. 25-42.
- Chklovski, V. (1966), « L'art comme procédé », dans T. Todorov (éd.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, p. 76-97
- Chouillet, J. (1973), *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Armand Colin.
- Delon, M. (1988), *L'idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*, Paris, PUF.
- DeMarte, I. (2000), « À la relecture du *Fils naturel* et des *Entretiens sur le Fils naturel* : entre théâtre et roman, les transgressions d'"une espèce de roman" », *Études sur Le Fils naturel et les Entretiens sur le Fils naturel de Diderot*, Oxford, Voltaire Foundation.
- De Rougemont, M. (1988), *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Paris-Genève, Éditions Champion-Slatkine.
- Eagleton, T. (1996), *Literary Theory : an Introduction*, Cambridge, Blackwell.
- Eco, U. (1985), *Lector in fabula*, coll. Figures, Paris, Grasset.
- Fish, S. (1980), *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge, Harvard University Press.
- Frantz, P. (1993), « Du spectateur au comédien : le *Paradoxe* comme nouveau point de vue », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 93 :5, p. 685-701.

- (1998) *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF.
- Fried, M. (1990), *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard.
- Genette, G. (1994), *L'œuvre de l'art : Immanence et transcendance*, coll. Poétique, Paris, Seuil.
- Hayes, J. (1989), « Subversion et querelle du trictrac : le théâtre de Diderot et sa réception », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 6, p. 105-17.
- Hobson, M. (1982), *The Object of Art in Eighteenth-Century France*, Cambridge, University of Cambridge Press.
- Holub, R. (1985), *Reception Theory : A critical introduction*, New York, Methuen.
- Hutcheon, L. (2006), *A Theory on Adaptation*, New York, Routledge.
- Iser, W. (1972), « The Reading Process : a phenomenological approach », *New Literary History*, 3: 1972, p. 279-99
- (1978) *The Act of Reading : a Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- Jauss, H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, trans. Claude Maillard, coll. Bibliothèque des Idées, Paris, Gallimard.
- Kowzan, T. (1992), *Spectacle et signification*, coll. L'univers des discours, Québec-Paris, Éditions Balzac.
- Lacoue-Labarthe, Ph. (1980), « Diderot, le paradoxe et la mimésis », *Poétique*, 11 :43, p. 267-81
- Lichtenstein, J. (1989), *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion.

- Mannoni, O. (1969), *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, coll. Points, Paris, Seuil.
- Marshall, D. (1988), *The Surprising Effects of Sympathy : Marivaux, Diderot, Rousseau, and Mary Shelley*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Mervant-Roux, M-M. (1998), *L'assise du théâtre : Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions.
- Ménil, A. (1995), *Diderot et le drame : Théâtre et politique*, Paris, PUF.
- (2000) « *Ut pictura poesis erit ?* Théâtre et antithéâtralité dans la théorie du drame », *Études sur le Fils naturel et les Entretiens sur le Fils naturel de Diderot*, Oxford, Voltaire Foundation.
- Mukarovsky, J. (1970), « Littérature et sémiologie », *Poétique*, 3, p. 386-98.
- Paillard, C. (2004), « Sensibilité et insensibilité chez Diderot – Esthétique et physiologie de la manipulation dans le *Paradoxe* », <http://perso.orange.fr/listephilo/sensibilité-_et_insensibilité.rtf>, Dec.10, 2006.
- Pavis, P. (2000), *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène 3*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Pérol, L. (1995), « Diderot et le théâtre intérieur », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, 18-19, p. 35-46.
- Sartre, J-P. (1940), *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, coll. Bibliothèque des Idées, Paris, Éditions Gallimard.
- Starobinski, J. ([1964] 2006), *L'invention de la liberté 1700-1789 suivie de Les emblèmes de la Raison*, Paris, Gallimard.
- States, Bert O. (1985), *Great Reckonings in Little Rooms : On the Phenomenology of Theater*, Berkeley, University of California Press.

Suleiman, S. (1980), "Introduction : Varieties of Audience-Oriented Criticism", dans Susan R. Suleiman et Inge Crosman (éds.), *The Reader in the Text : Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, p. 3-45

Szondi, P. (1972), « *Tableau et Coup de théâtre : Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing* », *Poétique*, 9, p. 1-14.

Ubersfeld, A. (1986), *L'école du spectateur : Lire le théâtre 2*, Paris, Éditions Sociales.

Vernière, P. (1987), « Diderot, du *Paradoxe sur le comédien* au paradoxe de l'homme », *Lumières ou clair-obscur ?*, Paris, PUF.

Vincent-Buffault, A. (1986), *Histoire des larmes : XVIIIe-XIXe siècles*, coll. Petite Bibliothèque Payot, Paris, Éditions Rivages.

Watanabe, A. (2001), « Spectateur ou saltimbanque : Réception théâtrale et création du sens », *Repenser les processus créateurs/Rethinking Creative Processes*, Bern, Peter Lang.

