



Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

47 | 2012

Diderot et les spectacles

Les didascalies dans *Le Fils Naturel* de Diderot

Michele Bokobza Kahan



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rde/4927>

DOI : 10.4000/rde.4927

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2012

Pagination : 61-74

ISBN : 978-2-9520898-5-2

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Michele Bokobza Kahan, « Les didascalies dans *Le Fils Naturel* de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 47 | 2012, document 6, mis en ligne le 09 octobre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rde/4927> ; DOI : 10.4000/rde.4927

Propriété intellectuelle

Michèle BOKOBZA KAHAN

Les didascalies dans *Le Fils Naturel* de Diderot

Dans les *Entretiens sur le Fils Naturel*, *De la Poésie dramatique* et le *Paradoxe sur le comédien*, la pensée théorique de Diderot sur le théâtre vise à assouplir la conception des genres littéraires, tant au plan thématique qu'au plan formel. Presque un siècle après l'*Art poétique* de Boileau, Diderot affirme que « l'art s'est surchargé de règles » (*DPD*, 1308) et se distance de la vision classique très hiérarchisée de l'art dramatique et de la conception texto-centriste qui dominait jusque-là. Il privilégie désormais la dimension visuelle des sentiments et des émotions mis en scène. L'effacement de la grandiloquence tragique au profit d'inquiétudes et de conflits d'individus anonymes dans leur quotidien conduit à l'édification d'autres formes et modes d'expression. Or, l'élargissement thématique et la diversification modale loin de diluer les caractéristiques poétiques du genre dramatique renforcent au contraire sa spécificité dans la mesure où ils mettent en valeur l'entrelacement des deux facteurs constitutifs de l'œuvre théâtrale : le langage poétique et le langage scénique. Pour Diderot, il ne s'agit plus de construire une fable qui sera réalisée par des acteurs, mais de réunir les deux langages en une entité fusionnelle où chaque élément se nourrit à la source de l'autre. Une telle vision promeut l'usage des didascalies, lesquelles sont, par conséquent, perçues comme une composante essentielle de la pièce. On verra comment les didascalies initialement destinées à indiquer les modalités du jeu de l'acteur, débordent bien souvent leur fonction première dans *Le Fils naturel*, pour devenir une couche énonciative supplémentaire à travers laquelle Diderot construit un rapport plus direct entre l'auteur et le lecteur, d'une part, et l'auteur et l'acteur, d'autre part.

Si le discours poétique se distingue du langage ordinaire par sa capacité d'inscrire la simultanéité de la pensée comme « un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres¹ », il ne peut toutefois transcrire

1. « La sensation n'a point dans l'âme ce développement successif du discours », *Lettre sur les sourds et muets*, in VER, tome IV, *Esthétique – Théâtre*, p. 27. Nous citons les

complètement la force de l'émotion, car il demeure toujours l'intermédiaire de l'artiste absent. Seule l'œuvre théâtrale échappe aux lacunes du discours écrit. Lieu de rencontre et de collaboration fructueuse de tous les arts, le théâtre représente une forme artistique supérieure qui agit sur tous les sens. Sur scène, c'est le « geste qui triomphe du discours² », et excède les éléments verbaux pour donner sens à l'indicible. Loin de contenir toute la pensée de l'auteur, le texte ne constitue que le prélude d'une représentation dans laquelle sont mis en jeu d'autres codes visuels et auditifs aptes à provoquer chez le spectateur des effets physiologiques forts : « Ce ne sont pas des mots que je veux remporter du théâtre, mais des impressions » (*DPD*, p. 1284), déclare le théoricien qui en admirateur fervent du théâtre antique exalte le jeu muet des acteurs de l'ancienne Rome parce que jadis le discours du corps suscitait la parole et non l'inverse³. Bien que s'inspirant de la rhétorique classique, dont la cinquième partie concerne l'éloquence du corps, l'*actio*, Diderot s'éloigne toutefois des traités consacrés au geste oratoire⁴ qui subordonnent le geste au discours articulé. Il investit le geste, la mimique et l'intonation d'une signification immanente. Indépendamment de la parole, le jeu muet exprime les pensées secrètes que l'« indigence de toutes les langues qui existent et qui ont existé » (*EFN*, p. 1146), ne peut rapporter. Le langage du corps sert à montrer, à traduire, à trahir des émotions inavouables et/ou inexprimables :

Ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. La violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit, les syllabes des mots se séparent, l'homme passe d'une idée à une autre ; il commence une multitude de discours ; il n'en finit aucun, et, à l'exception de quelques sentiments qu'il rend dans le premier accès et auxquels il revient sans cesse, le reste n'est qu'une suite de bruits faibles et confus, de sons expirants, d'accents étouffés que l'acteur connaît mieux que le poète. La voix,

essais de Diderot sur le théâtre dans cette édition. Dorénavant abrégés *EFN*, *DPD*, et *FN* pour *Le Fils Naturel*.

2. *Ibid*, p. 18.

3. « Nous avons perdu un art, dont les anciens connaissaient bien les ressources. Le pantomime jouait autrefois toutes les conditions, les rois, les héros, les tyrans, les riches, les pauvres, les habitants des villes, ceux de la campagne, choisissant dans chaque état ce qui lui est propre, dans chaque action, ce qu'elle a de frappant ». *EFN*, p. 1145.

4. René Bary, *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer*, Paris, 1679 ; Abbé Breteville, *Du Geste*, livre cinquième dans *L'Éloquence de la chaire et du barreau*, Paris, 1689. Voir sur le sujet l'article de Marc Angenot, « Les traités de l'éloquence du corps », in *Sémiotica*, VIII, La Haye, Mouton, 1973, p. 60-82.

le ton, le geste, l'action, voilà ce qui appartient à l'acteur, et c'est ce qui nous frappe, surtout dans le spectacle des grandes passions. C'est l'acteur qui donne au discours tout ce qu'il a d'énergie. C'est lui qui porte aux oreilles, la force et la vérité de l'accent. (*EFN*, p. 1145)

Cet intérêt pour l'art de l'acteur s'exprime déjà dans des essais antérieurs à ceux de Diderot⁵. Mais c'est son insistance qui prend une tonalité nouvelle. Le philosophe confère au comédien un rôle particulier, presque divin. Pour lui, l'acteur insuffle la vie aux « lignes faibles, tristes et froides », il extériorise les affects et les sensations de l'être humain, il dévoile par son corps les mensonges de la parole sociale. Incarnation de la complexité psychologique de l'individu dans un monde régi par des codes culturels et religieux souvent incompatibles avec les besoins naturels de l'homme, l'acteur-personnage inscrit en creux dans son rôle les dimensions esthétique et éthique de l'œuvre théâtrale, et cela bien au-delà des mots prononcés. Cette position, on le sait, contredit les théoriciens classiques qui, comme l'abbé d'Aubignac, n'envisageaient le spectacle que dans une entière dépendance du texte dramatique⁶.

Dans cette perspective, la couche didascalique dont la définition convenue désigne un « canal supplémentaire sous forme de mode d'emploi adressé aux professionnels du théâtre (et aux lecteurs) en vue d'une mise en scène (concrète ou imaginaire)⁷ », prend une importance jusqu'à ignorée. La didascalie témoigne par sa diversité et sa richesse de la singularité de l'expression théâtrale à travers l'exercice d'une écriture dramatique différente. Certes, elle sert toujours de vecteur d'informations sur l'identité des protagonistes et sur le lieu de l'action tel qu'il est prévu par le texte mais bien souvent, elle déroge de l'emploi usité. Plus détaillée, la didascalie désigne les conditions d'énonciation scéniques concrètes, comme l'aménagement de l'aire du jeu, et, imaginaires, comme la situation interactionnelle représentée⁸. La didascalie destinée au lecteur et au comédien cumule dans le théâtre diderotien les deux fonctions utilitaire et poétique. Si la manière de dire les choses exprime « les

5. Rémond de Saint-Albine, *Le Comédien*, 1747 ; François Riccoboni, *L'Art du théâtre*, 1750 ; Servandoni d'Hannetaire, *Observation sur l'art du comédien*, 1750 ; Abbé Dinouard, *L'Éloquence du Corps, ou l'action du Prédicateur*, 1754.

6. Voir sur le sujet l'excellent article de Véronique Lochert, « La Didascalie : une pratique mineure ? », in *Littératures classiques*, n° 51, 2004, p. 43-67.

7. Michael Issacharoff, « Voix, autorité, didascalies », in *Poétique*, Paris, Seuil, 96, novembre 1993, p. 463.

8. Voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, (1^{er} édition, 1977), Paris, Belin, 1996. Pour une définition aussi complexe que complète des didascalies voir Thierry Gallèpe, *Didascalies, Les mots de la mise en scène*, Paris, l'Harmattan, 1997, chap. 3.

possibilités ou impossibilités des rapports interhumains⁹ », ce qui se dégage des interstices du discours devient parfois plus significatif que les contenus des énoncés souvent conventionnels. Non seulement ce discours autonome révèle par des jeux de contrastes et de résonances les non-dits des personnages, mais il déploie aussi une pensée plus nuancée d'ordre socio-culturel. Il nous dit enfin comment la représentation théâtrale est bien plus qu'une mise en scène des mots, au contraire, il témoigne parfois de la subordination du texte à l'acte de jouer.

Par son usage de la didascalie, Diderot n'évite pas seulement d'alourdir le texte par des indications implicites et de réduire la dimension représentative de la pièce comme l'aurait conseillé Corneille¹⁰. Il aspire surtout à une complexification de l'écriture dramatique traversée par plusieurs voix. Même si le statut de l'instance énonciative de la didascalie ne peut se confondre à celui du dramaturge, le rapport entre les deux instances demeure étroit. Rappelons que l'énonciateur premier demeure absent du dialogue dramatique même s'il est « l'homme enthousiaste, qui prend la plume, l'archet, le pinceau, ou qui monte sur ses tréteaux. Hors de lui, il est tout ce qu'il plaît à l'art qui le domine » (*DPD*, 1324), écrit Diderot. Cependant, la présence de celui qui « vit, pense, agit et se meut au milieu des autres » (*DPD*, 1324), dans l'espace didascalique, et qui souhaite satisfaire le désir du lecteur « de connaître le jeu tel que le poète l'a conçu » (*DPD*, p. 1343), ne fait aucun doute. Aussi, les voix auctoriale et actoriale en s'entremêlant construisent-elles une expression théâtrale spécifique qui représente pour Diderot la forme artistique la plus complète.

La question qui nous retiendra tout particulièrement concerne, on le devine, le rapport entre la matérialisation de l'espace, tributaire des didascalies, qui gouverne l'organisation matérielle des situations d'énonciation, et une problématique d'ordre idéologique qui parcourt et anime l'action dramatique à travers cette mise en place spatiale. Jeter une lumière sur ce lien souligne les enjeux souterrains des indications scéniques qui n'instaurent plus des rapports de complémentarité avec le

9. Anne Ubesfeld, *op. cit.*, p. 189.

10. Cette remarque à propos du plaisir du lecteur repose sur une optique diamétralement opposée à celle qui pousse Corneille à faire sur les didascalies l'observation suivante : « Aristote veut que la tragédie bien faite soit belle et capable de plaire sans le secours des comédiens, et hors de la représentation. Pour faciliter ce plaisir au lecteur [...] je serais d'avis que le poète prît grand soin de marquer à la marge les menues actions qui ne méritent pas qu'il en charge ses vers, et qui leur ôteraient même quelque chose de leur dignité, s'il se ravalait à les exprimer », *Discours des trois unités*, cité in Alain Ménil, *Diderot et le drame*, Paris, PUF, 1995, p. 98. Pour Diderot, les didascalies comblent un manque qui découle de la « déclamation maniérée, symétrisée et si éloignée de la vérité » des comédiens attachés à un jeu pompeux et conventionnel.

texte au service duquel elles sont destinées mais construisent un discours lié à la fois à la fable dramatique et au positionnement de l'auteur, un positionnement qui, non seulement dévoile la fabrique de l'intrigue, mais participe également de l'écriture d'une nouvelle poésie dramatique.

Les didascalies et l'espace scénique

Le récit-cadre des *Entretiens sur le Fils naturel*, que l'on peut considérer comme un hors-texte didascalique¹¹, permet à Diderot de préciser la spécificité du théâtre par rapport aux autres genres littéraires. Les avertissements prodigués par Dorval, praticien et théoricien de fiction, rappellent que l'analyse du texte dramatique n'est pas superposable à celle de la représentation théâtrale : « Une pièce est moins faite pour être lue que pour être représentée » (*EFN*, 1126) ; plus loin, il conteste le primat du discours : « nous parlons trop dans nos drames, et conséquemment, nos acteurs n'y jouent pas assez » (*EFN*, 1143), ou encore, « le geste doit s'écrire souvent à la place du discours » (*DPD*, 1337). La première remarque souligne la spatialité concrète indispensable à l'existence même de l'espace textuel théâtral¹². La seconde, en renversant l'ordre hiérarchique convenu des composantes du théâtre, indique que le jeu de l'acteur consiste moins à produire un discours qu'à mettre en scène une situation de communication où les personnages s'engagent dans des rapports de force constitutifs de l'action dramatique¹³.

Cette importance accordée à la dimension scénique du théâtre explique l'intérêt de Diderot pour l'ensemble des signes iconiques de la représentation théâtrale, le décor et les costumes, les déplacements des personnages et leurs attitudes gestuelles auxquels il consacre les chapitres 19, 20 et 21 de son traité sur *La Poésie dramatique*. Les composantes qui ressortissent à une esthétique du tableau¹⁴ sont prises en charge par les didascalies responsables de la construction de l'aire du jeu. Mais ces

11. Voir la classification des didascalies proposée par Michael Issacharoff dans *Le Spectacle du discours*, Paris, Corti, 1985, chap. 3.

12. « Si l'on peut parler d'espace textuel, ce n'est que dans l'énonciation du texte, dans la façon dont les phrases, les discours, les répliques se déroulent en un certain lieu. Or, cette dimension visuelle du discours est – ou peut être rendue – sensible au théâtre », Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, entrée « espace textuel », Paris, Éditions Sociales, 1980.

13. Idée qui conduit jusqu'aux théories théâtrales les plus récentes : Anne Ubersfeld écrit entre autres ; « Le questionnement sur le dialogue est d'abord un questionnement sur les conditions de production du dialogue », *Lire le théâtre I*, éd. citée, p. 208.

14. Voir Pierre Franz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

indications liées à l'espace scénique s'ancrent aussi dans les lieux de la fable, voire participent de l'action dramatique. Il convient d'analyser cet aspect inédit du discours didascalique.

La didascalie inaugurale du *Fils Naturel*, par exemple, a pour double tâche de fixer le décor et de mettre en place un réseau d'images constitutif de la diégèse. Le salon de Clairville représente un lieu de sociabilité intime dans lequel les éléments décoratifs participent de la création d'une atmosphère de tranquillité, d'ordre et de douceur familiale. Un clavecin pour la musique, quelques tables de jeu pour le divertissement, des brochures pour la lecture, des fauteuils pour la conversation, un métier à tapisserie, un canapé au fond de la pièce, autant d'éléments producteurs d'un effet de réel qui contribuent à la matérialisation d'un espace de convivialité. Par ailleurs, ces mêmes objets scéniques fonctionnent comme des caisses de résonance qui soulignent la personnalité des personnages. Le métier à tapisserie figure la passivité de Rosalie, le thé servi sur une table souligne l'étrangeté de Dorval, son épée évoque le monde extérieur menaçant, enfin, l'accumulation d'objets utilitaires que l'on touche et manipule sans cesse apparaît comme une « métaphorisation » positive du monde bourgeois où la chose n'est jamais superflue.

À l'intérieur de cet espace, les attitudes physiques des comédiens, leurs déplacements sur la scène et leurs positionnements par rapport aux autres contribuent à l'édification du tableau. La didascalie « nominative » qui se rapporte à Dorval dénote le tourment et le trouble du personnage au sein du microcosme organisé et protecteur du salon :

(Il est en habit de campagne, en cheveux négligés [...] Il paraît agité. Après quelques mouvements violents, il s'appuie sur un des bras de son fauteuil comme pour dormir. Il quitte bientôt cette situation. [...] Il se jette sur l'autre bras du fauteuil ; mais il n'y est pas plus tôt qu'il se relève, et dit » (FN, 1084).

L'effet de contraste se trouve renforcé bien au-delà de l'attitude ou des paroles du héros dont la présence physique dans un tel havre de paix surprend. Si la parole se rajoute, elle n'est nullement nécessaire. L'interjection : « Sortir d'ici ! et j'y suis enchaîné ! », s'intègre à un tableau déjà appréhendé par l'œil du spectateur et cette complémentarité permet de saisir dans un même temps à la fois la situation conflictuelle vécue par Dorval, la condition existentielle du fils illégitime, titre de la pièce¹⁵,

15. « Pour les spectateurs de théâtre comme pour les lecteurs, le titre constitue sans aucun doute le premier élément auquel ils sont confrontés, il est donc déterminant dans la constitution de leur représentation imaginaire. Il est porteur de sens », *Didascalies, les mots de la mise en scène*, éd. citée, p. 40.

la raison d'être de l'œuvre jouée. Diderot n'avait-il pas écrit : « La naissance illégitime de Dorval est la base du *Fils naturel* » (*DPD*, 1303) ? Selon la distinction désormais classique de Pierce, la phrase citée fonctionne à la fois comme un indice et une icône étroitement liés à la manifestation de la dissonance visuelle que les deux didascalies, locative et nominative, donnent à voir et qui sera actualisée sur scène. Le rapport ainsi créé entre la scène et l'action souligne le double aspect de l'espace qui fonctionne comme un espace physique et un espace psychique. Espace physique qui circonscrit les frontières de l'exclusion et de l'intégration de l'« étranger » à la famille légitime, et espace psychique où s'affrontent les instances contraires du moi. Ainsi, la matérialisation de l'espace privé, qui s'effectue dans le texte à l'aide des didascalies, renvoie-t-elle à la problématique d'ordre idéologique qui parcourt et anime l'action dramatique.

D'autres indications spatiales, qui ne sont pas figurables scéniquement mais que la parole fait entendre, font écho aux conflits psychiques. Elles construisent à leur tour un réseau signifiant d'images évocateur de l'espace physique intime décrit plus haut. La récurrence de termes comme « dans le sein », « dans le cœur », « dans une âme », prononcés tant par Dorval que par Constance et Clairville, construisent un champ lexical de la sensibilité qui figure symboliquement le tableau idyllique du salon. Se détacher du « sein de la famille », s'éloigner de l'autre ou aspirer à la solitude signifie renoncer au sentiment communautaire constitutif de l'identité de l'homme. Cette mise en garde perpétuelle présume de la fragilité de l'espace que figure le salon de Clairville. S'il dessine un monde où la vie en commun est une valeur suprême, il est également susceptible de s'effondrer à tout moment. Sa sauvegarde impose un repli sur soi et une dénégation de tout élément perturbateur, y compris la vérité quand elle risque de rompre l'équilibre des rapports interhumains.

Dorval se débat entre deux instances opposées, également nécessaires : « Le mensonge, la dissimulation me sont en horreur ; et dans un instant j'en impose à mon ami, à sa sœur, à Rosalie » (*FN*, 1107). Paradoxe de l'idéal civilisateur des Lumières, le mensonge et la dissimulation deviennent les garants d'une possible communion des cœurs. Vu sous cet angle, le salon convivial représente également un huis-clos où, masqué par l'abondance de la parole, le non-dit règne. La problématique de l'espace social qui constitue l'une des idées fortes du *Fils naturel* se développe autour de l'idée d'une négociation vitale entre la vérité individuelle et les compromissions qu'impliquent les devoirs sociaux. Cette idée centrale dans l'œuvre de Diderot s'inscrit ici dans l'écriture didascalique.

Les didascalies et l'espace social

Le discours en marge de la pièce ne se contente pas de déployer un arsenal d'indications scéniques qui soulignent le dilemme du héros. Il signifie également les dysfonctionnements interactionnels et l'importance des non-dits. Un bref résumé diégétique permet de saisir la coïncidence des enjeux de l'action et de l'organisation des didascalies.

Les contraintes sociales déterminent, on le sait, l'action dramatique du *Fils Naturel*. Poussé par l'amour, Dorval désire Rosalie, objet interdit parce que destiné à son ami fidèle, Clairville. Contre le vouloir amoureux de Dorval se dresse sa conscience révoltée à l'idée d'enfreindre les lois de l'amitié et de la morale qui constituent l'identité du personnage. Obtenir l'objet de désir passe par un reniement des valeurs qui lui sont chères et entraînerait une dégradation morale insupportable. La démolition de son image de soi, d'une part, et le rejet absolu de la communauté, d'autre part, telles sont les deux conséquences catastrophiques d'un amour partagé. La fuite prévue se trouve retardée par les tentatives successives de ses hôtes désireux de le garder près d'eux. Pour Clairville comme pour sa sœur Constance, le départ annoncé de Dorval menace l'équilibre social auquel ils aspirent. Clairville, amoureux de Rosalie, a besoin de l'aide de Dorval tandis que Constance souhaite épouser ce dernier. Alors que l'amour incestueux entre Dorval et Rosalie représente une catastrophe sociologique, celui de Dorval et de Constance jouit d'une légitimité sociale incontestable tout comme l'union de Clairville et Rosalie. En termes actantiels, les interactions décrites témoignent du rôle central de la société qui occupe successivement les places de destinataire, destinataire, opposant et adjuvant. L'étau se resserre ainsi sur Dorval contraint d'assumer un acte expiatoire, celui de réunir lui-même son rival et la femme qu'il aime, puis de remplir son rôle d'homme de devoir en épousant Constance qu'il respecte. Le fils illégitime, né entre « le désert et la société », ne peut décider indépendamment des besoins de la société qui lie les hommes par des chaînes. Tout acte, aussi individuel soit-il, a des répercussions inattendues et irréversibles sur d'autres destinées. L'intégration de Dorval au sein de la famille est vitale pour le frère et la sœur. De même, la présence de Rosalie à qui Constance demande après maintes supplications et prières : « Rosalie, ne détachez point votre sort du mien » (*FN*, 1110), est tout aussi indispensable. Retenir l'autre, c'est préserver l'utopie domestique, et permettre à la pièce de s'achever sur un tableau de réconciliation et d'harmonie retrouvées.

Les didascalies construisent autour de l'intrigue un réseau de signes qui provoque un effet paradoxal d'emprisonnement insupportable et de paix retrouvée. Elles illustrent précisément l'hésitation du héros entre les deux pôles dichotomiques, solitude *versus* société. Huit occurrences

didascaliques de « seul » se rapportent exclusivement à Dorval. Parallèlement, Dorval ne sera seul que deux fois après la scène de la mystification lors de laquelle Constance s'approprie la lettre initialement adressée à Rosalie. Au prix d'un détournement de destinataire, Constance peut enfin combattre à l'instar des philosophes du xviii^e siècle la solitude aliénante de Dorval et la condamner non seulement parce « qu'il n'y a que le méchant qui soit seul » (FN, 1113), mais surtout parce qu'elle porte en germe l'aliénation à soi et la folie¹⁶. Livré à lui-même, l'homme, perméable aux influences extérieures délétères, perd la maîtrise de soi que lui garantit le regard bienveillant de l'autre à l'intérieur de la famille.

Il en va de même pour le cadre circonscriptible du salon qui permet de fixer une cloison aussi étanche que possible entre l'espace intime et le monde extérieur connoté péjorativement. C'est de l'autre côté des enceintes que les secrets interdits risquent d'être dévoilés, que Clairville se bat en duel, qu'enfin un « chaos de préjugés, d'extravagances, de vices et de misères », assaillent l'homme dès sa naissance. Le récit des malheurs de Lysimond narré par André confirme cette inquiétante vision du monde extérieur. Aussi n'est-il pas étonnant que toute la maisonnée, domestiques et maîtres, se réunissent dans le salon, formant ainsi un bloc de solidarité face à l'imprévisible qu'introduit l'étranger venu de loin : « Scène VIII/ Dorval, Clairville, Justine, Charles, Sylvestre, André et les autres Domestiques de la maison, attirés par la curiosité et diversement répandus sur la scène, Justine arrive un peu plus tard que les autres » (FN, 1103). Si cette solidarité indéfectible dépend d'un code normatif dont l'infraction provoque mort et désespoir, elle repose néanmoins sur des principes controversés que dévoile le canevas tragique du *Fils naturel* esquissé par Dorval dans les *Entretiens*. C'est à juste titre que ce canevas plonge Moi dans un trouble extrême. En dénonçant, d'une part, l'hypocrisie régnante du salon, espace emblématique de la famille, symbole de la convivialité communautaire, et en montrant, d'autre part, que la vérité et la transparence portent en germe le désespoir et la mort, il met en lumière le dilemme qui traverse la réflexion sociologique de Diderot :

Dorval se voit méprisé de la seule femme qu'il aime et qu'il ait jamais aimé, exposé à la haine de Constance, à l'indignation de Clairville, sur le

16. Exemple parmi tant d'autres, l'article SENSIBILITÉ de l'*Encyclopédie*, dû à Jaucourt, érige la sensibilité en vertu éminemment sociale : « la sensibilité fait l'homme vertueux. La sensibilité est la mère de l'humanité, de la générosité, elle sert le mérite, secourt l'esprit, et entraîne la persuasion à sa suite ». À Rosalie qui exprime le vœu de « s'éloigner d'un séjour où (s) douleur est importante », Constance répondra : « Rosalie, vous êtes dans l'enthousiasme ; méfiez-vous de cet état. Le premier effet du malheur est de roidir une âme, le dernier est de la briser... Vous qui craignez tout du temps et pour moi, n'en craignez-vous rien pour vous seule ? » (FN, 1110).

point de perdre les seuls êtres qui l'attachaient au monde, et de retomber dans la solitude de l'univers...où ira-t-il ? à qui s'adressera-t-il ? ...qui aimera-t-il ? ... de qui sera-t-il aimé ? Le désespoir s'empare de son âme, il sent le dégoût de la vie ; il incline vers la mort [...] Charles donne à Constance le paquet cacheté : c'est la vie et les dernières volontés de Dorval. Mais à peine en a-t-elle lu les premières lignes, que Clairville sort comme un furieux ; Constance le suit. Justine et les domestiques emportent Rosalie qui se trouve mal, et la pièce finit. (EFN, 1173)

Le « désert » d'où vient Dorval, le fils naturel, constitue un pôle d'attraction et de rejet dans la mesure où il représente un monde de vérité tout en impliquant la solitude et le silence. Or la parole, aussi mensongère soit-elle, assure la communication « civilisée » entre les êtres et la possibilité d'une vie en commun. Ici réside le paradoxe qui se dégage de cette mise en rapport entre le texte linguistique et son actualisation scénique : la société est à la fois source de bonheur et d'aliénation, et le langage verbal, instrument de communication par excellence, est soumis aux règles sociales. C'est la raison pour laquelle l'idéal de transparence est impossible.

Les didascalies et le discours silencieux

Le jeu muet de l'acteur, loin de répondre au seul impératif esthétique, participe de l'expression d'un idéal de bonheur et des écarts malheureux entre aspirations personnelles et obligations morales. Les lacunes et les interdits qui pèsent sur la parole pour sauvegarder l'équilibre vital de l'espace social se dégagent de la disposition des personnages sur scène. Ces manques de la parole nécessitent le recours à d'autres modes de communication, visuels et auditifs reliés eux aussi à la dramaturgie du tableau. Diderot tisse un lien étroit entre les multiples composants théâtraux afin d'obtenir un assemblage propice à mettre en lumière la problématique du devenir de l'homme. Enregistrer les diverses fonctions de la gestualité à partir du texte didascalique éclaire le mode d'investigation commun au dramaturge et au philosophe.

Le double caractère iconique et indiciel du geste au théâtre (icône d'un geste dans le monde et indice d'un comportement, d'un sentiment, d'un rapport à autrui) lui permet de fonctionner à la fois comme un élément para-verbal et un langage autonome producteur d'un discours silencieux parallèle, qui problématise le discours verbal en mettant à nu ses contradictions.

Les annotations scéniques émaillées dans le texte comportent de nombreuses mentions relatives à la présence physique de l'acteur qui

renvoient à des conflits psychiques : l'apparence extérieure (la tenue négligée de Dorval, la robe de matin de Constance, les pleurs de Rosalie), les mouvements dans l'espace : « Il continue de se promener et de rêver » (FN, 1085), « Constance, un coude appuyé sur la table, et la tête penchée sur une de ses mains, demeure dans cette situation pensive » (FN, 1086), « Après un silence pendant lequel Dorval est resté immobile, la tête baissée, l'air pensif, et les bras croisés (c'est assez son attitude ordinaire), et Clairville s'est promené avec agitation » (FN, 1106) ; le positionnement des personnages, les uns par rapport aux autres : « Rosalie et Dorval se regardent un moment en silence » (FN, 1093), « Il veut baiser la main de Rosalie qui la retire » (FN, 1101), « Constance s'assied, fait asseoir Rosalie à côté d'elle et lui prend les deux mains » (FN, 1109), « Clairville, en achevant ces mots, se jette dans le sein de son ami. Il y reste un moment en silence. Dorval verse quelques larmes sur lui, et Clairville dit, sans se déplacer, d'une voix basse et sanglotante » (FN, 1094) ; l'exhibition corporelle des sentiments : « Clairville quitte Rosalie. Il est comme un fou. Il va, il vient, il s'arrête, il soupire de douleur, de fureur. Il s'appuie les coudes sur le dos d'un fauteuil, la tête sur ses mains, et les poings dans les yeux » (FN, 1102). Ces exemples illustrent l'idée que le geste n'est ni subordonné, ni substituable à la parole même lorsqu'il l'accompagne. À bien des égards, le langage du corps paraît plus proche de celui de la nature que le verbe dans la mesure où il se libère des conventions de la société et de la langue et s'affirme ainsi dans ses excès les plus violents : « nous parlons trop dans nos drames », se plaint Dorval (EFN, 1143) et quelques lignes plus loin : « Je cherchais ce que j'avais dit, ce qu'on m'avait répondu ; et ne trouvant que des mouvements, j'écrivais le nom du personnage, et au-dessous son action. ».

Par ailleurs, l'impact des interactions dépend de la place des didascalies dans le texte. Placée avant la réplique, la didascalie sert tout d'abord à préciser des données liées à l'interaction des personnages qui entrent en scène : « Scène première/Rosalie, Justine/Rosalie, sombre, se promène ou reste immobile, sans attention pour ce que Justine lui dit » (FN, 1118). Placée entre les répliques, la didascalie s'ancre également dans la situation : « Clairville prend la lettre et la lit. Dorval, qui reconnaît cette lettre pour celle qu'il écrivait à Rosalie, s'écrie : » (Acte III, scène 2, 1100). Mais quand elle apparaît immédiatement après le nom du locuteur et avant le texte de ses propos, la didascalie se centre naturellement sur le locuteur. Soit elle signale son humeur et dévoile ainsi un pan de sa personnalité : « Clairville, un peu brusquement » (Acte III, scène 7, 1103). Soit elle désigne l'allocutaire et dénote des signes de lien entre les interlocuteurs comme dans l'exemple suivant : « Constance s'assied, fait asseoir Rosalie à côté d'elle et lui prend les deux mains » (Acte IV, scène 2, 1109). D'autres didascalies sont signalées par une typographie

différente à l'intérieur des répliques : « (Il pousse l'accent inarticulé du désespoir ; il se promène avec agitation, et il répète sous différentes sortes de déclamations violentes) », « (Il se tait encore un moment, il se lève, il se promène. Il paraît s'être un peu tranquilisé. Il dit) » (Acte III, scène 5, 1102). De cette façon, le texte insère dans l'énoncé une séquence muette centrée sur le locuteur, son apparence, son état affectif, ses attitudes.

Au niveau des contenus, l'attribution gestuelle dans le *Fils naturel* est également riche de sens pour la compréhension de l'action dramatique. Tantôt illustration du verbe, le geste ponctue le signe linguistique par un faire équivalent, comme par exemple lorsque Dorval « prend un livre qu'il ouvre au hasard, et qu'il referme sur-le-champ, et dit : Je lis sans rien entendre » (FN, 1084). Tantôt matérialisation d'une métaphore, le geste met en scène le langage : le « cri de douleur » de « tous les domestiques » horrifiés par le récit d'André illustre les sentiments qu'ils éprouvent. Ailleurs, le geste est redondance du discours : « Lysimond, leur imposant ses mains, et levant ses yeux au ciel, dit – Ô ciel, je te rends grâce ! » (FN, 1124)/ Enfin, il produit un discours silencieux allusif dont la signification s'oppose au message verbal adressé à l'allocataire :

Clairville – je vous rends justice. Aussi, tournant sur eux des regards d'indignation et de mépris (Clairville regardant Dorval avec ses yeux, Dorval ne peut les soutenir. Il détourne la tête et se couvre le visage avec les mains), je leur fis entendre qu'on portait en soi le germe des bassesses (Dorval est tourmenté) dont on était si prompt à soupçonner autrui » (FN, 1099).

Cette dernière didascalie est essentielle dans la mesure où elle détermine la nature des relations qui lient les deux amis. Elle jette une suspicion sur la naïveté présumée de Clairville et indique clairement la frontière extrêmement fragile qui sépare la vérité du mensonge, la vertu de la perfidie, l'amitié pure du jeu de forces et d'intérêts. Clairville, connaît-il, oui ou non, le secret de son ami ? Et le silence qu'il garde à ce sujet découle-t-il d'un refus d'admettre la trahison ou d'un chantage sentimental ? Illustre-t-il la sincérité de l'homme vertueux ou bien son hypocrisie ou sa lâcheté ?

Disciple des théories sensualistes de Condillac, Diderot entend mettre en scène l'écart qui se creuse entre le langage authentique du corps et le langage civilisé soumis aux règles de la société. Il s'agit de trouver une forme esthétique susceptible de traduire l'effervescence mentale permanente de l'homme. Cet écart, source à laquelle s'alimente la réflexion diderotienne sur la pantomime, constitue au plan de l'action dramatique un point de tension. Le geste irrépressible dévoile contre le gré du sujet des sentiments refoulés ou secrets. De fait, chaque membre

de la communauté porte en germe la déstabilisation voire l'effondrement de la cellule qui les protège. Il est vrai que dans la pièce une telle responsabilité incombe à Dorval, emblème de la « négativité »¹⁷. C'est à juste titre qu'il s'inquiète à l'idée de comparaître devant Rosalie : « Que deviens-je, si Rosalie me devine ? et comment en imposerai-je à mes yeux, à ma voix, à mon cœur ? qui me répondra de moi ? » (*FN*, 1090). Cette indication scénique interne détermine la première scène entre Dorval et Rosalie où l'on voit l'art du verbe et l'art du geste produire deux discours parallèles contradictoires qui représentent les deux versants d'une conscience écartelée entre un sens profond de la morale sociale et les pulsions spontanées d'une subjectivité amoureuse. Mais le poids des didascalies permet aussi d'opposer le comportement du « bâtard » à celui du « fils légitime » et de renverser ainsi l'idée selon laquelle les interactions sociales reposent sur le mensonge. À l'inverse de Dorval, Clairville fonde la quête de l'objet de désir sur la légitimité de sa revendication. Aussi peut-il exprimer librement les sentiments violents qui l'agitent comme en témoignent les nombreuses didascalies portant sur l'extériorisation physique de son trouble et de ses incertitudes. La distribution formelle des indications scéniques transmet donc un sens supplémentaire primordial pour la compréhension globale des enjeux mis en scène : l'accord du verbe et du geste dépend de la reconnaissance de l'homme par la société. Finalement, c'est celui qui se détourne des autres qui est condamné à réprimer ses sentiments, à jouer, à mentir. Le langage gestuel réhabilite les idées que Diderot défend tout en étant conscient des contradictions qui les traversent.

L'étude des didascalies a été motivée par la volonté d'étudier l'actualisation dans le texte théâtral des idées développées dans les essais théoriques de Diderot sur le théâtre. L'importance du tableau, l'intérêt porté au jeu de l'acteur, l'accent mis sur la production de sens que véhicule la pantomime, l'introduction d'éléments visuels et auditifs destinés à combler les manques du langage, invitent le lecteur à s'interroger sur la didascalie et ses fonctions dans la première pièce de Diderot. L'ampleur des didascalies et leur impact sur la fable dramatique et la représentation théâtrale confirment la volonté d'incorporer cette couche discursive dans le texte dramatique et de le doter de fonctions autrement essentielles que de simples indications scéniques. Leur analyse révèle comme elles participent de la construction d'un espace spatial tout en tissant un

17. « Qui est Dorval ? Le fils de personne [...] Le secret de Dorval, c'est sa négativité. Au théâtre, il est l'image de tout ce qui est négatif : la solitude, le malheur, le fatum. Dans le dialogue, la poétique dont il est le porteur est celle du non-conformisme et de la révolte. Aussi bien comme personnage que comme interlocuteur, il se définit par le refus ». J. Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, éd. citée, p. 423.

réseau de sens qui fait écho à la problématique idéologique traitée dans et par les dialogues. Placées dans un rapport de complémentarité et de complexification, liées à l'aire du jeu, les didascalies fonctionnent comme des marqueurs communs aux espaces physique et psychique de la pièce. Celles qui se rapportent aux personnages et aux interactions qu'ils élaborent entre eux produisent un discours silencieux qui dénonce les incohérences du texte explicite.

Refusant de se laisser enfermer dans le cadre d'une pensée dogmatique, Diderot nuance les notions de vertu et de sociabilité dont il reconnaît les failles à l'aide d'un appareil didascalique qu'il a renforcé et systématisé. Il en ressort deux choses : d'une part, le regard novateur que pose Diderot sur ce que l'on considérait à l'époque (et souvent encore aujourd'hui) comme autant de scories paratextuelles d'ordre strictement technique et, d'autre part, la réhabilitation d'un drame beaucoup plus subtil qu'il ne le paraît de premier abord.

Michèle BOKOBZA KAHAN
Université de Tel-Aviv