



## Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

47 | 2012

Diderot et les spectacles

---

### Formes du théâtral diderotien

Sabine Chaouche

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rde/4933>

DOI : 10.4000/rde.4933

ISSN : 1955-2416

#### Éditeur

Société Diderot

#### Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2012

Pagination : 105-117

ISBN : 978-2-9520898-5-2

ISSN : 0769-0886

#### Référence électronique

Sabine Chaouche, « Formes du théâtral diderotien », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 47 | 2012, document 9, mis en ligne le 09 octobre 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rde/4933> ; DOI : 10.4000/rde.4933

---

Propriété intellectuelle

## Formes du théâtral diderotien

À la lumière du *Paradoxe sur le comédien*, les *Observations sur une brochure intitulée Garrick ou les Acteurs anglais* pourraient être vues comme une série de notes, ayant servi plus tard de matrice à une réflexion plus large sur l'univers du spectacle et sur l'acteur. Le texte primitif aurait bénéficié de multiples additions visant à développer une théorie, laquelle donnerait progressivement naissance au *Paradoxe sur le comédien*. Cependant, comment comprendre et interpréter la genèse du *Paradoxe* et le *Paradoxe* lui-même, lorsque l'œuvre achevée témoigne d'une démarche qui passe non seulement par la rature, l'ajout, la réécriture et la compilation, mais surtout par la re-composition et la théâtralisation ? En effet, le *Paradoxe sur le comédien* est comparable à une scène, à la manière des *Entretiens sur le fils naturel* qui présentent un dialogue entre deux interlocuteurs. Il devient en partie fictionnel et change de nature, même si la thèse reste fondamentalement la même<sup>1</sup>. Le noyau que constituaient les *Observations* subsiste, mais le contexte de l'œuvre, son sens et sa portée sont autres. La forme du *Paradoxe* rappelle, à certains égards, « l'espèce de roman » et à la « chaîne secrète » qu'évoquait Montesquieu dans l'édition de 1754 de ses *Lettres Persanes*. De fait, l'ouvrage de Diderot lie différentes notions entre elles (le polémique, le

1. Deux écoles critiques dominant en ce qui concerne l'interprétation du *Paradoxe sur le comédien* : celle qui analyse les deux thèses de Diderot (sens froid et sensibilité) comme faisant partie d'un essai sur l'art de l'acteur (en particulier Yvon Belaval) ; celle qui met en contexte le texte, non seulement par rapport aux autres écrits de Diderot, mais aussi par rapport aux idées des Lumières, et qui étudie la complexité formelle, structurelle et l'ambiguïté de sens du *Paradoxe*, comme par exemple Marian Hobson. Voir ses travaux : « Le *Paradoxe sur le comédien* est un paradoxe », et « Sensibility and spectacle : the medical context for the *Paradoxe* » (trad. Caroline Warman et Kate E. Tunstall, in *Diderot and Rousseau. Networks of the Enlightenment*, Oxford, SVEC, 2011 :4). Voir aussi Geoffrey Bremner, « An Interpretation of Diderot's *Paradoxe sur le comédien* » (*Journal for Eighteenth Century Studies*, Vol. 4, mars 1981, p. 28-43) ; et Anthony Strugnell, « Diderot, Garrick and the maturity of the artist » (*Journal for Eighteenth Century Studies*, Vol. 10, mars 1987, p. 13-26).

littéraire, le dramatique), et mêle différents genres (l'essai, le théâtre, le roman) et différentes finalités (philosophique, critique, ludique).

Que se cache-t-il donc derrière la formule « paradoxe sur le comédien » ? La thèse de Diderot ne devient-elle qu'un « jeu d'esprit et/ou de mots qui a pour but de choquer, de divertir<sup>2</sup> », c'est-à-dire une forme de spectacle où domine un goût prononcé pour la mise en scène et l'effet ? Nous souhaiterions montrer ici en quoi cette œuvre pousse le paradoxe jusqu'à l'absurde, et définit, en creux, ce qu'est fondamentalement le *théâtral*. La démarche serait emblématique de l'effet de persuasion ou d'illusion que tout acteur ou séducteur (comédien) peut avoir instantanément sur le spectateur ou sur un interlocuteur lorsqu'il maîtrise le langage et ses outils. L'adoption d'une posture scripturale de plus en plus théâtrale, voire *théâtraliste*, tendrait à légitimer la thèse d'une utilisation pernicieuse de la rhétorique, afin de démontrer que le théâtral (ce qui est artificiel et qui agit sur autrui) est en réalité moins relatif à un contenu qu'à une forme ou un procédé – autrement dit à une présentation spécifique (l'apparence) ou à une manière de faire. L'ouvrage serait alors le reflet d'un auteur à la personnalité complexe, théâtrale et antinomique. Diderot, par un travail de mystification de ses *Observations*, se mettrait en spectacle, tout en jouant avec tout ce qui a trait à l'univers du spectacle.

Depuis sa publication posthume en 1830, le *Paradoxe sur le comédien* a été présenté comme l'un des ouvrages les plus importants de Diderot en tant qu'auteur et théoricien, mais aussi comme l'un des plus singuliers<sup>3</sup>. La rédaction des *Observations sur une brochure intitulée Garrick ou les Acteurs anglais* donne à Diderot l'opportunité de produire un essai aux vues, selon lui, très fines. Dans sa lettre à Grimm du 14 novembre 1769, il affirme : « Avec un peu de soin, je n'aurais peut-être jamais rien écrit où il y eût plus de finesse et de vue. C'est un beau paradoxe<sup>4</sup> ». Il est très vraisemblable, en effet, qu'à cette époque Diderot conçoit réellement son écrit comme une thèse en contradiction avec le bon sens, une « proposition absurde en apparence, à cause qu'elle est

2. Définition donnée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (Lexilogos : <http://www.cnrtl.fr/definition/paradoxe>).

3. Voir notamment Patrick Tort, *L'origine du paradoxe sur le comédien. La partition intérieure*, Paris, Vrin, 2002. On consultera aussi les éditions du *Paradoxe sur le comédien* qui apportent un éclairage différent selon l'éditeur : Robert Abiracheb, Paris, Gallimard, 1994 ; Stéphane Lojkine, Paris, Colin, 1992 ; Jane Marsh Dieckmann, Hermann, 1996 ; Jean Goldzink, Paris, Flammarion, 2005. Nous utiliserons dans cet article notre édition (Paris, Flammarion, 2000).

4. L'essai publié en 1770 présente d'ailleurs certaines contradictions. Voir les travaux de Marian Hobson mentionnés précédemment. Nous avons déjà abordé cette question dans *Écrits sur l'art théâtral*, Paris, Champion, 2005, p. 317-333, et dans *La Philosophie de l'Acteur*, Paris, Champion, 2007, p. 295-339.

contraire aux opinions reçues et qui néanmoins est vraie au fond, ou du moins peut recevoir un air de vérité<sup>5</sup> », conforme donc à la définition du paradoxe donnée par l'*Encyclopédie*.

Comme l'affirme lui-même Diderot dans sa lettre à Grimm du 14 novembre 1769 : « Celui intitulé *Garrick, ou du jeu théâtral* m'a fait un morceau qui mériterait bien d'être mis en meilleur ordre<sup>6</sup>. » Diderot évoque ici un problème de composition. La structure de l'ouvrage semble insatisfaisante, mais non pas le fond. Or ce qui caractérise le *Paradoxe sur le comédien*, c'est la progressive extension du texte au moyen d'anecdotes dramatiques et de digressions. Diderot théâtralise aussi le propos grâce à un enchâssement de scènes, voire de tableaux<sup>7</sup>, un jeu de répliques, une certaine grandiloquence déclamatoire, voire même une tonalité mélodramatique<sup>8</sup>. S'il est vrai que Diderot s'adresse à son lecteur, voire directement à Grimm dans les *Observations*<sup>9</sup>, et s'il est évident que la théorie sert d'ossature au *Paradoxe* (très peu d'altérations du noyau primitif si l'on considère la rédaction définitive<sup>10</sup>), force est de constater que le résultat est autre. Diderot s'est-il joué de lui-même ou a-t-il testé, sciemment, les limites de sa propre théorie au risque de la défigurer, « l'amplification », la « surcharge » et le « grossissement » participant d'une théâtralisation de la forme et de la structure de l'écrit pouvant mener à un certain théâtralisme, l'univers de référence du texte n'étant plus seulement celui du spectacle mais devenant spectacle ou spectaculaire lui-même à travers la forme de l'ouvrage ? Le travail sur la forme est ainsi complexe et ambigu. En reprenant son compte rendu et en le transformant en un dialogue entre deux interlocuteurs, Diderot peut avoir tenté de donner un sens nouveau à son écrit. On pourrait supposer qu'il ait eu un objectif différent en tête comme, par exemple, transformer ses idées esthétiques sur l'art de l'acteur en une œuvre fictionnelle et théâtrale, tout l'enjeu de la réécriture résidant alors dans la manière de présenter une discussion. Le problème qui se pose alors est de savoir s'il faut ou non prendre en considération le contenu de

5. PARADOXE, *Enc.*, XI, 894-895.

6. Lew., VIII, p. 954.

7. Le premier interlocuteur fait les questions et les réponses (p. 57), scène des comédiens déclamant et dialoguant (scène « haute » et scène « basse » : p. 65-70), scènes rapportées (p. 71).

8. En particulier l'anecdote relative au *Philosophe sans le savoir* et à sa rencontre avec Sedaine (p. 71-72) et le frère théologal (p. 73-74).

9. « Écoutez l'observation qui suit » ; « Faites-le lire à un comédien » ; « cependant mon ami ».

10. Sur ce point, et sur la version publiée en 1830, voir Yvon Belaval, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard, 1950.

l'œuvre qui porte justement sur le théâtre. Fait-il écho à la forme ou dit-il autre chose que la forme ? L'interprétation du *Paradoxe* nous semble intimement liée au travail de (*re*)composition du texte, une forme de théâtral littéraire. Diderot voulant produire un effet théâtral adopterait une posture scripturale artificieuse, illusionniste ou même mensongère, afin de mieux absorber tout lecteur potentiel de l'œuvre. Cette stratégie viserait à l'éblouir et l'aveugler de façon à l'impressionner. En tant qu'auteur, Diderot jouerait la comédie au lecteur et, d'une certaine manière, serait lui-même en représentation.

Le théâtral, chez Diderot, est synonyme de « fausseté<sup>11</sup> », d'apparence trompeuse. On peut donc émettre l'hypothèse suivante en ce qui concerne le *Paradoxe sur le comédien* : Diderot aurait tenté de faire jouer fond et forme afin de déterminer quelle était la partie de la rhétorique à même de persuader le plus le lecteur, mais aussi afin définir le lieu véritable de l'effet théâtral. Une anecdote dramatique concernant Michel Baron apprend que cet excellent comédien pouvait, par la seule manière de dire (autrement dit par les moyens et procédés employés), transformer un texte comique en un texte tragique, et vice versa<sup>12</sup>, ce qui suggère que la forme a, au théâtre, plus d'effet que le contenu du discours<sup>13</sup>. D'où l'importance de travailler la *dispositio* du texte ou l'*actio* (au théâtre), plus que l'*inventio* – importance qui transparait lorsque l'on signale que l'art de l'acteur est capable de faire triompher une mauvaise pièce ou une pièce mal écrite<sup>14</sup>. Diderot retouche plusieurs

11. Voir l'ouvrage de M. Fried, *Absorption and Theatricality : Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980, p. 100.

12. « Baron prétendait que la force & le jeu de la déclamation étaient tels, que des tons tendres & tristes, venant à porter sur des paroles gaies & même comiques, n'en excitent pas moins dans l'âme ces émotions douloureuses qui nous arrachent des larmes. On lui a vu faire plus d'une fois l'épreuve d'un effet si surprenant, sur les paroles de cette chanson du Misanthrope, dont Molière oppose le naturel au précieux du Sonnet d'Oronte :

*Si le Roi m'avait donné  
Paris sa grand'ville, &c.*

Baron prenant ces tons de douleur & de sentiment qu'il avait si fort à sa disposition, ses yeux se remplissaient de pleurs ; les sanglots lui coupaient la voix ; on sentait de la difficulté à se refuser à l'espèce nouvelle de cette fiction intéressante. La Nature se trouvait surprise ; & dans cette illusion d'un art porté à sa perfection, il eût été malaisé que les ris, s'il n'en eût échappé, n'eussent pas été comme forcés » (in *La Scène en contrechamp*, éd. S. Chaouche, Paris, Champion, 2005, anecdote 121).

13. La scène des deux amants rivaux, l'un « sincère », et l'autre, simulateur, vont dans ce sens (p. 75), puisque la forme la plus sophistiquée et la plus « maîtrisée » est la plus persuasive.

14. On notera l'importance de la forme chez le comédien apte à être tout et rien (p. 81 *sq.*), propos qui fait écho à la réflexion sur les pouvoirs de la forme transparaissant dans l'agencement et la forme même du *Paradoxe*.

fois son texte au cours des années 1770, ce qui traduit sans doute un « esprit de l'escalier », c'est-à-dire un besoin de repenser/réécrire. Il se sert d'un procédé propre au théâtre, le dialogue, pour dire la nature du théâtre et du jeu du comédien. La forme théâtrale du *Paradoxe* illustrerait mieux la position de Diderot que le contenu de l'ouvrage lui-même – dont le thème est pourtant le théâtre et le jeu du comédien. L'art de la rhétorique serait, en ce sens, en quelque sorte perverti et comme mis à l'épreuve. La thèse réelle de Diderot serait perceptible dans l'ordonnement et dans le style plutôt que dans les idées exprimées directement par les deux interlocuteurs. Cette curieuse forme de mise en abyme serait très audacieuse dans la mesure où les parties de la rhétorique, l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio* seraient ainsi brouillées<sup>15</sup>. Elles seraient utilisées comme une sorte d'anti-modèle de *disputatio*<sup>16</sup>. Cette discussion sur le jeu de l'acteur ne serait en définitive qu'un « prétexte ».

Attachons-nous plus précisément à la forme du *Paradoxe*. Il est évident que la forme dialoguée est privilégiée par Diderot qui l'utilise dans nombre de ses œuvres fictionnelles et théoriques, notamment les *Entretiens sur le fils naturel*, *Le Rêve de D'Alembert*, *Jacques le fataliste et son maître*, *Le Neveu de Rameau*, et le *Supplément au voyage de Bougainville*. La conversation, sous forme de contention, permet de mettre en scène la thèse. Diderot a donc recours à des procédés à la fois rhétoriques et théâtraux. Or l'on sait que rhétorique et théâtre sont intimement liés à l'âge classique<sup>17</sup>, et que l'on a d'ailleurs souvent associé l'art de l'orateur à l'art de l'acteur (acteur dont la profession est néanmoins jugée infâme). Il semble ici qu'un « orateur » parle de « l'acteur ». En ce sens, ce n'est peut-être pas tant le contenu de la thèse qui est essentiel que la manière d'argumenter. Le but de Diderot pourrait être de tester les pouvoirs du discours, notamment sa performativité et son caractère perlocutoire<sup>18</sup>, mais aussi les pouvoirs de l'illusion (pousser le

15. Voir le plan de l'ouvrage selon Yvon Belaval, *op. cit.*, p. 176-177.

16. La *ratio studiorum* se fonde sur l'étude des textes anciens, sur le choix du vocabulaire, l'apprentissage de la grammaire et d'une langue élégante, l'étude de la composition du discours (*inventio, dispositio, elocutio, actio, memoria*). L'étude de l'art oratoire et de l'art poétique était le lot de tous les écoliers – Diderot inclus. Voir Rollin, *De la Manière d'enseigner & d'étudier les Belles Lettres, par rapport à l'esprit & au cœur*, Paris, J. Estienne, 1726. Voir aussi François de Dainville, « L'enseignement de la rhétorique au xvii<sup>e</sup> siècle », *xvii<sup>e</sup> siècle*, (80-81), 1968, p. 19-43.

17. Voir Aron Kibédi-Varga, *Rhétorique et littérature* (Paris, Didier, 1970), qui étudie précisément ce lien entre littérature et rhétorique.

18. « Ce nom (performatif) dérive, bien sûr, du verbe (anglais) *perform*, verbe qu'on emploie d'ordinaire avec le substantif "action" : il indique que produire l'énonciation est exécuter une action [...] Nous avons défini les actes *perlocutoires* actes que nous provoquons ou accomplissons *par* le fait de dire une chose. Exemples : convaincre,

lecteur à s'identifier au premier interlocuteur et à adhérer à une thèse paradoxale). Le travail de composition serait alors à même d'illustrer la thèse du « sens froid » : à travers les retouches successives de Diderot, similaires au modèle imaginaire que l'acteur construit et qu'il reprend afin de le perfectionner ; le style emphatique, parfois mélodramatique, serait ainsi semblable à l'emphase théâtrale (ou oratoire), nécessaire pour mettre en valeur un rôle mais aussi pour faire impression sur l'auditoire. La problématique réelle du *Paradoxe sur le comédien* serait centrée sur la séduction exercée sur autrui grâce à un travail de manipulation. Le *Paradoxe* serait ainsi, en soi, un discours sur la rhétorique (voire un détournement de celle-ci) et sur les formes du *théâtral*<sup>19</sup> (la présentation de soi ou de quelque chose, et non la représentation), plus que sur l'art de l'acteur proprement dit<sup>20</sup>. Il inclurait une réflexion sur les signes que produit langage<sup>21</sup>, lesquels peuvent être mis au service de la supercherie, de la tromperie – d'une certaine forme d'aveuglement. En ce sens, si la thèse de l'homme au *Paradoxe* porte sur le comédien de

persuader, empêcher, et même surprendre ou induire en erreur. [...] l'acte *perlocutoire*, qui est l'obtention de certains effets par la parole » (Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, p. 42, p. 119 et 129).

19. Diderot est en effet l'un des premiers auteurs à avoir substantivé l'adjectif, dans ses *Salons* et à lui avoir donné un sens particulier (voir la note 9), l'adjectif « théâtral » signifiant au XVIII<sup>e</sup> siècle « qui est propre au théâtre » ou « qui vise l'effet » (*Dictionnaire de l'Académie*, 9<sup>e</sup> édition) et non « ce qui est affecté, dénote l'artifice et l'ostentation (*Trésor de la Langue Française*). Voir l'introduction du *Théâtral de la France d'Ancien Régime, de la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Champion, 2010.

20. La rhétorique consiste à provoquer chez le destinataire du discours des sentiments, à lui faire avoir une opinion, ou même lui imposer sa propre volonté. Aristote, dans son traité sur la rhétorique, la définit avant tout comme une technique, un ensemble de codes et de règles à appliquer, et comme un raisonnement qui se propose de délimiter les moyens de la persuasion et de l'argumentation en regard d'un sujet ou d'un but précis. L'ouvrage d'Aristote a été rédigé pour réhabiliter l'usage de la rhétorique, que les dérives pernicieuses des sophistes avaient réduite au rang de puissance immorale et fallacieuse. Dès l'origine se dessine un rapport entre rhétorique et séduction dans la mesure où celle-ci peut être utilisée à mauvais escient. Parler, et bien dire par la même occasion, c'est donc prendre le parti de s'individualiser au moyen de cette technique qui relève d'une certaine virtuosité. Une rhétorique qui ne serait pas au service de la vérité et qui se limiterait à un jeu dialectique de la pensée et du discours serait donc complémentaire d'une *praxis*, d'une action et d'un comportement trompeurs, corrompeurs et donc séducteurs. Voir Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Bruxelles, Éditions universitaires, 1992, p. 17-18 ; Georges Molinié, préface du *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, Le Livre de poche, 1992, p. 1-21 ; Georges Forestier, *Introduction à l'analyse des textes classiques*, Paris, Nathan, 1993, p. 7-8 ; Oliver Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, 1991, p. 4-10.

21. L'ouverture du *Paradoxe*, centrée sur la forme pernicieuse des signes du langage (une même forme mais un sens différent d'un pays à l'autre), pourrait traduire ces préoccupations.

profession, elle semble cependant le fait d'un séducteur, d'un « comédien » (c'est-à-dire de celui qui sait feindre et duper par sa maîtrise de l'art oratoire et de la rhétorique, quand bien même prétend-il ne pas « déguiser sa pensée<sup>22</sup> »). L'argumentation serait ainsi parallèle à celle du *Neveu de Rameau*<sup>23</sup>, puisque l'ouvrage a lui aussi pour thème central l'art de simuler – en société cette fois-ci. On aurait d'un côté le théâtral social, et de l'autre le théâtral scénique<sup>24</sup>. D'ailleurs le « Moi » philosophe et le Neveu provocateur présentent des points communs avec les interlocuteurs du *Paradoxe*. On retrouve ainsi la mise à l'épreuve de théories à travers la mise en scène d'une discussion animée entre deux amis. La thèse du *Paradoxe* ne serait qu'un artifice discursif témoignant d'une savante rhétorique, soigneusement dissimulée par l'auteur, et ayant un but précis : amener l'interlocuteur/le lecteur à croire ce qui est énoncé.

« Que ne peut l'artifice, et le fard du langage<sup>25</sup> ? » disait Alidor émerveillé dans *La Place Royale*, soulignant les pouvoirs illimités de la rhétorique. Le *Paradoxe sur le comédien* pourrait être considéré comme une forme intellectualisée de jeu, l'entretien étant le vecteur privilégié de cette séduction spirituelle. Il serait, dans son ensemble et en tant qu'œuvre, emblématique de l'éloquence et des pouvoirs de la rhétorique, définis comme tels par Georges Molinié :

[...] l'art de la persuasion, manié avec prestige, c'est-à-dire avec autorité et brio, appuyé sur des connaissances techniques illuminées par le don propre et exercées par une solide pratique, confère à qui le possède un pouvoir considérable : on vise à faire penser aux gens ce qu'*a priori* ils ne pensent

22. *Paradoxe*, p. 47.

23. On situe généralement que le début de la rédaction en 1761-1762. Sur *Le Neveu de Rameau* on lira Marian Hobson, « Spasme, pantomime et parataxe dans *Le Neveu de Rameau* », *Revue de métaphysique et de morale*, (1984), p. 197-213 ; Marian Hobson, « Déictique, dialectique dans *Le Neveu de Rameau* », dans : Georges Benrekassa, Marc Buffat, Pierre Chartier (dir.) *Études sur Le Neveu de Rameau et le Paradoxe sur le comédien de Denis Diderot, Cahiers Textuels*, Paris, 1992, p. 11-20 ; Laurent Versini, « *Le Neveu de Rameau* et le *Paradoxe sur le comédien* : deux esthétiques, une science de l'homme », *Littératures*, 25, 1991, p. 41-54 ; Marie-Florence Queudot-Gros, « Le *Paradoxe de Rameau comédien* : la conscience du jeu et les jeux de la conscience », *L'Information Littéraire*, 43, 5, 1991, p. 17-23 ; Michel Launay, « Sur les intentions de Diderot dans *Le Neveu de Rameau* », *DS*, 8, 1966, p. 105-117.

24. Diderot se réfère d'ailleurs à deux scènes réelles transposées au théâtre, celle de l'avocat bas-normand et du commis de la marine (p. 71), mêlant la comédie en société et la comédie au théâtre. Il existe ainsi une forme de « Théâtral » hors du théâtre et au théâtre. Sur le théâtral social, voir Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, London, Allen Lane, 1969.

25. Pierre Corneille, *La Place Royale ou l'Amoureux extravagant*, comédie, Paris, Augustin Courbé, 1637, Acte III, sc. 6.



pas, à leur faire désirer ce qu'ils ne veulent pas ou ce qu'ils n'ont même pas l'idée de désirer, à leur faire ressentir des sentiments qui au départ ne les avaient pas émus. [...] Inutile de souligner combien cette maîtrise est consubstantielle à toutes les techniques, toujours actuelles de manipulation et d'intoxication : séduction, publicité...<sup>26</sup>

Cette thèse de Diderot sur l'insensibilité de l'acteur ne serait-elle alors qu'intoxication, duperie, une fausse « publicité » autour de l'art de l'acteur ? S'agit-il plutôt d'une attaque contre ces sophistes qui élaborent de fausses théories à partir de la *doxa*, produisant des vérités à partir de conjectures ou de ouï-dire ? Au cœur du *Paradoxe* existent des tensions et un jeu sur les signes du discours<sup>27</sup> qui rend difficilement interprétables les véritables motivations et intentions de Diderot. Le philosophe s'inspire de ses contemporains, emprunte des idées, des exemples, des anecdotes<sup>28</sup>, et la réutilisation de thèses abondamment discutées à son époque pourrait finalement sembler périphérique. Ces dernières ne seraient employées que pour alimenter le discours et non pour tenter d'établir une thèse *vraie* ou une réelle discussion de fond. On peut se demander, dès lors, s'il faut réellement étudier cette théorie qui fait de la simulation la recherche d'un effet sur quelqu'un, en l'occurrence le spectateur/le lecteur. Que vaut cette théorie de la feinte, dont la nature est semble-t-il « mathématique », puisque fondée sur des combinaisons de signes, ou « théâtrale » en ce qu'elle est par nature artificieuse ? Selon Jean Baudrillard, « la simulation s'ouvre [...] par une liquidation de tous les référentiels – pire : par leur résurrection artificielle dans les systèmes de signes, matériau plus ductile que le sens, en ce qu'il s'offre à tous les systèmes d'équivalence, [...] à toute l'algèbre combinatoire<sup>29</sup> ». Diderot pourrait s'être essayé à cette perversion d'un système de signes, détournant les *Observations* de leur signification première. En ce sens, il aurait manipulé son propre écrit et en aurait fait une fiction, c'est-à-dire une œuvre mensongère. Diderot aurait agi en comédien, c'est-à-dire comme « celui, qui, dans la vie courante, [...] excelle dans l'art de la mise en scène, des attitudes, des

26. Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, op. cit., p. 6-7.

27. Là encore la forme fait écho au contenu : la scène entre mari et amant inspirée par l'ouvrage de Cailhava, mettant en scène des acteurs qui jouent tout en dialoguant et servant d'exemple pour démontrer l'insensibilité du comédien, illustre, en creux, la manière dont fonctionne le *Paradoxe sur le comédien*, superposition et enchevêtrement de signes.

28. Les anecdotes dramatiques apparaissent sont bien connues à cette époque et font partie de la culture des lecteurs.

29. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 11.

propos et des gestes théâtraux<sup>30</sup> » et qui feint des sentiments. Ses personnages joueraient eux-mêmes la comédie.

Revenons enfin à cette discussion sur le jeu du comédien, autrement dit sur les formes du théâtral scénique. Qu'en est-il de l'acteur – réputé simuler des passions et incarner l'esprit séducteur, autrement dit le Diable ? Est-il réellement, lui aussi, un manipulateur d'âmes et de consciences ? L'Église a en effet le plus souvent stigmatisé la profession de comédien, en accusant les acteurs d'avoir un talent d'illusionniste (argument que reprend d'ailleurs Rousseau dans sa *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*<sup>31</sup>). Le premier interlocuteur ne dirait alors absolument rien de neuf sur la question. Or, si l'on s'attarde sur le contexte historique et théorique propre au XVIII<sup>e</sup> siècle, il apparaît qu'un nouveau courant de pensée tente de se détacher de ces vues sur l'art du comédien, pour examiner plus en détail la complexité de ce qui ne semble plus seulement limité à une technique. Le sens moderne de l'identification, entendue comme « processus psychologique », amenant à une fusion avec le personnage, apparaît conjointement aux essais incitant l'Acteur à jouer de son intériorité au cours de la représentation théâtrale (jouer d'âme<sup>32</sup>). S'identifier au rôle signifie désormais transférer sa propre nature d'Acteur sur le personnage au moment de l'entrée en scène, par le biais d'une illusion intérieure. Ce processus particulier fait intervenir à la fois le psychisme et le corps de l'acteur. L'identification est vue comme un processus psychologique qui s'épanouit au cours de la représentation théâtrale. Une philosophie de l'Acteur s'est donc ébauchée progressivement. On tend à différencier le manipulateur (celui qui feint en société, quel que soit le lieu), de l'acteur dont le métier est basé sur l'interprétation artistique d'un personnage<sup>33</sup>. D'où l'existence de formes théâtrales différentes en fonction des lieux. Dans cette perspective, l'acteur n'est pas nécessairement insensible, il se contente de développer un savoir-faire propre au théâtre grâce à ses facultés (sensorielles, intellectuelles, etc.). Tout l'art d'interpréter consiste en un ensemble de

30. La 4<sup>e</sup> édition du dictionnaire de l'Académie définit le comédien de la manière suivante : « Celui ou celle dont la profession est de jouer la Comédie sur un théâtre public » mais aussi « On dit figurément d'Un homme, qu'*Il est bon Comédien*, pour dire, qu'*Il feint bien des passions & des sentimens qu'il n'a pas*. Et en ce sens on dit d'Un hypocrite, que *C'est un grand Comédien*. »

31. Voir : *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, éd. M. Buffat, Paris, Garnier-Flammarion, 2003, p. 132.

32. Sur ce point, voir S. Chauouche, *La Philosophie de l'Acteur op.cit.*

33. Ainsi des vues d'Antoine Tournon de la Chapelle en 1782 qui, dans *L'Art du comédien vu dans ses principes*, formule de manière synthétique la différence entre la simulation du comédien et l'interprétation de l'acteur (*L'Art du comédien, vu dans ses principes*, Amsterdam/Paris, Cailleau, 1782, p. 23-30).

fonctions mobilisées à un moment donné (le temps de la représentation), et qui doivent aboutir à la création d'un état, c'est-à-dire à une forme particulière de conscience, à mi-chemin entre la folie (l'absence totale de contrôle sur son propre mental) et la normalité (la simple conscience de soi). Cette nouvelle distinction établie entre le comédien et l'acteur est perceptible chez Jean Mauduit-Larive, qui dira, à propos de la mise en scène de la séduction et de sa théâtralisation :

[...] il est important de les distinguer [l'amour vrai et l'amour séducteur]. Le premier prend sa source dans l'âme ; ses développements sont d'autant plus purs qu'il n'emploie ni l'afféterie, ni la manière. *La sensibilité est sa seule éloquence* : le véritable amant jouit de sa pensée, de son regard. *L'âme et les sens*, le physique et le moral, tout se réunit et se fond dans le même sentiment. [...] *Le séducteur n'est pas digne d'apprécier ni de sentir* : uniquement occupé de recueillir le fruit de ses intrigues, *le vide de son cœur n'est rempli que par le soin de se composer une sensibilité factice*, dont il dispose à volonté ; *toujours maître de lui, de ses sensations et de ses mouvements, il prend toutes les formes pour surprendre la confiance de l'objet* qu'il poursuit. [...] *il étudie froidement* le fort et le faible de l'esprit, du cœur, du caractère de sa victime ; va au-devant de tout ce qui peut lui plaire<sup>34</sup>.

Il est intéressant ici de noter que Larive distingue deux formes d'amour, et, implicitement, deux formes de jeu, ces différences devant être visibles sur scène. Dans l'acte de jouer, des niveaux peuvent être établis entre ce qui doit être « sincère » et ce qui doit être simulé (propos qui pourrait paraître absurde si l'on prend comme postulat que tout acteur feint). La simulation, d'après Larive, repose sur le fait que le séducteur, d'une part ne ressent pas véritablement ce qu'il joue, et d'autre part qu'il s'applique de façon réfléchie (et donc calculée) à produire les sentiments. Cette production est artificielle et s'oppose donc aux sentiments « naturels », qui sont spontanés et impulsifs. Or ce conflit entre maîtrise de soi et abandon de soi est au cœur des débats qui ont eu lieu au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'acteur pouvant, dans certaines circonstances, ne pas raisonner son jeu, et avoir ainsi des sentiments naturels. Par rapport à ces débats, les idées présentées dans le *Paradoxe sur le comédien* ne sont pas vraiment novatrices. Elles évoquent une vision du théâtral qui s'applique précisément au « comédien », et qui semble par là même rétrograde lorsqu'elle est appliquée à l'art de l'acteur. Contre quelle *doxa* se battrait alors le premier interlocuteur, voire Diderot ?

34. Jean Mauduit-Larive, *Cours de Déclamation*, Paris, Delaney, 1804, p. 160-164. Nous soulignons.

La fameuse thèse du premier interlocuteur pourrait n'être qu'un leurre, un trompe-l'œil, et un jeu de l'esprit. Dès lors, si l'on considère le sens général qui se dégage de l'ouvrage en fonction du contexte théorique du temps, on peut en tirer la leçon suivante : le *Paradoxe sur le comédien* montre la différence radicale existant entre un artifice de Comédien (le séducteur, le manipulateur) et l'Art de l'Acteur, entre celui qui n'est que comédien, c'est-à-dire celui qui tente de convaincre un tiers, par l'art de la contrefaçon et qui se caractérise par une attitude feinte, et celui qui est véritablement Acteur, c'est-à-dire qui utilise son Moi dans un but créateur (quand bien même existe un contenu objectif, le texte de l'auteur), dans un lieu et à un moment précis, devant et pour un public. On serait tenté de dire, par conséquent, qu'il constitue une mise en parallèle ingénieuse entre ce qu'est le jeu *de* comédien et le jeu *du* comédien, c'est-à-dire entre celui qui joue la comédie en privé, qui est en représentation, pour le dire familièrement, et celui qui joue à la Comédie, au théâtre ; entre celui qui se joue de quelqu'un au cours d'une conversation particulière, et celui qui est sur scène et qui joue de manière créatrice. Le premier interlocuteur paraît ainsi emblématique de ce qui ressortit à l'artifice et non à l'art. Il symboliserait, par son discours et ses arguments, tout ce qui a trait au théâtral (ce qui est, de manière générale, artificiel et mis en scène) et non à la théâtralité (ce qui est spécifique au théâtre et à une profession bien définie). En voulant persuader à tout prix son comparse que la thèse qu'il soutient, apparemment absurde parce que contraire à la *doxa*, est croyable et vraie, le premier interlocuteur incarnerait le Comédien, c'est-à-dire celui qui cherche par le biais d'une rhétorique du mensonge à faire mouche. Ainsi il n'y aurait pas en soi de paradoxe sur le comédien, le comédien étant celui qui simule et, par conséquent, conserve une distance avec ce qu'il dit, ce qui lui permet de manipuler autrui. Par son attitude, le premier interlocuteur ne ferait qu'illustrer ce que veut dire, péjorativement, jouer la comédie, c'est-à-dire feindre, et en l'occurrence feindre la non sensibilité de l'Acteur de théâtre. Le premier interlocuteur se jouerait donc et de son ami, et du lecteur, en présentant avec conviction sa thèse comme recevable. Cette présence exacerbée de la mise en scène à travers la forme et le contenu, laisse aussi à penser que Diderot aurait eu lui-même un certain penchant pour l'histrionisme (la mise en spectacle de sa propre personnalité), voire l'illusionnisme, et qu'il aurait ainsi exercé sa verve dans l'écriture, cherchant à créer une forme de théâtral dans un genre autre que théâtre. Le *Paradoxe* serait la réalisation d'un rêve<sup>35</sup> : celui d'être comédien (ou,

35. Diderot a écrit pour le théâtre, mais il n'a pas, à proprement parler, joué ni mis en scène ses pièces.

si l'on peut dire, d'être « metteur en scène »). Diderot prétend avoir balancé entre l'université et les planches (et son œuvre montre d'ailleurs qu'il s'est essayé au théâtre et à la réflexion philosophique), il y aurait ainsi une personnalité duale de Diderot qui transparaîtrait précisément dans les *Observations* et le *Paradoxe* : l'une tournée vers la Sorbonne et l'autre vers le théâtral. Ce conflit interne pourrait aussi se manifester à travers les deux interlocuteurs. Ceux-ci seraient une sorte de dédoublement de soi-même, et donc un dialogue entre un Diderot rationnel et un Diderot irrationnel. Au-delà du jeu des voix, le style et la composition révéleraient le véritable caractère de Diderot, décrit par François-Joseph Talma de la manière suivante :

Je puise dans la nature même du génie de Diderot la cause de ce bizarre *paradoxe* ; en effet, il était doué d'une intelligence étendue et active, mais il manquait de sensibilité ; ses écrits en sont la preuve. L'enflure du langage, qui suit partout l'exagération dans les idées, le caractérise. Diderot comprend tous les principes abstraits et toutes les conséquences des choses, et il n'entend rien aux facultés mobiles des sentiments. Son style, généralement emphatique et déclamatoire, ne reçoit jamais les influences variées qu'impriment aux écrivains sensibles et délicats leurs émotions intérieures, si diverses et si multipliées. Son esprit était capable d'enthousiasme, et son cœur n'avait pas de passion ; car il s'exaltait toujours, et n'était jamais profondément pénétré. De là son éloquence uniformément élevée, et ce ton monotone de grandeur qui ôte à ses discours la souplesse et le naturel<sup>36</sup>.

Talma fait référence ici aux *Observations*. L'utilisation du mot « paradoxe » est significative des contradictions de Diderot (le *Paradoxe* n'a d'ailleurs pas encore été publié). Le caractère de Diderot, selon Talma, est bel et bien théâtral, dans la mesure où il aurait tendance à être affecté et guindé, même si Diderot se défend de l'être. Mais le fait-il pour les besoins de l'argumentation<sup>37</sup> ? Le parfait « comédien », selon Diderot, serait à son image, c'est-à-dire, si l'on en croit les propos de Talma : artificiel et artificieux. D'où le recours à un dispositif mettant en lumière, non pas l'univers de la représentation théâtrale, mais un univers théâtral, où domine une rhétorique du mensonge, l'illusion étant induite par les signes du langage. Le *Paradoxe*, tel un tableau, absorbe bel et bien le lecteur et l'enferme dans le dédale de l'argumentation, du jeu des voix narratives (qui est qui ?, qui se cache derrière telle voix ?), des *topoi* et

36. Henri-Louis Lekain, *Mémoires* ; dans *Collection des mémoires sur l'art dramatique*, préface de Talma, vol. XIV, Paris, Ledoux, 1825 ; réed. Genève, Slatkine reprints, 1968, p. 35.

37. Cette version d'un moi diderotien « sensible » apparaît dans les *Observations* (anecdote relative à la représentation de la pièce de Sedaine). Voir CL, IX, p. 150.

des sophismes. C'est un labyrinthe, à la fois réflexion et reflet de Diderot, retour sur soi-même et projection de soi.

« Ouvrage écrit d'un style obscur, entortillé, boursoufflé, plein d'idées communes », tel était le jugement de Diderot à l'encontre du malheureux Sticotti. On pourrait rétorquer, de prime abord, la même chose à Diderot, qui a repris des idées communes, théâtralisé son essai au fil des ans, que cela soit du point de vue du style (emphatique, souvent grandiloquent ou mélodramatique), de la forme (le dialogue) ou du contenu (la logique se perdant au fil des arguments et perdant en cohérence). Le problème de la sensibilité, tel qu'il est posé par Diderot, serait, en définitive, un faux problème, un jeu de langage et un jeu sur l'art de la composition rhétorique. L'ouvrage met en scène une *disputatio*, associant rhétorique du théâtre, à travers l'exposition d'une thèse sur l'art de l'acteur, et théâtre de la rhétorique, en ce qu'il utilise de manière spectaculaire les formes de la rhétorique afin d'éblouir le lecteur. Il joue avec des formes propres au théâtre (l'effet, l'illusion, le jeu de répliques, l'emphase etc.) afin de susciter la surprise et la réflexion, et frapper l'imagination. Diderot met ainsi en spectacle sa pensée, autrement dit son propre univers. Tout l'enjeu du *Paradoxe* semble ainsi de faire jouer ensemble, par le prodige de l'écriture, différentes notions, en particulier celles de Comédien et d'Acteur, et d'inventer une forme de théâtre à lire, bien avant le XIX<sup>e</sup> siècle, ou une forme unique où se mêlent, de façon habile, théâtre de la théorie et théorie du théâtre. En visant à faire illusion et à faire effet sur le lecteur par un jeu sur et avec le discours, Diderot offre, selon nous, un exemple des plus audacieux de manipulation des signes du langage en vue de produire un effet spectaculaire. Finalement, il nous semble que le *Paradoxe sur le comédien* pourrait se résumer à partir de la formule suivante, tiré du fonds même de l'ouvrage : « Peut-être est-ce parce qu'il n'est rien qu'il est tout par excellence, sa forme particulière ne contrariant jamais les formes étrangères qu'il doit prendre<sup>38</sup>. » *Le Paradoxe* serait, du point de vue de l'interprétation, tout comme le comédien, à la fois « tout et rien<sup>39</sup> ».

Sabine CHAUCHE  
Oxford Brookes University

38. *Paradoxe sur le comédien*, p. 82.

39. *Op. cit.*, p. 81.