LANGUE DES ÉMOTIONS ET RETOUR À L'ORIGINE : LE CRI DE LA NATURE DANS LE THÉÂTRE DU XVIII E SIÈCLE

Sophie Marchand

▶ **To cite this version:**

Sophie Marchand. LANGUE DES ÉMOTIONS ET RETOUR À L'ORIGINE : LE CRI DE LA NATURE DANS LE THÉÂTRE DU XVIII E SIÈCLE. Véronique Ferrer, Catherine Ramond. La langue des émotions XVIe-XVIIIe siècle, Classiques Garnier, p. 293-306, 2017. hal-03287401

HAL Id: hal-03287401

https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03287401

Submitted on 15 Jul 2021

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

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

LANGUE DES ÉMOTIONS ET RETOUR À L'ORIGINE : LE CRI DE LA NATURE DANS LE THÉÂTRE DU XVIII[E] SIÈCLE.

Sophie Marchand

L'essor de la sensibilité qui contamine peu à peu la théâtromanie des Lumières se traduit dans la langue. Soucieux d'élaborer pour la pratique dramatique de nouveaux modèles esthétiques, fondés sur une anthropologie rénovée, dramaturges et théoriciens du XVIII[e] siècle revendiquent l'invention d'un langage dramatique radicalement neuf, fondamentalement expressif, remettant en question un modèle fondé sur le principe de l'*ut pictura poesis* et sur l'hypotypose, et lui substituant une approche pragmatique, héritière d'une tradition rhétorique antique contaminée par la réflexion sur le sublime. Ainsi conçue, la recherche d'une diction pathétique apparaît moins comme l'élaboration d'une langue plus apte à exprimer les passions que comme une entreprise archéologique, visant à dépouiller le langage dramatique de ses oripeaux dénaturants et à mettre au jour une langue originelle des passions, foncièrement naturelle.

Mettre à distance les passions, les domestiquer, tel était, si l'on en croit Diderot et consorts, le principal souci d'un théâtre classique fondamentalement suspicieux à l'égard des dérèglements du cœur, mais confronté à une demande pressante du public, qui exigeait de voir représenter les élans amoureux. De cette volonté de tenir à l'écart les passions en les enfermant dans un discours analytique procèderaient des développements psychologiques aussi universels qu'abstraits. Ces discours de moralistes ne semblent plus répondre aux attentes du public des Lumières qui, réconcilié avec son cœur et avec le monde, ne conçoit pas le langage comme le lieu d'une maîtrise rationnelle de soi. À ce type de discours, les théoriciens du pathétique vont donc préférer un langage épousant les variations de l'âme.

Pour Fénelon, « La manière de dire les choses fait voir la manière dont on les sent, et c'est ce qui touche davantage l'auditeur. […] rien n'est si choquant qu'une passion exprimée avec pompe et par périodes réglées »[1]. Ce qui choque, ce n'est donc plus le manquement aux conventions stylistiques, mais la disconvenance rhétorique, le mauvais poète étant moins celui qui pèche contre le beau style que celui qui menace, par méconnaissance de la pragmatique théâtrale, l'efficacité du discours. Lamy remarquait pour sa part, que « Les passions font que l'on considère les choses d'une autre manière que l'on ne fait dans le repos et le calme de l'âme : elles grossissent les objets[2] », définissant ainsi le langage des passions comme un style, fondé sur un écart qui serait

---

1 Fénelon, *Diaogues sur l'éloquence en général et sur celle de la chaire en particulier*, éd. J. Le Brun, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, t. I, p. 38.

2 Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, éd. B. Timmermans, Paris, PUF, 1998, II, 7, p. 181.

moins le fait d'une élaboration rhétorique que le fruit de la situation. Un style, donc, foncièrement naturel.

Être naturel, pour nos auteurs, consistera donc à réduire, autant que possible, le filtre dénaturant du langage, l'empreinte de la rhétorique, à rechercher l'improbable coïncidence du mot et de l'émotion. L'*elocutio*, autrefois chargée d'embellir la nature et de la domestiquer, se voit désormais assigner le rôle de l'exprimer dans ce qu'elle a de plus brut et de plus immédiat. C'est dans le genre tragique, temple de la dignité et du grand style, que le caractère subversif de ce parti-pris sera le plus sensible.

Diderot s'attaque à la pudeur sémantique de la langue tragique : « Je blâme cette noblesse prétendue qui nous a fait exclure de notre langue un grand nombre d'expressions énergiques. Les Grecs, les Latins […] disaient en leur langue ce qu'ils voulaient. Pour nous, à force de raffiner, nous avons appauvri la nôtre, et n'ayant souvent qu'un terme propre à rendre une idée, nous aimons mieux affaiblir l'idée que de ne pas employer un terme noble[3]. » Dans un même élan de nostalgie primitiviste, Marmontel invoque le pathétique perdu des tragédies grecques : « Les Grecs allaient à leur théâtre apprendre à souffrir et non pas à se vaincre. Avec des plaintes, des cris, des larmes, des mouvements d'effroi, de douleur et de désespoir, un malheureux poursuivi par les dieux ou accablé par la destinée était sûr d'émouvoir, d'attendrir tout un peuple. C'étaient moins de beaux vers que des hurlements effroyables ou des gémissements profonds […][4]. » La tragédie française a perdu la science de ces grands effets. Et Voltaire lui-même, dans ses *Commentaires sur Corneille,* reproche au maître ses froides dissertations, estimant que « Le grand défaut de Corneille est de faire des raisonnements quand il faut du sentiment[5] » et que « jamais les douleurs de Camille ni sa mort n'ont fait répandre une larme[6] ». La remise en question est telle que se fait jour, dès Saint Évremond, l'idée que ce qui est problématique dans l'éloquence pathétique, c'est fondamentalement la parole : « J'aime les grandes douleurs avec peu de plaintes et un sentiment profond ; j'aime un désespoir qui ne s'exhale pas en paroles mais où la nature accablée succombe sous la violence des passions[7]. » La recherche d'une *elocutio* expressive, délivrée des artifices ostentatoires de la rhétorique et du décorum tragique, a donc pour horizon l'abolition de la parole elle-même, le désespoir contenu, matérialisé par l'intensité d'un silence gorgé d'énergie venant contrebalancer des « amplifications de rhétorique » hors de nature.

C'est cette *elocutio* passionnelle que va tenter d'élaborer le XVIII[e] siècle : une langue en rupture avec la pratique classique, à la recherche de l'énergie des origines. Dans la *Dramaturgie de Hambourg,* Lessing résume ce programme,

---

[3] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *Œuvres*, t. IV*, Esthétique Théâtre*, éd. L. Versini, Paris, Robert Laffont, coll « Bouquins », 1996, p. 47.
[4] Marmontel, *Éléments de littérature,* éd. S. le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, « Tragédie », p. 1098.
[5] Voltaire, *Commentaires sur Corneille, Œuvres complètes,* t. 31-32*,* Paris, Garnier Frères, 1880, t. 31, p. 396.
[6] *Ibid.,* t. 31, p. 308.
[7] Saint Évremond, « À un auteur qui demandait mon sentiment d'une pièce où l'héroïne ne faisait que se lamenter », *Critique littéraire,* éd. M. Wilmotte, Paris, Bossard, coll. « Collection des chefs-d'œuvre méconnus », 1921, p. 167.

arguant que « si la pompe et l'étiquette transforment les hommes en machines, c'est au poète de refondre ces machines en hommes »[8]. Le siècle des Lumières, articulant préoccupations esthétiques et idéologiques, tente de renverser la hiérarchie des valeurs propre au système classique, en rendant à l'humanité la première place et en faisant de celle-ci le fondement essentiel de la dignité, répudiant un orgueil des rangs qui n'a plus de raison d'être dans un système esthétique légitimé par la communion des cœurs. La réflexion sur l'*elocutio* pathétique, participant d'une entreprise d'instauration d'un ordre naturel, incarne donc la face linguistique du combat des Lumières.

Ce parti pris s'incarne dans une évolution des pratiques : l'art de peindre l'émotion s'efface derrière la volonté de les exprimer, l'auteur derrière le personnage, le discours derrière l'émotion, et l'élaboration d'une langue expressive se développe sur fond de mise en cause des formes emblématiques de la rhétorique qui l'a précédée. Pour Voltaire, « la véritable tragédie rejette toutes les dissertations, toutes les comparaisons, tout ce qui sent le rhéteur, et tout doit être sentiment, jusque dans le raisonnement même[9] ». Adieu donc aux tirades, en théorie du moins. Chamfort, lui, sonne le glas de l'allégorie, « figure […] froide au théâtre où les acteurs doivent presque toujours être dans une situation violente qui ne leur permet que des métaphores vives et rapides[10] ». Mais c'est la versification qui constitue l'atteinte la plus flagrante au naturel des discours passionnés : dans son *Tableau de Paris,* Mercier condamne l'affectation des « auteurs comiques qui […] ont donné un soufflet à la nature en écrivant leurs pièces en vers, et encore en vers énigmatiques[11] ». La Motte et Voltaire avaient, eux, porté la querelle sur le terrain de la tragédie, se rejoignant, malgré leurs différences, dans la volonté d'assouplir le vers tragique et surtout d'estomper, dans la versification, l'empreinte de l'auteur. Si la rime est en effet vicieuse, c'est qu'elle confond deux locuteurs distincts : le personnage et le dramaturge, le second cherchant à faire valoir son talent et son esprit au détriment de la situation fictive et de l'efficacité de la contagion passionnelle. Pour Voltaire, « Un poète […] est un homme libre qui asservit sa langue à son génie », tandis que « le Français est un esclave de la rime obligé de faire quelquefois quatre vers pour exprimer une pensée qu'un Anglais peut rendre en une seule ligne[12] ». Il s'en prend essentiellement aux rimeurs besogneux et mécaniques, et oppose, au sein de la forme versifiée, deux types de pratiques, celle du poète, et celle du versificateur : « Le style fort et vigoureux, tel qu'il convient à la tragédie, est celui qui ne dit ni trop ni trop peu, et qui fait toujours des tableaux à l'esprit sans s'écarter un moment de la passion. […] Le style faible […] consiste encore à laisser tomber ses vers deux à deux, sans

---

[8] Lessing, *Dramaturgie ou observations critiques sur plusieurs pièces de théâtre tant anciennes que modernes*, Paris, Junker, Durand, Couturier, 1785, p. 97.
[9] Voltaire, *Commentaire sur Corneille,* éd. cit.., t. 31, p. 581.
[10] Chamfort, « Allégorie », *Dictionnaire dramatique* (1776), Genève, Slatkine reprints, 3 vol ,1967, t. I, p. 38.
[11] Mercier, *Tableau de Paris* éd. J.-Cl. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, 2 t., chap. CCCXXXIV « Comédies modernes », t. 2, p. 190.
[12] Voltaire, *Discours sur la tragédie à l'occasion de Brutus, Œuvre complètes de Voltaire,* t. II, éd. L. Moland, Paris, Garnier frères, 1877, t. II, p. 312.

entremêler de longues périodes et de courtes, et sans varier la mesure[13].» Il s'agit, en réformant le vers, de briser les habitudes réceptives, en substituant à un ordre conçu sur le mode de la régularité et de la concordance logique un discours varié et imprévisible, mimant les désordres de l'âme passionnée. Diderot et les promoteurs du drame iront encore plus loin, au nom de leur admiration pour le pathétique énergique des Anciens. L'auteur du *Fils naturel* observe que « les cris de Philoctète […] formaient un vers peu nombreux, mais [que] les entrailles du spectateur en étaient déchirées[14] ». Tout se passe comme si la puissance expressive était inversement proportionnelle à la maîtrise rhétorique. C'est pourquoi, pour Beaumarchais, « le genre sérieux doit s'écrire en prose » : « l'élégance doit toujours y être sacrifiée à l'énergie[15] ».

Rien d'étonnant, dès lors, à voir le style des passions ériger en contre-modèle l'esprit et la préciosité. Diderot se scandalise quand Mme Riccoboni lui reconnaît de l'esprit : « Moi ? On ne peut pas en avoir moins. Mais j'ai mieux : de la simplicité, de la vérité, de la chaleur dans l'âme, une tête qui s'allume, de la pente à l'enthousiasme, l'amour du bon, du vrai et du beau […]. Je sais aussi m'aliéner, talent sans lequel on ne fait rien qui vaille[16]. » Même fracture esthétique autant qu'idéologique et morale sous la plume de Marmontel : « il arrive quelquefois au théâtre qu'un bon mot détruit l'effet d'un tableau pathétique […]. Il faut avoir le courage d'écrire pour les âmes sensibles, sans nul égard pour cette malignité froide et basse qui cherche à rire où la nature invite à pleurer[17]. »

Le sublime sera désormais du côté d'une simplicité revendiquée, dont Chamfort énonce, en 1764, dans sa comédie *La Jeune Indienne,* par la bouche de son héroïne, sauvage abandonnée par son amant occidental, les principes :

> Je ne vous entends point. Si chez vous la parole
> Ne présente aucun sens, c'est donc un bruit frivole ?
> Des cris, dans nos forêts, parlaient plus clairement,
> Que ce langage vain que votre cœur dément[18].

On ne saurait résumer plus parfaitement l'idéologie de l'*elocutio* qui se développe au XVIII^e^ siècle. L'abbé Dubos observe dès 1719 : « Ces premières idées […] qu'on appelle communément des sentiments touchent toujours bien

---

13 Voltaire, Lettre du 1/07/1731 au Nouvelliste du Parnasse, *Correspondance,* éd. T. Besterman, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 13 volumes, 1977-1988*,* t. 1, p. 275.

14 Diderot, *Entretiens sur* Le Fils naturel, *Œuvres*, t. IV, *Esthétique-Théâtre,* éd. L. Versini, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. 1138. Il ajoute : « Nous n'avons rien épargné pour corrompre le genre dramatique. Nous avons conservé des Anciens l'emphase de la versification qui convenait tant à des langues à quantité forte et à accent marqué, à des théâtres spacieux, à une déclamation notée et accompagnée d'instruments ; et nous avons abandonné la simplicité de l'intrigue et du dialogue, et la vérité des tableaux ».

15 Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, *Œuvres de Beaumarchais,* éd. P. Larthomas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 133.

16 Diderot, *Lettre à Mme Riccoboni* dans Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd. R. Abirached, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1994*,* p. 136.

17 Marmontel, *Éléments de littérature,* éd. cit., « Intérêt », p. 665.

18 Chamfort, *La Jeune Indienne,* sc. 5, *Répertoire du théâtre français,* Petitot, Paris, Foucault, 1820, t. VIII.

qu'ils soient exprimés dans les termes les plus simples. Ils parlent le langage du cœur[19].» La simplicité de la diction témoigne de l'immédiateté d'une émotion à qui la transposition verbale n'a rien fait perdre de son naturel ni de son énergie. Cri primitif de la nature, la langue des passions ne prétend qu'à l'expressivité. Comme telle, elle engage un mode de réception qui relève moins de la compréhension que de la reconnaissance : reconnaissance de la parole de l'autre, porteuse d'une vérité perceptible dans l'épaisseur émotive de l'énonciation, mais surtout prise de conscience d'une évidence universelle, celle de l'identité des cœurs. Le langage que décrit Dubos relève d'une utopie égalitaire : la langue n'est plus conçue comme un outil de discrimination sociale mais comme l'occasion d'une reconnaissance morale, l'ordre des cœurs se substituant à celui des classes.

Ce qui rend la simplicité sublime, aux yeux des théoriciens, c'est l'énergie qui la traverse, et qui opère une forme de transcendance non plus métaphysique, mais d'ordre physique, sinon alchimique, un « je ne sais quoi », qui anime le propos, lui conférant son efficacité pathétique, sa « croissance de force[20] ». La pensée de l'*elocutio* dramatique au XVIII^e^ siècle consistera donc moins en une réflexion de nature sémantique ou stylistique qu'en une recherche, éminemment poétique, de l'énergie. C'est ainsi que, tout en critiquant la pompe déplacée de certaines répliques de Corneille, Voltaire célèbre chez l'auteur d'*Horace* et de *Cinna* des passages sublimes, comme le vers 3 de *La Mort de Pompée* (I, 3) : « Ce vers en dit plus que vingt n'en pourraient dire. La simple exposition des choses est quelquefois plus énergique que les plus grands mouvements de l'éloquence. Voilà le véritable dialogue de la tragédie : il est simple mais plein de force, il fait penser plus qu'il ne dit[21]. » Cherchant à définir le sublime de ce vers, Voltaire ne recourt pas au vocabulaire de la rhétorique mais à des métaphores physiques ou mécaniques. Tout se passe comme si l'expressivité n'était concevable que sur le modèle de la nature et de la matérialité, non par une approche conceptuelle du signe.

Ce sublime célébré par Voltaire manifeste par ailleurs la parfaite concordance de l'*inventio* et de la *dispositio*. Telle est aussi la position de Beaumarchais : « Le genre sérieux […] doit tirer toute sa beauté du fond, de la texture, de l'intérêt et de la marche du sujet. […]. Sa véritable éloquence est celle des situations, et le seul coloris qui lui soit permis est le langage vif, pressé, coupé, tumultueux et vrai des passions, si éloigné du compas de la césure et de l'affectation de la rime […][22]. » Cette rhétorique, qui ne constitue plus une partie autonome de la création dramatique, mais procède naturellement de la situation, est une rhétorique qui sait se faire oublier, cacher

---

[19] Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993, I, 33, p. 94.

[20] Pour reprendre l'expression de Marivaux (« Sur la pensée sublime », *Journaux et œuvres diverses,* éd. F. Deloffre et M. Gilot, Paris, Classiques Garnier, 1969, p. 56).

[21] Voltaire, *Commentaires sur Corneille,* éd. cit., t. 31, p. 432.

[22] Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux,* éd. cit., p. 133.

qu'elle est, malgré tout, une rhétorique. Diderot s'extasie, au sortir d'une représentation du *Philosophe sans le savoir* de Sedaine : « ce qui me fait tomber les bras, […] c'est ce naturel sans aucun apprêt, c'est l'éloquence la plus vigoureuse sans l'ombre d'effort ni de rhétorique[23]. » Marmontel reconnaît, lui, l'existence d'un travail de la langue. La diction « doit être naturelle, mais de ce naturel que le goût rectifie, *où il ne laisse rien de froid, de négligé, de diffus, de plat, d'insipide*[24] ». L'élaboration stylistique se voit revalorisée dans la mesure où elle procède à une condensation et à une animation du propos, où elle garantit un gain d'expressivité.

Quelles sont les caractéristiques de cette langue naturelle des passions ?

Certaines consacrent un changement de paradigme : au modèle pictural, qui fondait jusqu'alors l'approche linguistique du pathétique, succède une conception musicale. Pour Rousseau, « Le vrai pathétique est dans l'accent passionné […] que le génie trouve et que le cœur sent, sans que l'art puisse en aucune manière en donner la loi[25] ». L'expressivité relève moins du contenu sémantique que de la profération sonore, elle est un effet de l'incarnation. Le *Traité du récitatif* de Grimarest proposait, au début du siècle, d'associer chaque sentiment à des choix harmoniques et des intonations mélodiques. Plus globalement, on constate que l'*elocutio* n'est plus seulement conçue comme ordonnancement horizontal des discours mais entend jouer de la verticalité qu'offrent les potentialités mélodiques de l'énonciation. Rousseau remarque, dans l'*Essai sur l'origine des langues* : « dans toutes les langues, les exclamations les plus vives sont inarticulées ; les cris, les gémissements sont de simples voix[26] ». L'écart que représente dans le discours la modalité exclamative traduit la permanence, au cœur de l'individu, d'une énergie qui aurait échappé à toute domestication. La promotion du « cri », de l'« inarticulé », de la « simple voix » traduit le parti pris d'une éloquence instinctive, non médiatisée, accessible à tous, permettant de dépasser les clivages nationaux et sociaux. Lamy, dans sa *Rhétorique,* tenait, en 1675, à peu près le même discours : « Chaque flot qui s'élève dans l'âme est suivi d'une exclamation. […] Il n'y a rien de si naturel. […] aussitôt qu'un animal est blessé et qu'il souffre, il se met à crier, comme si la nature lui faisait demander du secours[27]. »

Cet usage de l'exclamation court, à terme, le risque de l'excès et du ridicule, surtout lorsque le procédé devient un cliché stylistique. La Harpe, en 1782, fait dire à la Muse du drame :

> Joignez-y force points, force exclamations,
> De longs cris douloureux et des convulsions,

---

[23] Diderot, *Correspondance,* éd. Roth et Varloot, Paris, Éditions de Minuit, 1955-1970, 16 vol.*,* t. VI, p. 441.
[24] Marmontel, *Éléments de Littérature,* éd. cit., « Drame », p. 423.
[25] Rousseau, « Pathétique », *Dictionnaire de musique, Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 1995, p. 976.
[26] Rousseau, *Essai sur l'origine des langues,* éd. J. Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 70.
[27] Lamy, *La Rhétorique,* éd. cit., II, 9, p. 191.

Il ne m'en faut pas plus ; la réussite est sûre[28].

L'élan naturel s'est figé en convention usée, le procédé lacrymogène devient une arme sous la plume des parodistes.

Autre innovation stylistique relevant de la musicalité, la suspension des discours, entendue en son sens musical, apparaît comme l'emblème du style pathétique. Les points successifs fonctionnent comme des marqueurs de silences, soulignant moins la structure syntaxique ou logique de l'énoncé, que le rythme de l'émotion, et transcrivant, au sein même du verbal, la présence du souffle et la matérialité du corps. Baculard d'Arnaud entreprend de les théoriser : « Les deux points .. indiquent une suspension, les trois… en forment une beaucoup plus marquée ; ces silences employés à propos sont l'accent, pour ainsi dire, du sentiment. Ils donnent plus d'intelligence, de variété et de vie au débit, et font sortir davantage ces beautés simples qui animent le langage de la passion[29]. » Voltaire use d'un semblable système de notation dans ses lettres aux acteurs. Cailhava peut ainsi ironiser : « Qu'ont donc créé nos auteurs du genre prétendu *moderne* et *philosophique* ? Ils ont […] inauguré d'exprimer le sentiment par des lignes entières de points[30]. » Et Cubières-Palmézeaux, auteur de *La Manie des drames sombres* fait formuler à son héros ces reproches à l'égard d'un imprimeur :

Et les points, où sont-ils ? … Quoi, malgré tous mes soins
N'apprendra-t-il jamais la science des points ?
Les points au sentiment servent de thermomètre,
Par les points on le fait diminuer ou croître,
Après cette tirade il en eût fallu neuf……
Sans les points ferions-nous quelque chose de neuf[31] ?

Une autre caractéristique de l'*elocutio* pathétique est le parti pris de la condensation verbale. La parole pathétique obéit à une logique du jaillissement qui remet en question la régularité et l'harmonie des discours, en privilégiant les reliefs et les variations d'intensité. C'est ce que remarque Voltaire dans son analyse d'*Horace* : « Voilà donc ce fameux *Qu'il mourût*, ce trait du plus grand sublime […]. Tout l'auditoire fut si transporté qu'on n'entendit jamais le vers faible qui suit[32]. » Le mot sublime tire sa valeur de sa brièveté, relève d'une esthétique de la rupture. Diderot fonde sur des effets du même type son admiration pour Sedaine : « Tout ce que cet homme sait dire et peindre d'un seul mot ! […] je préfère ce mot vrai, ce mot énergique, ce mot qui, au gré du poète, remue mon âme, la trouble, l'attendrit, la console, la remplit de terreur, à toutes les tirades de nos faiseurs de vers et de phrases[33]. » La compression

[28] La Harpe, *Molière à la nouvelle salle*, sc.11, dans *Œuvres,* Genève, Slatkine reprints, 1968, t. II, p. 288.
[29] Baculard d'Arnaud, *Euphémie, Œuvres complètes,* Paris, Laporte, 1803, t. XI, p. 8.
[30] Cailhava de l'Estandoux, *De l'art de la comédie,* Paris, Ph. D. Pierres, 1786, p. 22.
[31] Cubières-Palmézeaux, *La Manie des drames sombres,* Paris, Ruault, 1777, I, 7, p. 48.
[32] Voltaire, *Commentaires sur Corneille,* éd. cit., t. 31, p. 301.
[33] Grimm, Diderot, Raynal, Meister, *Correspondance littéraire,* éd. M. Tourneux, Paris, Garnier, 1877-1882, 16 vol., t. VIII, p. 316. Cet éloge donne raison à J. Chouillet qui démontre que, pour Diderot, la langue la

verbale engendre, conformément aux lois mécaniques, une libération émotionnelle paroxystique. Aussi le génie de Sedaine paraît-il à Diderot fondamentalement naturel, si ce n'est primitif : « Dieu merci, tu taillais la pierre pendant que les poètes tes confrères étudiaient la rhétorique. […] tu ne sais faire que des mots ; mais quelle foule de mots vrais, simples, pathétiques[34] ! » Instinctive et matérielle, la poésie de Sedaine marque un retour à la source de l'art, à une expressivité antérieure à toute pensée de l'expression. Poète et homme de « pierre » (poète parce qu'homme de pierre ?) l'auteur du *Philosophe sans le savoir* devient à son insu une figure emblématique, réunissant préoccupations esthétiques (recherche d'un effet théâtral revivifié), linguistiques (promotion du signe–hiéroglyphe[35]) et historiques (culte de l'énergie primitive).

Cette prédilection pour le mot explique les efforts du XVIII[e] siècle sensible pour se déprendre de la syntaxe et affecter un désordre des discours, gage de sincérité et de spontanéité. Tel est le sens du développement sur l'esquisse dans le *Salon* de 1767 de Diderot :

> Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau ? C'est qu'il y a plus de vie et moins de formes. À mesure qu'on introduit des formes, la vie disparaît. […] Dans les transports violents de la passion, l'homme supprime les liaisons, commence une phrase sans la finir, laisse échapper un mot, pousse un cri et se tait ; cependant j'ai tout entendu ; c'est l'esquisse d'un discours. La passion ne fait que des esquisses[36].

Cette libération du langage dramatique s'appuie sur une réflexion linguistique qui, par maints aspects, rappelle celle de Rousseau. Comme l'auteur de l'*Essai sur l'origine des langues,* Diderot se penche sur la formation des langues, remontant aux temps primitifs où l'homme, parlant pour manifester ses passions, s'exprimait par tropes, en poète plutôt qu'en raisonneur. Comme Rousseau, il distingue la langue des origines et celle qui a cours en France à son époque. Prenant part à la querelle sur l'existence et la validité des inversions dans la langue française, il fait du débat l'occasion d'une mise en cause de la syntaxe classique et remarque que, contrairement aux idées reçues, le Français est fondé sur une pratique systématique de l'inversion, celle-ci se trouvant redéfinie, envisagée à partir du langage naturel et non de la syntaxe rationnelle. Le passage du « langage des gestes » au « langage oratoire », outre qu'il a fait entrer la langue dans le domaine de l'abstraction, a représenté une déperdition d'énergie. Voilà pourquoi le français n'est pas, selon Diderot, une langue poétique :

---

plus énergique correspond systématiquement à l'expression la plus ramassée (*Diderot poète de l'énergie,* Paris, PUF, coll. « Grands écrivains », 1984, p. 32).

[34] *Correspondance littéraire,* éd. cit., t. VI, p. 443.

[35] Voir la *Lettre sur les Sourds et muets* et le commentaire de J. Chouillet, *Diderot poète de l'énergie, op. cit.,* p. 39-40.

[36] Diderot, *Salon de 1767, Œuvres*, t. IV, *Esthétique-Théâtre,* éd. L. Versini, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. 721.

> Nous avons gagné à n'avoir point d'inversions de la clarté, de la précision, […] nous y avons perdu de la chaleur, de l'éloquence et de l'énergie. […] la marche didactique et réglée à laquelle notre langue est assujettie la rend plus propre aux sciences et […] par les tours et les inversions que le Grec, le Latin, l'Italien, l'Anglais se permettent, ces langues sont plus avantageuses pour les lettres. […] nous pouvons mieux qu'aucun peuple faire parler l'esprit […] ; mais […] l'imagination et les passions donneraient la préférence aux langues anciennes et à celles de nos voisins[37].

Au-delà de la rhétorique, c'est donc la langue française elle-même qui est incriminée par les dramaturges-philosophes, dans la mesure où elle s'oppose par essence à toute *elocutio* véritablement pathétique.

La tâche des auteurs pathétiques consistera donc à faire voler en éclats ce bel ordre mesuré. À un discours ordonné tel un jardin à la française, les dramaturges du XVIII[e] siècle entendent substituer une *elocutio* qui tienne davantage des paysages naturels sauvages et tourmentés. Cette exigence sensible préside à la promotion de ce que l'on appellera « discours coupé », qui va vite devenir la marque de fabrique des écrits dramatiques des Lumières. Diderot en expose les principes dans les *Entretiens sur Le Fils naturel* :

> Qu'est ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelque grande passion ? […] 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 d'un mot se séparent, l'homme passe d'une idée à l'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[38].

L'observation clinique fonde une élaboration stylistique placée sous la tutelle de l'incarnation et de la nature.

L'*elocutio* pathétique, non contente de mettre en cause le principe de cohérence du discours, s'émancipe encore du joug de la clarté, dogme linguistique du classicisme. Gibert reconnaît que « lorsque l'orateur excite les passions, il peut sans manquer aux bienséances ne pas se mettre si fort en peine des règles de la clarté. […] il convient alors de s'abandonner au mouvement de la passion[39] ». Au nom de l'hétérogénéité discursive de la raison et de la sensibilité, il autorise une entorse qui, sous la plume de Marivaux, prendra la forme d'un devoir : « En fait d'exposition d'idées, il est un certain point de clarté au-delà duquel toute idée perd nécessairement de sa force ou de sa délicatesse[40]. » Ces partis pris sont doublement pathétiques : le style coupé, semblable en cela au sublime, met en œuvre une esthétique de la suggestion, en ménageant des trouées qui manifestent certes l'émotion paroxystique du

---

[37] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets,* éd. cit., p. 31-32.
[38] Diderot, *Entretiens sur le* Fils naturel, éd. cit., p. 1144-1145.
[39] Gibert, *La Rhétorique ou les règles de l'éloquence,* Paris, Thiboust, 1730, III, 1, p. 497.
[40] Marivaux, *Sur la clarté du discours, Journaux et œuvres diverses,* éd. F. Deloffre et M. Gilot, Paris, Classiques Garnier, 1969, p. 54.

locuteur mais ouvrent surtout au récepteur un espace dans lequel il pourra déployer son propre imaginaire, s'approprier sentimentalement le spectacle.

Remiser la logique et les habitudes rhétoriques classiques permet donc de régénérer un langage dramatique affadi, usé par d'incessantes redites. Le plaisir de la langue pathétique est proportionné à la surprise que suscitent un mouvement inédit, un rapprochement neuf, une image suggestive.

Il faut, pour finir, remarquer qu'à la différence du sublime, le parti pris du mot et la prédilection pour le style coupé, tout en illustrant le choix d'une expression qui serait pathétique par sa condensation énergétique, ne participent nullement d'une esthétique de la brièveté. À la fragmentation des discours répond un désir d'épanchement. La langue des passions s'élabore certes sur le modèle du cri, mais d'un cri sans cesse réitéré, qui n'entrevoit de fin que dans l'épuisement du souffle et non dans un achèvement logique ou sémantique. Le langage pathétique, ne souffrant ni économie ni retenue, court donc, à terme, le risque (bien perçu par les parodistes) de l'excès. Dire la même chose en cent façons différentes ou dire cent choses à la fois représentent les deux faces d'un même problème : celui de l'inefficacité d'une langue au fond incapable d'exprimer les passions, qui ne fait qu'approcher la vérité du sentiment au moyen d'essais successifs. Le sentiment s'avérant infiniment plus riche que la parole, il s'agit, au moyen de redites, de reprises, de surenchères, de rendre sensible, dans l'usage même de la langue, cette plénitude qui échappe au sémantisme (en ce sens, la plupart des reprises ne relèvent pas de l'épanorthose). Mercier proclame, dans *Du Théâtre* : « Il n'est point d'éloquence sans plénitude. J'aime mieux cette surabondance qui annonce la vie du drame que cette manière sèche et avare[41]. » Promesse de fertilité et de vie, l'emphase participe de cette dilatation générale qui est, pour les Philosophes, le propre des âmes sensibles.

Mais ce que traduit aussi cette pente inévitable à la prolixité, n'est-ce pas le caractère irréalisable de l'idéal linguistique des dramaturges sensibles ? Comment retrouver une langue naturelle ? Une langue qui échapperait au devenir historique et au vieillissement inéluctable des formules stylistiques ? Le pari est perdu d'avance, l'abondance des parodies du style « dramique » en témoigne. Peut-être, - et c'est précisément ce que perçoivent les théoriciens du théâtre au XVIII[e] siècle – l'éloquence véritable est-elle ailleurs, hors de l'*elocutio*, et excède-t-elle toute traduction purement sémantique, signant l'échec d'une approche de la chose dramatique réduite au dialogue. Diderot, dans sa *Lettre sur les sourds et muets*, constate la faillite de la langue :

> Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse : nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité mais il existe en entier et tout à la fois ; l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression. […] La formation des langues exigeait la décomposition ; mais *voir* un objet, le *juger* beau, *éprouver* une sensation agréable, *désirer* la possession, c'est l'état de l'âme dans un même instant – et

[41] Mercier, *Du Théâtre,* éd. P. Frantz, Paris, Mercure de France, 1999, p. 1270.

> ce que le grec et le latin rendent par un seul mot. Ce mot prononcé, tout est dit, tout est entendu. Ah ! Monsieur, combien notre entendement est modifié par les signes, et que la fiction la plus vive est encore une froide copie de ce qui s'y passe[42].

Le désordre des discours coupés, dans cette perspective, tout autant qu'il traduit la confusion consubstantielle aux mouvements passionnés de l'âme, agit, à l'intérieur même de l'*elocutio,* comme un symptôme des failles de l'expression verbale. C'est la langue, autant, sinon plus, que le cœur, qui introduit du désordre.

Aux dramaturges nouveaux, il faudra donc d'autres modes de signification des émotions, et tout autant que dans les mots, celles-ci viendront, sous la plume d'un Diderot, s'incarner dans les silences et dans les corps, à travers le développement d'une autre méthode de notation des passions, l'écriture didascalique. Annexant des territoires méprisés par l'esthétique classique, le pathétique entreprendra alors de défricher ces espaces vierges qui échappent au verbal, procédant à une redéfinition de la représentation dramatique. L'histoire du théâtre du XVIII[e] siècle devient alors celle d'une ouverture vers d'autres modes de représentation et d'expression des émotions.

[42] Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, éd. cit., p. 30.