



HAL
open science

Diderot, le théâtre et les larmes.

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. Diderot, le théâtre et les larmes.. Europe. Revue littéraire mensuelle, 2013, 1014, pp.118-129. hal-03310686

HAL Id: hal-03310686

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03310686v1>

Submitted on 30 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.

DIDEROT, LE THÉÂTRE ET LES LARMES

Sophie Marchand

« Un des plus beaux vers de Virgile et un des plus beaux principes de l'art imitatif, écrit Diderot dans les *Essais sur la peinture* en 1765, c'est celui-ci : *Sunt lacrimae rerum et ruentem mortalia tangunt*. Il faudrait l'écrire sur la porte de son atelier : ici les malheureux trouvent des yeux qui les pleurent¹ ». Les larmes constituent un noyau de l'esthétique diderotienne, en particulier au théâtre, où sa propension au pathétique lui fut immédiatement reprochée. La Harpe constate, à propos du *Père de famille* : « C'est une suite d'exclamations, d'invocations, de lamentations. Le père de famille *pleure* et Saint Albin *pleure* et Sophie *pleure* [...]. Cette monotonie emphatique et larmoyante ennuie et fatigue au point qu'on ne supporte la méchanceté [...] du Commandeur que parce que [...] parmi tant de gens qui *pleurent* toujours, il est le seul qui ne *pleure* point² ». N'envisageant les larmes que sous un angle poétique et rhétorique, au niveau de la fable, La Harpe ouvre la voie à une tradition critique volontiers condescendante à l'égard du théâtre de Diderot et passe à côté de ce qui fait, pour Diderot comme pour nombre de ses contemporains, la valeur du pathétique. Adoptant un point de vue résolument esthétique, la *Correspondance littéraire* proclame, elle, en 1757, l'efficacité, et donc la valeur du *Fils naturel*, ouvrage que « tous les cœurs délicats et sensibles [...] ont honoré de leurs pleurs. [...] Le public est sorti de cette lecture meilleur et plus éclairé³ ». Les larmes ne noient pas le texte dans une sentimentalité verbeuse et stérile, elles ont vocation à nouer entre l'œuvre et les spectateurs une relation émotionnelle qui implique une transformation éthique et idéologique du public et sacre la valeur d'un art rendu à sa dimension sociale. Aussi l'omniprésence des larmes dans le théâtre et la pensée dramatique de Diderot relève-t-elle moins d'une idiosyncrasie – pour le moins paradoxale chez l'auteur de *Jacques* et du *Neveu de Rameau* – que d'une pensée consciente de l'art et de ses effets, moins d'une recherche de la facilité et d'une instrumentalisation de la scène que d'un élargissement de ses pouvoirs. Dans un siècle qui ne fut pas avare de discours sur la sensibilité, Diderot nous invite à penser autrement le recours à l'émotion, au-delà des oppositions admises et des cadres normatifs. Son discours

¹ *Essai sur la peinture, Œuvres, t. IV : Esthétique-Théâtre*, édition L. Versini, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996, p. 501. La plupart des références aux œuvres de Diderot renvoient à ce volume. Nous nous bornerons, lorsque c'est le cas, à mentionner le numéro de la page.

² La Harpe, *Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne* (an VII-an XIII), Paris, Déterville, 1818 t. XI, p. 422-423.

³ Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique [...]*, éd. M. Tourneux, Paris, Garnier, 1877-1882, 1^{er} mars 1757, t. III, p. 354-357.

théorique sur le théâtre, éclaté mais noyauté par les références à la sensibilité, parvient à articuler raison et sentiment, adhésion sincère et recul esthétique, morale et plaisir, dans une appréhension qui déjoue les préjugés aujourd'hui associés au pathétique.

Pour Diderot, les larmes ne se réduisent pas au statut d'ornement topique ou rhétorique, elles doivent être envisagées plus largement, à l'échelle de la réception de l'œuvre. C'est à ce titre qu'elles déterminent une pensée de la création artistique, Diderot faisant de la capacité à émouvoir la pierre de touche du talent dramatique et de la valeur des pièces. « Si vous ne savez faire couler les larmes depuis le commencement jusqu'à la fin, si vous ne savez déchirer les cœurs et nous renvoyer accablés de douleurs et noyés de pleurs, comment osez-vous traiter un pareil sujet ? », demande-t-il à Saurin⁴. Quant au « talent d'après lequel on saura former un plan », il implique nécessairement la connaissance des « situations qui affectent »⁵. Dans cet impératif pathétique se révèle non seulement une approche pragmatique de la création dramatique mais une véritable révolution esthétique : héritier de Dubos pour qui « les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et qu'ils nous attachent »⁶, Diderot récuse les jugements exclusivement fondés sur l'analyse intrinsèque des œuvres et sur les critères de l'académisme classique. Il tourne ainsi en dérision certaines règles, plus arithmétiques que véritablement dramaturgiques : « On exige que les actes soient à peu près de la même longueur [...]. Ne dirait-on pas qu'on écoute un drame la montre à la main ? Il s'agit de sentir ; et toi, tu comptes les pages et les lignes⁷ ». Et dans le *Salon de 1767*, il place dans la bouche de Naigeon une leçon magistrale sur la valeur qu'il convient d'accorder à la perfection formelle :

Jugerons-nous de l'art [...] comme d'un métier, comme d'un talent purement mécanique ? [...] En un mot, la peinture est-elle l'art de parler aux yeux seulement ? ou celui de s'adresser au cœur et à l'esprit [...] ? Ô mon ami, la plate chose que des vers bien faits !⁸

Platitude et superficialité : tels sont les défauts de la beauté apollinienne du classicisme, qui donne tout à voir et rien à penser, laissant le cœur vide. Diderot, lui, prend parti pour une définition subjective et dynamique de la beauté. « Regardons longtemps ; sentons et jugeons [...] Je loue, je blâme d'après ma sensation particulière qui ne fait pas loi », prévient le Philosophe dans le même salon⁹.

⁴ *Ibid.*, 1^{er} octobre 1763, t. V, p. 396.

⁵ *De la Poésie dramatique*, p. 1290.

⁶ Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993, II, 22, p. 276.

⁷ *De la Poésie dramatique*, p. 1318.

⁸ *Salon de 1767*, p. 583.

⁹ *Ibid.*, p. 529.

Dans cette revalorisation du jugement subjectif fondé sur l'émotion naïve se font entendre des revendications idéologiques. « Ô poètes dramatiques !, déclare Diderot, L'applaudissement vrai que vous devez vous proposer d'obtenir, ce n'est pas ce battement de mains qui se fait entendre subitement après un vers éclatant, mais ce soupir profond qui part de l'âme [...]. Il est une impression plus violente encore [...] c'est de mettre un peuple comme à la gêne »¹⁰. Les beaux vers ne touchent que les spécialistes, les spectacles terribles parlent à la foule ; la première impression est froide et superficielle, la seconde déploie une énergie collective qui s'oppose à la maîtrise aristocratique et aux contraintes du décorum¹¹. L'horizon de cette recherche des grands effets, appuyée sur un primitivisme revendiqué dans le chapitre « Des mœurs » de *De la poésie dramatique*, est de ressusciter la force politique des spectacles de la Grèce antique. Bien avant Mercier, Diderot déclare en 1757 : « Jugez de la force d'un grand concours de spectateurs par ce que vous savez vous-même [...] de la communication des passions dans les émeutes populaires. Quarante à cinquante mille hommes ne se contiennent pas par décence. Et s'il arrivait à un grand personnage de la République de verser une larme, quel effet croyez-vous que sa douleur dût produire sur le reste des spectateurs ?¹² ». Les larmes s'insèrent dans un système de communication et signalent la possible fécondité politique du théâtre.

Mais c'est aussi au sein de la pratique dramaturgique que les larmes affirment leur puissance rénovatrice, se faisant le cheval de Troie autant que les garantes des innovations formelles proposées par Diderot. « Le premier poète qui nous fera pleurer avec de la prose introduira la prose dans la tragédie¹³ » proclame le théoricien du drame. Tout se passe comme si l'émotion universelle cristallisée dans l'effusion réceptrice avait le pouvoir d'entériner, sur le mode de l'évidence sensible, les audaces les plus controversées. C'est au nom de l'effet que Diderot prône les vertus spectaculaires des tableaux violents, au détriment des bienséances classiques¹⁴ ; au nom de l'effet encore qu'il cède à la tentation du gigantisme antique, cherchant à élargir les frontières d'une scène étriquée : « c'est alors qu'au lieu de ces petites émotions passagères, de ces froids applaudissements, de ces larmes rares dont le poète se contente, il renverserait les esprits, il porterait dans les âmes le trouble et l'épouvante ; et que l'on verrait ces phénomènes de la tragédie ancienne [...] se renouveler parmi nous¹⁵ ». C'est également aux larmes qu'est associée, dans le discours de ses détracteurs, la promotion de la pantomime, qui réintroduit le corps dans un

¹⁰ *De la poésie dramatique*, p. 1284.

¹¹ C'est pourquoi Diderot regrette l'instauration de la police des spectacles et se montre nostalgique d'une époque où « nos théâtres étaient des lieux de tumulte » (*Lettre à Mme Riccoboni* dans Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd. R. Abirached, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1994, p. 131-132).

¹² *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 1157.

¹³ *Entretiens*, p. 1155.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1174-1175.

¹⁵ *Ibid.*, p. 1152.

espace dramatique jusqu'alors entièrement dévolu au discours, dans un mouvement semblable à celui par lequel la pensée théâtrale de Diderot valorisait le jugement subjectif immédiat contre les dissertations des doctes : « Monsieur Diderot, en indiquant à chaque page le jeu pantomime de ses acteurs et tous les endroits où les personnages doivent pleurer, frémir ou "pousser l'accent inarticulé du désespoir" pense-t-il avoir rempli son objet par ces indications frivoles¹⁶? », demande Palissot. Mais c'est surtout dans le domaine du dialogue et de la langue dramatique que la prise en compte de l'émotion, éthique (celle des personnages) comme esthétique (celle des spectateurs), inspire à Diderot ses réformes les plus audacieuses. L'observation des émotions réelles amène le dramaturge à entrevoir ce que serait une véritable langue des passions : « Qu'est ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelque grande passion ? Sont-ce ses discours ? Quelquefois. Mais 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 »¹⁷. Diderot prônera donc un discours « coupé », dérogeant aux lois de la rhétorique classique (maîtrise, clarté, économie). Là encore la nostalgie d'une antiquité passée au crible du primitivisme se fait sentir : le modèle, ce seront les cris de Philoctète, qui « formaient un vers peu nombreux », mais dont « les entrailles du spectateur [...] étaient déchirées¹⁸ ». Là encore, la réforme formelle s'articule à une réflexion idéologique : « Rien n'est si aisé, affirme Diderot dans les *Pensées détachées sur la peinture*, que de reconnaître l'homme qui sent bien et parle mal de l'homme qui parle bien et ne sent pas. Le premier est quelquefois dans les rues, le second est souvent à la cour¹⁹ ». Et c'est autant comme tailleur de pierre que comme poète – poète *parve que* tailleur de pierre – que Sedaine se voit célébré : « Heureusement pour nous, tu n'as pas appris à faire des phrases ; tu ne sais faire que des mots ; mais quelle foule de mots vrais, simples, pathétiques²⁰ ! » Un seul mot permet un jaillissement infini de sens et d'émotions, une compression maximale engendrant, conformément aux lois de la mécanique, une libération d'une violence extrême. La poésie se modèle alors sur le fonctionnement physiologique de l'émotion. Cette équivalence est également sensible lorsque Diderot fait, dans le *Salon de 1767*, l'éloge de l'esquisse : « 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. [...] Dans les transports violents de la passion, l'homme supprime les liaisons, [...] laisse échapper un mot, pousse un

¹⁶ Palissot, *Petites lettres sur de grands philosophes, Œuvres complètes*, Londres, 1779, t. II, p. 138.

¹⁷ *Entretiens*, p. 1144-1145.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1138.

¹⁹ *Pensées détachées sur la peinture*, p. 1015.

²⁰ Grimm, *Correspondance littéraire*, éd. cit., t. VI, p. 443. Voir aussi t. VIII, p. 316.

cri et se tait ; cependant j'ai tout entendu [...]. La passion ne fait que des esquisses »²¹.

Envisagées du point de vue de la relation esthétique, les larmes ne représentent donc pas seulement, comme l'a souvent affirmé la critique, les marques datées d'une fade sensibilité bourgeoise : elles sont les armes d'une révolution artistique. À ce titre, bien moins que par leur mièvrerie lénifiante, elles se signalent, dans le discours théorique de Diderot, par leur vigueur corrosive et leur puissance inspirante. Emblématique de ce renversement est le témoignage que Diderot lui-même nous apporte sur sa pratique spectatrice :

Je fréquentais jadis beaucoup les spectacles et je savais par cœur la plupart de nos bonnes pièces. [...]. Aussitôt que la toile était levée, et le moment venu où les autres spectateurs se disposaient à écouter, moi, je mettais les doigts dans mes oreilles [...] je me tenais opiniâtement les oreilles bouchées tant que l'action et le jeu de l'acteur me paraissaient d'accord avec le discours que je me rappelais. Je n'écoutais que quand j'étais dérouté par les gestes ou que je croyais l'être. Ah ! Monsieur, qu'il y a peu de comédiens en état de soutenir une pareille épreuve [...]. Mais j'aime mieux vous parler de la nouvelle surprise où l'on ne manquait pas de tomber autour de moi lorsqu'on me voyait répandre des larmes dans les endroits pathétiques, et toujours les oreilles bouchées.²²

Les larmes comme pierre de touche de la valeur du spectacle, le lien entre émotion et renouvellement des formes du discours artistique, l'association, en une expérience unique et totale, de la pensée théorique et de l'expérience de la sensibilité : tout est là, qui signale la complexité et la richesse de l'expérience théâtrale du pathétique.

Un second préjugé à détruire, concernant l'usage théâtral des larmes, tiendrait au statut esthétique de ces dernières. On considère souvent le pathétique qui infuse les pièces de Diderot comme une facilité, un procédé au premier degré indigne d'un auteur aussi conscient des ressorts et des enjeux de la création, aussi porté à la mise à nu démystificatrice de ceux-ci. Dans ces larmes, en un mot, pas plus que dans l'éloge excessif de Greuze, on ne reconnaît Diderot. On aurait tort pourtant de croire à la transparence des larmes, à leur insignifiance esthétique. Sous leur apparente limpidité se cache en réalité une réflexion sur les pouvoirs de l'art et sur la nature de la beauté propre à l'imitation.

Toutes les larmes ne sont pas bonnes à peindre, que ce soit sur la toile ou sur la scène. Dans sa correspondance avec Mlle Jodin, Diderot incite l'actrice à renoncer à une représentation trop emphatique de la douleur : « Défaites-vous de ces hoquets habituels qu'on voudrait vous faire prendre

²¹ *Salon de 1767*, p. 721.

²² *Lettre sur les sourds et muets*, p. 21.

pour des accents d'entrailles et qui ne sont qu'un mauvais technique²³ ». Il faut certes offrir au spectateur des larmes, si l'on veut l'émouvoir²⁴, mais pas n'importe quelles larmes : « Une femme malheureuse et vraiment malheureuse pleure et ne vous touche point ; il y a pis, c'est qu'un trait léger qui la défigure vous fait rire ; [...] c'est qu'un mouvement qui lui est habituel vous montre sa douleur ignoble et maussade ; c'est que les passions outrées sont presque toutes sujettes à des grimaces que l'artiste sans goût copie servilement mais que le grand artiste évite²⁵ ». Envisagé comme objet de la *mimesis*, et non plus du côté de la réception, le pathétique est moins affaire de quantité que de qualité, et entre la passion ressentie et la passion imitée, il est une différence de nature : « les femmes, écrit Diderot dans le *Paradoxe*, [...] nous surpassent certainement, et de fort loin, en sensibilité : quelle comparaison d'elles à nous dans les instants de la passion ! Mais autant nous le leur cédon quand elles agissent, autant elles restent au-dessous de nous quand elles imitent. La sensibilité n'est jamais sans faiblesse d'organisation. La larme qui s'échappe de l'homme vraiment homme nous touche plus que tous les pleurs d'une femme²⁶ ». Cette sublimation prend parfois une teinte morale, comme dans ce propos sur le *Laocoon*, à propos duquel Diderot confie : « Ce qui m'affecte spécialement dans ce fameux groupe [...], c'est la dignité de l'homme conservée au milieu de la profonde douleur. Moins l'homme qui souffre se plaint, plus il me touche²⁷ ».

On a pu lire dans ces propos tardifs un signe du revirement esthétique de Diderot, revenu de ses erreurs de jeunesse, ainsi qu'une proclamation de foi néoclassique. Effectivement, le *Paradoxe* énonce une nouvelle conception, paradoxale, du vrai, et l'articule à la notion de modèle idéal, que le critique d'art avait définie au début du *Salon de 1767* : « Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre *être vrai*. Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature ? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai de la scène ? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien »²⁸. Or cette beauté pathétique que permet le « grand fantôme » du modèle idéal ne peut être atteinte que si l'on suppose une opération mimétique consciente et calculée. C'est la thèse iconoclaste du *Paradoxe* : « Mais quoi ? dira-t-on, ces accents si plaintifs, si douloureux que cette mère arrache du fond de ses entrailles et dont les miennes sont si violemment secouées, ce n'est pas le sentiment actuel qui les produit, ce n'est pas le désespoir qui les inspire ? Nullement ; et la preuve, c'est

²³ *Lettres à Mlle Jodin*, dans Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd. R. Abirached, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1994, p. 155.

²⁴ Diderot se souvient de la leçon d'Horace : *Si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi* (*Art poétique*, v. 102).

²⁵ *Paradoxe sur le comédien*, p. 1387. Voir aussi p. 1385.

²⁶ *Ibid.*, p. 1383.

²⁷ *Pensées détachées sur la peinture*, p. 1047. Voir aussi p. 1019.

²⁸ *Paradoxe*, p. 1387.

qu'ils sont mesurés ; qu'ils font partie d'un système de déclamation ; [...] que pour être poussés justes, ils ont été répétés cent fois²⁹ ».

Ils semblent loin alors les élans préromantiques des *Entretiens sur Le Fils naturel*, où Diderot, en l'espèce de Dorval, offrait l'archétype du créateur enthousiaste qui « ne connaîtrait de soulagement qu'à verser au-dehors un torrent d'idées qui se pressent³⁰ ». Loin aussi la souffrance convulsive de Philoctète, érigée en modèle de beauté terrible en 1757³¹. Et la critique de souligner que cette accession de Diderot à la maturité de la réflexion théorique dans le *Paradoxe* coïncide peu ou prou avec la rédaction de ce qui deviendra *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, comédie cynique où le persiflage occupe la place autrefois dévolue à des larmes qui ne sont désormais convoquées que pour être parodiées. On ne saurait nier cela, et peut-être en effet l'accomplissement théorique et dramaturgique de Diderot suppose-t-il, du moins partiellement, l'abandon de la voie du drame et du pathétique afférent, explorée dans les années 1757-1758. On remarquera néanmoins que, dès 1757 et le « roman » du *Fils naturel*, avait été énoncée la nécessité d'une prise de distance de la représentation par rapport à la réalité. Le spectacle rituel, dans lequel les personnages jouent leur propre rôle, est voué à l'échec dès lors que l'un des acteurs manque à l'appel³². L'anecdote sur Polus qui clôt le *Paradoxe* ne dit pas autre chose : là où est la douleur réelle, il n'y a plus de théâtre et les larmes ont un goût amer³³. Dès 1758, Diderot affirme par ailleurs qu'il ne faut pas représenter toutes les actions naturelles, « mais toutes celles qui intéressent³⁴ » et, tout en préconisant une esthétique de la proximité, rapprochant l'univers représenté de l'univers de référence du spectateur, au nom de l'adhésion émotionnelle³⁵, met en garde contre les dangers d'une identification excessive : le bon spectateur (Moi dans le roman du *Fils naturel*) ne doit pas être sur la scène, au milieu des personnages, mais extérieur, surprenant l'action derrière un rideau³⁶.

Ce qui se fait jour, dans cette évolution du discours sur les larmes, c'est en réalité moins l'inconséquence ou l'évolution du penseur, que la nécessité de distinguer deux types ou deux lieux du pathétique et de comprendre que, si l'émotion joue un rôle essentiel dans la pensée esthétique de Diderot, c'est avant tout dans la mesure où elle se rapporte au spectateur. C'est toujours en spectateur que Diderot théorise sur le théâtre et sur les arts³⁷. Et s'il ne cesse tout au long de sa vie de revendiquer son caractère ardent, objectant à Mme Riccoboni qui lui voulait de l'esprit : « On ne peut pas en avoir moins. Mais j'ai

²⁹ *Ibid.*, p. 1383-1384.

³⁰ *Entretiens*, p. 1142.

³¹ *Entretiens*, p. 1155 et p. 1137-1138.

³² *Le Fils naturel*, p. 1125-1126

³³ *Paradoxe*, p. 1426.

³⁴ *Lettre à Mme Riccoboni*, éd. cit., p. 140.

³⁵ *Entretiens*, p. 1147. Voir aussi *Salon de 1767*, p. 610.

³⁶ *Le Fils naturel*, p. 1083.

³⁷ C'est en lecteur ému et non en romancier qu'il fait l'éloge de Richardson (Diderot, *Éloge de Richardson*, p. 129).

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, une disposition facile à sourire, à admirer, à m'indigner, à compatir, à pleurer. Je sais aussi m'aliéner, talent sans lequel on ne fait rien qui vaille »³⁸, se fait jour peu à peu l'intuition que cette disposition n'est pas compatible avec le génie : « S'il ne fallait pour être artiste, écrit-il dans le *Salon de 1763*, que sentir vivement les beautés de la nature et de l'art, porter dans son sein un cœur tendre [...], je m'écrierais en vous embrassant [...] : mes amis, *son pittor anch'io* »³⁹. C'est donc en homme sensible que Diderot figurera dans le *Paradoxe*, laissant à Sedaine le rôle du génie⁴⁰ : « La sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie. [...]. Ce n'est pas son cœur, c'est sa tête qui fait tout. À la moindre circonstance inopinée, l'homme sensible la perd [...]. Remplissez la salle du spectacle de ces pleureurs-là, mais ne m'en placez aucun sur la scène »⁴¹. Que conclure de cette figuration de soi en homme sensible, de ce renoncement au génie, sinon que l'essentiel au théâtre se joue moins sur la scène ou du côté de la création, qu'au parterre, dans l'émotion transmise et suscitée bien plus que dans la passion représentée ?

L'usage des larmes dans le théâtre diderotien s'inscrit dans des préoccupations qui dépassent la pratique artistique et participent d'une pensée globale de la société. Le pathétique ouvre à une conception politique et morale, qui donne sens et valeur à l'expérience dramatique. Aussi désigne-t-il moins une qualité de l'œuvre qu'une relation ou une expérience appelées à se prolonger au-dehors de la salle de spectacle.

Les drames des années 1757-1758 contribuent à définir et à diffuser un modèle de sociabilité sentimentale, assimilable aux valeurs de la bourgeoisie, qui contraste avec les normes aristocratiques. De la relation qui unit le père à ses enfants⁴² à celle qui lie le maître à ses domestiques en passant par l'amitié⁴³, l'épanchement lacrymal caractérise tous les échanges représentés, les larmes en venant même à cimenter les liens amoureux⁴⁴. Mais l'efficacité socialisante de l'émotion déborde le cadre fictionnel : loin de s'arrêter à la compassion des spectateurs pour les personnages, elle s'épanche dans la vie réelle et contribue à lier entre eux les membres du public. L'émotion n'est pas seulement communicative, elle fonctionne comme un signe de reconnaissance et se trouve au principe d'un nouveau pacte social. Diderot constate : « J'ai remarqué que, dans une société où la lecture de Richardson se faisait en commun ou

³⁸ *Lettre à Mme Riccoboni*, éd. cit., p. 136.

³⁹ *Salon de 1763*, p. 268.

⁴⁰ *Paradoxe*, p. 1395.

⁴¹ *Ibid.*, p. 1383.

⁴² Voir par exemple *Le Père de famille*, II, 6, p. 1221.

⁴³ *Ibid.*, IV, 3, p. 1112.

⁴⁴ *Ibid.*, IV, 3, p. 1112, Constance à Dorval : « Je vous plains, et ma tendresse commença peut-être par ce sentiment ».

séparément, la conversation en devenait plus intéressante et plus vive⁴⁵ ». La sociabilité se trouve régénérée par l'énergie de l'ébranlement passionnel. C'est pourquoi Diderot se trouve fondé à stigmatiser, dans *De La Poésie dramatique*, un dysfonctionnement de la réception pathétique : « Quelqu'un me disait un jour, après la lecture d'un ouvrage honnête qui l'avait délicieusement occupé : *il me semble que je suis resté seul*. [...] L'ouvrage méritait cet éloge, mais ses amis ne méritaient pas cette satire⁴⁶ ». On le sait, il n'y a que le méchant qui soit seul et la propension aux larmes devient vite un critère de discrimination morale parmi les spectateurs. Diderot, dès les *Entretiens*, proclame que « celui qui ne sent pas augmenter sa sensation par le grand nombre de ceux qui la partagent, a quelque vice secret »⁴⁷. Non contentes d'agir comme un facteur de reconnaissance, les larmes vont devenir, pour Diderot comme pour nombre de ses contemporains, la preuve de la perfectibilité individuelle et le passage obligé de toute conversion morale. Occasion pour le philosophe de célébrer la force évangélisatrice du spectacle : « Le parler de la comédie est le seul endroit où les larmes de l'homme vertueux et du méchant soient confondues : là, le méchant [...] compatit à des maux qu'il aurait occasionnés et s'indigne contre un homme de son propre caractère. Mais l'impression est reçue, elle demeure en nous, malgré nous ; et le méchant sort de sa loge moins disposé à faire le mal que s'il eût été gourmandé par un orateur sévère et dur⁴⁸ ». À lire Diderot, c'est donc un projet moral qui déterminerait la création théâtrale et le recours au pathétique et les légitimerait tous deux. Le philosophe sensible multiplie les exemples censés témoigner de cette vertu de l'émotion. Dans le roman-cadre du *Fils naturel*, Moi rapporte, au sortir de la représentation : « Chemin faisant, j'essuyais mes yeux et je me disais pour me consoler [...] : "il faut que je sois bien bon de m'affliger ainsi : Tout ceci n'est qu'une comédie"⁴⁹ ». Cet altruisme est encore plus louable lorsque les larmes rendent hommage à un rival. Accréditant sa réputation de générosité, Diderot rapporte qu'à la représentation du *Philosophe sans le savoir*, il dit à Cochin : « il faut que je sois un honnête homme, car je sens vivement tous le mérite de cet ouvrage. [...] et il n'y a personne au monde à qui elle dût faire plus de mal qu'à moi, car cet homme me coupe l'herbe sous les pieds⁵⁰ ». Le plaisir esthétique de l'émotion se traduit immédiatement en élan sympathique, Diderot se précipitant à la rencontre de Sedaine afin de lui retourner une partie de l'affectivité mise en branle par sa pièce⁵¹. L'art et la littérature prennent sens et valeur dans les liens qu'ils permettent de nouer avec autrui, au sein d'une société régénérée par la communion émotionnelle. « C'est toujours la vertu et les gens vertueux qu'il faut avoir en vue quand on écrit, déclare Diderot dans *De la poésie dramatique*.

⁴⁵ *Éloge de Richardson*, p. 161.

⁴⁶ *De la Poésie dramatique*, p. 1281.

⁴⁷ *Entretiens*, p. 1157.

⁴⁸ *De la Poésie dramatique*, p. 1282-1283.

⁴⁹ *Le Fils naturel*, p. 1126.

⁵⁰ Grimm, *Correspondance littéraire*, 15 décembre 1765, t. VI, p. 441-446.

⁵¹ *Paradoxe*, p. 1395.

C'est vous mon ami, que j'évoque, quand je prends la plume ; c'est vous que j'ai devant les yeux quand j'agis. C'est à Sophie que je veux plaire. Si vous m'avez souri, si elle a versé une larme, si vous m'en aimez tous les deux davantage, je suis récompensé »⁵².

Si cette vision idéaliste des pouvoirs de la littérature informe la plupart des discours contemporains qui célèbrent la vertu socialisante du théâtre, de Voltaire à Mercier, on doit reconnaître à l'auteur du *Fils naturel* le mérite d'avoir su nuancer puis dépasser cet angélisme pour le moins naïf. Celui qui décrétait en 1761 : « voilà Richardson l'auteur de cent bonnes actions par jour »⁵³, semble peu à peu se laisser convaincre par la démystification rousseauiste de la *Lettre à d'Alembert*. Le *Salon de 1767* réévalue ce dépassement social de la réception pathétique en dévoilant sa part de pose hypocrite : « Au récit d'une grande action [...] nos larmes coulent. Quelle éloquence ! Quel éloge ! On a excité notre admiration, on a mis en jeu notre sensibilité. Nous montrons cette sensibilité. C'est une si belle qualité ! Nous invitons fortement les autres à être grands. Nous y avons tant d'intérêt ! »⁵⁴. Le temps n'est plus aux exclamations lyriques, mais à la mise à distance ironique, sans que pour autant Diderot renonce à croire aux vertus du sentiment ou à la légitimité sociale du théâtre. Le salonnier, à la différence du philosophe genevois, se borne à stigmatiser la part de narcissisme qui informe la lacrymomanie et la stérilité de larmes spectatrices réduites au rang de parure mondaine : « Nous allons au théâtre chercher de nous-mêmes une estime que nous ne méritons pas, [...] partager l'orgueil des grandes actions que nous ne ferons jamais, ombres vaines des fameux personnages qu'on nous montre »⁵⁵.

Pas plus que les positions de Diderot ne s'assimilent à celles de Rousseau, son discours sur les larmes, y compris dans son éloge de Richardson ou de Greuze, ne verse entièrement, contrairement à une légende tenace, dans un moralisme pudibond. Si le pathétique a sa place dans le système moral de Diderot (système bien peu systématique, en réalité), il a aussi, et de manière tout aussi importante, partie liée avec l'érotisme. Diderot ne cesse de témoigner du délicieux émoi qui le saisit à la vue des héroïnes intéressantes de Greuze (en témoigne l'interprétation qu'il propose de *La Jeune Fille qui pleure son oiseau mort* dans le *Salon de 1765*). Les larmes représentées exercent une séduction qui ne tient pas seulement à la compassion et interroge la position même du spectateur : « Que n'étais-tu, demande Diderot à Greuze, à côté de cette jeune fille qui, regardant la tête de ton paralytique, s'écria avec une vivacité charmante : "Ah ! Mon Dieu ! Comme il me touche ; mais si je le regarde encore, je crois que je vais pleurer" ; et que cette jeune fille n'était-elle la mienne ? Je l'aurais reconnue à ce mouvement »⁵⁶. De l'émotion à l'émoi, il n'y

⁵² *De la Poésie dramatique*, p. 1281.

⁵³ Diderot, lettre à Sophie Volland du 22 septembre 1761, *Correspondance*, édition Roth et Varloot, Paris, éditions de Minuit, 1955-1970, t. III, p. 310.

⁵⁴ *Salon de 1767*, p. 535.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 609.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 275.

a qu'un pas. Dès *Le Fils naturel*, Dorval avoue, à propos de Rosalie : « Dans sa douleur qu'elle m'a paru belle ! [...] J'aurais donné ma vie pour recueillir une des larmes qui coulaient de ses yeux⁵⁷ ». Tout autant qu'elle régénère et revitalise le corps social, l'effusion lacrymale témoigne de la vitalité du corps sensible, comme l'élan érotique, dont elle est parfois un déplacement ou une métaphore.

Dans tous les cas, ce que nous dit Diderot, en se jouant des binarités rigides et des simplifications philosophiques ou morales, en résistant au carcan moral, esthétique et idéologique où l'on n'a que trop souvent tenté d'enfermer sa pratique et sa théorie théâtrales, c'est que l'émotion, conçue comme la prise en compte des effets de la fiction sur le spectateur et sur le monde, est et doit être au cœur de toute pensée de l'art. Omniprésentes dans le discours comme dans les pièces de Diderot, touchant à la fois l'auteur, l'acteur, les personnages, le spectateur, les larmes constituent un nœud de convergence d'un discours épars, non dénué de contradictions et de paradoxes. Elles permettent, pourvu qu'on les prenne au sérieux et qu'on leur rende leur pleine signification, de mesurer ce que l'approche diderotienne du théâtre a pu, au XVIII^e siècle, avoir de neuf et de stimulant.

⁵⁷*Le Fils naturel*, II, 3, p. 1093.

