



HAL
open science

Le dialogue théâtral à l'épreuve du pathétique : autour de Diderot

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. Le dialogue théâtral à l'épreuve du pathétique : autour de Diderot. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 2005, 2005-07, pp.231-241. hal-03310766

HAL Id: hal-03310766

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03310766v1>

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.

LE DIALOGUE THÉÂTRAL À L'ÉPREUVE DU PATHÉTIQUE : AUTOUR DE DIDEROT

Sophie Marchand

Pour essayer de déterminer la spécificité du dialogue théâtral et les inflexions imposées à celui-ci par la réforme dramaturgique entreprise par les dramaturges-philosophes au cours de la seconde moitié du dix-huitième siècle, je partirai d'un passage situé vers la fin du *Discours de la poésie dramatique* de Diderot, paru en 1758, texte dans lequel l'encyclopédiste, un an après les *Entretiens sur le Fils naturel*, énonce les fondements d'un programme esthétique voué à régénérer aussi bien les pratiques scéniques que leur appréhension théorique. Ayant, dans les pages qui précèdent, vanté les mérites pathétiques d'une pantomime seule susceptible de rendre au langage dramatique sa vitalité perdue, il déclare soudain : 'Mais il me prend envie de vous esquisser les derniers instants de la vie de Socrate. C'est une suite de tableaux qui prouveront plus en faveur de la pantomime que tout ce que je pourrais ajouter. [...] Quel canevas pour un poète !¹. On le voit bien, ce canevas reprend la situation du *Phédon* et propose une réécriture proprement dramatique du dialogue philosophique dont il subvertit très nettement les partis pris esthétiques et génériques. C'est ce que l'on observe quand Diderot, relatant les paroles de Socrate, récuse le modèle philosophique au nom d'un projet spécifiquement théâtral et mimétique. 'Ce mot, écrit-il, engage la scène sur l'immortalité de l'âme. Tentera cette scène qui l'osera ; pour moi, je me hâte vers mon objet. Si vous avez vu expirer un père au milieu de ses enfants, telle fut la fin de Socrate au milieu des philosophes qui l'environnaient². Plus loin, il ajoute : 'Voilà les circonstances qu'il faut employer. Disposez-en comme il vous plaira ; mais conservez-les. Tout ce que vous mettriez à la place sera faux et de nul effet. Peu de discours et beaucoup de mouvement³. Privilégiant l'image au détriment des discours, préférant le tableau expressif et pathétique aux idées abstraites, choisissant d'ancrer le dialogue dans la texture événementielle de l'action, Diderot marque, non sans provocation, sa rupture avec la pratique traditionnelle du dialogue théâtral et avec l'assujettissement de celui-ci à des codes inspirés par les traditions rhétoriques ou philosophiques. Il proclame ainsi la possibilité d'une autre voie et d'une autre modalité du dialogue, proprement dramatique.

¹ Diderot, *De la poésie dramatique*, édition L. Versini, *Œuvres*, t. iv, Esthétique -Théâtre, Paris Robert Laffont, « Bouquins », 1996, p. 1339.

² *De la poésie dramatique*, p. 1340.

³ *De la poésie dramatique*, p. 1342.

Il rejoint ainsi l'auteur de l'article 'dialogue' de l'*Encyclopédie* qui, déclarant : 'Quoique toute espèce de dialogue soit une scène, il ne s'ensuit pas que tout dialogue soit dramatique'⁴, postulait l'irréductibilité du dialogue théâtral, en lui supposant une extension plus vaste que celle allouée au dialogue philosophique. Diderot ne dit pas autre chose en 1758, lorsque, opposant la scène, globale, au dialogue, réduit à la simple articulation des discours, il écrit : 'Un homme d'esprit se tirera d'un dialogue isolé. La scène est toujours l'ouvrage du génie'⁵. Si le dialogue apparaît comme consubstantiel à une action dramatique conçue comme imitation des actions humaines par des corps et des discours, il ne saurait toutefois épuiser les ressources expressives d'une *mimesis* théâtrale dont il n'est que l'une des composantes. Rompant avec la doctrine classique, fortement empreinte de rhétorique et tout entière vouée à l'exaltation du verbe, Diderot et consorts entreprennent de fonder, en théorie comme en pratique, une autre conception du dialogue, indissociable du cadre générique dans lequel elle s'élabore. Délaissant toute appréhension strictement poétique des échanges scéniques, ils ouvrent la voie à une définition esthétique du dialogue, placée sous le signe du pathétique, c'est-à-dire de l'effet.

Les discours théoriques laissent en effet percevoir la volonté farouche des dramaturges-philosophes de renforcer les liens unissant dialogue et action. Loin de ne constituer qu'un ornement poétique et de se réduire au travail autonome de la versification, les échanges de répliques se voient désormais inextricablement intégrés à la trame de l'action et indissociables de la progression de la fable. C'est ce que proclame l'*Encyclopédie*, qui voit là un signe distinctif du dialogue dramatique : si, en effet, 'le dialogue oratoire ou philosophique n'est que le développement des opinions ou des sentiments de deux ou plusieurs personnages', 'le dialogue dramatique', en revanche, 'forme le tissu d'une action. Le premier ne tend qu'à établir une vérité, le second a pour objet un événement'⁶. Ainsi conçue, la parole théâtrale apparaît comme un véritable acte de langage et l'écriture du dialogue se gorge de potentialités performatives. L'*Encyclopédie* ajoute : 'Si la disposition [du sujet] était telle qu'à chaque scène on partît d'un point pour arriver à un point déterminé, en sorte que le dialogue ne dût servir qu'aux progrès de l'action, chaque réplique serait un nouveau pas vers le dénouement des chaînons de l'intrigue'⁷. Les métaphores employées sont éloquentes : le dialogue n'est pas appréhendé en termes rhétoriques mais au moyen d'images qui disent l'enjeu profondément dynamique et actif d'une parole qui s'assimile à un mouvement. La rupture est donc consommée avec les dialogues analytiques et descriptifs, au nom d'un impératif performatif qui fait de la véritable parole dramatique un double de l'action.

Une telle définition implique inévitablement un resserrement des échanges et un relatif effacement du discours. Diderot explique ainsi qu'on

⁴ *Encyclopédie*, article 'dialogue', p. 936a.

⁵ Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1325.

⁶ *Encyclopédie*, article 'dialogue', p. 936a.

⁷ *Encyclopédie*, article 'dialogue', p. 937b.

perd toujours d'un côté ce que l'on gagne de l'autre. Si vous obtenez de l'intérêt et de la rapidité par des incidents multipliés, vous n'aurez plus de discours ; vos personnages auront à peine le temps de parler, ils agiront au lieu de se développer⁸. Il préconise aussi aux dramaturges de ne 'point donner d'esprit à [leurs] personnages, mais [de] savoir les placer dans des circonstances qui leur en donnent'⁹, prenant ainsi parti pour un style non plus analytique et redondant mais fondamentalement expressif. Le dialogue, dès lors, n'apparaît plus, dans sa définition purement rhétorique, que comme un élément secondaire dans l'appréhension théorique des pièces qui, significativement, sont désormais davantage envisagées comme drames que comme poèmes dramatiques. Demandant, dans *De la poésie dramatique* : 'Quelles sont les parties principales d'un drame ?', Diderot répond : 'l'intrigue, les caractères et les détails'¹⁰, passant sous silence un art du dialogue désormais subordonné à l'action.

Cet infléchissement théorique engage une profonde évolution stylistique et dramaturgique. Tenu à un impératif énergétique, le dialogue voit sa valeur évaluée à l'aune des mouvements qu'il implique, aussi bien chez les personnages que chez les spectateurs. Cherchant à hiérarchiser les différents types de scènes et, partant, de dialogues, l'*Encyclopédie*, récusant les monologues, les scènes purement informatives¹¹, et les scènes de persuasion rhétorique¹², présente comme 'la forme de scène la plus favorable au théâtre', celle où 'les interlocuteurs ont des vues, des sentiments ou des passions qui se combattent'¹³. Ces scènes, où 'les interlocuteurs se livrent aux mouvements de leur âme' sont celles qui 'doivent le plus échauffer l'imagination du poète'. 'Cependant, regrette l'*Encyclopédie*, on en voit peu d'exemples, même dans nos meilleurs tragiques'¹⁴. Pour être véritablement dramatique, le dialogue de théâtre doit donc souscrire au modèle agonistique. Tel est le grand art de Voltaire tragique qui, selon Chamfort, est 'le seul qui ait donné quelque exemple de ces traits de réparties et de répliques en deux ou trois mots qui ressemblent à des coups d'escrime poussés et parés en même temps'¹⁵.

Théoriciens et praticiens de la scène, réagissant aux dérives trop bavardes et trop littéraires du dialogue contemporain, vont donc s'empresser de préconiser un retour à la concision et à la vivacité, s'inspirant à la fois de la

⁸ Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1287.

⁹ Diderot, *Entretiens*, p. 1143.

¹⁰ Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1303.

¹¹ Celles où 'les interlocuteurs ont un dessein commun qu'ils concertent ensemble ou des secrets intéressants qu'il se communiquent. [...] forme de dialogue [...] froide et lente, à moins qu'elle ne porte sur un intérêt très pressant' (*Encyclopédie*, article 'dialogue', p. 937a.)

¹² 'L'un des interlocuteurs a un projet ou des sentiments qu'il veut inspirer à l'autre [...] Comme l'un des personnages n'y est point en action, le dialogue ne saurait être ni rapide, ni varié, et ces sortes de scènes ont besoin de beaucoup d'éloquence' (*Encyclopédie*, article 'dialogue', p. 937a.)

¹³ *Encyclopédie*, article 'dialogue', p. 937a.

¹⁴ *Encyclopédie*, article 'dialogue', p. 937a.

¹⁵ Chamfort et La Porte, *Dictionnaire dramatique*, article 'dialogue', t. i, p. 390.

tradition comique et des vraisemblances psychologiques. Chamfort écrit : ‘une des plus grandes perfections du dialogue, c’est la vivacité ; [...] Il n’est pas naturel qu’au milieu d’intérêts violents qui agitent tous les personnages, ils se donnent, pour ainsi dire, le loisir de se haranguer réciproquement. Ce doit être entre eux un combat de sentiments qui se choquent, qui se repoussent ou qui triomphent les uns des autres’¹⁶. Tenu d’être ‘plus direct et plus précis que le dialogue philosophique ou oratoire’¹⁷, le dialogue doit ‘tendre à son but’ : ‘Comme l’objet en intéresse vivement chacun des interlocuteurs, il est hors de la vraisemblance qu’aucun d’eux s’oublie ou s’en écarte. Un personnage qui, dans une situation intéressante, s’arrête à dire de belles choses qui ne vont point au fait ressemble à une mère qui, cherchant son fils dans les campagnes, s’amuserait à cueillir des fleurs en chemin’¹⁸. Ce parti pris signe le rejet de la rhétorique et d’une appréhension poétique du dialogue. Loin de toute élégance, de tout décorum, délaissant la préciosité et la subtilité, le dialogue traduit en les matérialisant les affrontements aussi bien intérieurs qu’extérieurs. Les métaphores désignant les échanges verbaux privilégient ainsi les images guerrières, comme le prouve cet éloge de Corneille par Diderot : ‘Cet art du dialogue dramatique, si difficile, personne peut-être ne l’a possédé au même degré que Corneille. Ses personnages se pressent sans ménagement ; ils parent et portent en même temps ; c’est une lutte. La réponse ne s’accroche pas au dernier mot de l’interlocuteur : elle touche à la chose et au fond’¹⁹. User du lexique de l’action plutôt que de la nomenclature rhétorique témoigne d’un parti pris linguistique fort et du rejet manifeste d’une rhétorique entendue comme artifice et dénaturation du langage. Les théoriciens du dix-huitième siècle rejoignent ainsi certains poéticiens du siècle précédent qui préconisaient l’usage d’un style naturel ou naïf, infiniment préférable, selon eux, à l’éclat et à l’ornement des vers’²⁰. Contre les discours superficiels, les dramaturges-

¹⁶ Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, article ‘Dialogue’, t. i, p. 385. Le modèle agonistique est clairement revendiqué, à tel point que Chamfort recommande vivement aux dramaturges de faire de leurs dialogues des scènes de bravade : celles-ci, constate-t-il, ‘sont fréquentes sur notre théâtre et le succès en est presque sûr parce qu’elles sont nécessairement passionnées’ (Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, article ‘Bravades’, t. i, p. 184). L’agôn convoqué ici désigne un mode d’affrontement non médiatisé par la rhétorique, à mille lieues de la dialectique.

¹⁷ *Encyclopédie*, article ‘dialogue’, p. 936a.

¹⁸ *Encyclopédie*, article ‘dialogue’, p. 936b. Aussi, ‘une des qualités essentielles du dialogue, c’est d’être coupé à propos. [...] La réplique doit partir sur le trait qui la sollicite’. (*Encyclopédie*, article ‘dialogue’, p. 936b).

¹⁹ Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1325.

²⁰ L’*elocutio* apparaissait déjà comme un enjeu essentiel dans l’élaboration de la doctrine classique, comme en témoigne, notamment, l’adresse au lecteur de *La Veuve* de Corneille, où le dramaturge écrit : ‘Si tu n’es pas homme à te contenter de la naïveté du style et de la subtilité de l’intrigue, je ne t’invite point à la lecture de cette pièce, son ornement n’est pas dans l’éclat des vers’ (*Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 202). Et il ajoute : ‘la comédie n’est qu’un portrait de nos actions et de nos discours’ (p. 202). Il renchérit sur ce point dans l’examen de 1660, expliquant : ‘le style n’est pas plus élevé ici que dans *Méliste*, mais il est plus net et plus dégagé des pointes dont l’autre est semée, qui ne sont, à en bien parler que de fausses lumières dont le brillant marque bien quelque vivacité d’esprit, mais sans aucune solidité de raisonnement’ (p. 218).

philosophes font le choix de la simple nature, répudiant tout ce qui relèverait d'une pratique mondaine de la conversation et de l'esprit²¹. Beaumarchais placera ainsi, dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux*, le dialogue sous la tutelle des faits et des situations, ancrant le langage dans la vérité de la fable et des sentiments. 'Le genre sérieux, écrit-il, [...] doit tirer toute sa beauté du fond, de la texture, de l'intérêt et de la marche du sujet. Comme il est aussi vrai que la nature même, les sentences et les plumes du tragique, les pointes et les cocardes du comique lui sont absolument interdites, jamais de maximes, à moins qu'elles ne soient mises en action. Ses personnages doivent toujours y paraître sous un tel aspect qu'ils aient à peine besoin de parler pour intéresser. 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, que tous les soins du poète ne peuvent empêcher d'apercevoir dans son drame s'il est en vers²². Prônant un discours expressif et, à ce titre, véritablement poétique, Beaumarchais instruit le procès d'une écriture dramatique trop soucieuse de virtuosité formelle et d'habileté rhétorique, délaissant l'efficacité globale du texte au profit de beautés de détails²³.

Il entérine ainsi la rupture du style pathétique avec la rhétorique traditionnelle. Dès 1731, dans une lettre au Nouvelliste du Parnasse, Voltaire distinguait deux styles : 'Le style fort et vigoureux, tel qu'il convient à la tragédie, écrivait-il, 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, non seulement en tragédie mais en toute poésie, consiste encore à laisser tomber ses vers deux à deux, sans entremêler de longues périodes et de courtes, et sans varier la mesure²⁴. Opposant le dialogue sublime au dialogue mesuré et compassé du froid versificateur, il poursuivait ainsi la querelle intentée depuis le *Discours sur la tragédie* de 1730 contre les dérives de l'*elocutio* tragique : 'Nous avons en France des tragédies estimées qui sont plutôt des

²¹ Diderot semble ainsi répondre à l'*Encyclopédie* qui se lamentait de la dégénérescence du dialogue comique : 'La facilité du public à applaudir les tirades, les portraits, a fait de nos scènes de comédies des galeries en découpure. Un amant reproche à sa maîtresse d'être coquette, elle répond par une définition de la coquetterie. C'est sur le mot qu'on répond, et presque jamais sur la chose' (*Encyclopédie*, article 'dialogue', p. 937b).

²² Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, *Œuvres*, édition P. Larthomas, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', 1988, p. 133.

²³ C'est ce que Chamfort et La Porte reprochent à Racine, un Racine trop versificateur pour être véritable poète : 'On désirerait que Racine eût quelquefois imité le dialogue vif et coupé de Corneille. On lui reproche de faire souvent dire de suite à un de ses personnages tout ce qu'il a à dire. On lui répond de même et une longue scène se consume quelquefois en deux ou trois répliques. Il est vrai que chaque discours fait une magnifique suite de vers qui s'embellissent encore par la continuité. L'effet en est admirable à la lecture ; mais au théâtre les scènes en deviennent moins vives et si l'on n'y prend garde, moins naturelles' (*Dictionnaire dramatique*, article 'dialogue', t. i, p. 390).

²⁴ Voltaire, Lettre du 1/07/1731 au Nouvelliste du Parnasse, *Correspondance*, éd. Th. Besterman, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1969, t. ii, p. 96.

conversations qu'elles ne sont la représentation d'un événement²⁵, déplorait-il alors²⁶. Quelques années plus tard, dans ses *Commentaires sur Corneille*, il se verra encore obligé de rappeler que 'la tragédie est une imitation des mœurs, et non pas une amplification de rhétorique'²⁷. À sa suite, les philosophes-dramaturges entreprennent donc de bannir des dialogues théâtraux pointes et tirades²⁸, recherchant au contraire une concision garante de la plénitude énergétique et émotionnelle du propos et de sa vérité. Car le soupçon rhétorique s'accompagne d'un soupçon éthique et le rejet de l'artifice se gorge d'arrière-pensées idéologiques. Au-delà de l'invraisemblance et de la froideur du dialogue de versificateur, ce qui se voit stigmatisé, c'est la prétention ostentatoire d'un auteur incapable de s'effacer derrière la fiction. C'est ce qui fait, selon Diderot, le défaut des tirades classiques : 'Rien n'est plus applaudi et de plus mauvais goût, écrit-il. Dans une représentation dramatique, il ne s'agit non plus du spectateur que s'il n'existait pas. Y-a-t-il quelque chose qui s'adresse à lui ? L'auteur est sorti de son sujet, l'acteur entraîné hors de son rôle. Ils descendent tous les deux du théâtre. Je les vois dans le parterre ; et tant que dure la tirade, l'action est suspendue pour moi et la scène reste vide'²⁹. À ce dialogue mondain qui unit l'auteur à un public plus ou moins complaisant, dans une cérémonie davantage déterminée par les rituels sociaux que par des impératifs esthétiques, Diderot entend substituer un échange plus vrai et plus naturel.

Cette évolution passe par une certaine forme de primitivisme et, de manière évidente, par un rejet du discours articulé et des fondements idéologiques d'une rhétorique conçue comme domestication du langage. 'Qui oserait, parmi nous, étendre de la paille sur la scène et y exposer un enfant nouveau-né?', s'exclame Diderot. 'Si le poète y plaçait un berceau, quelque étourdi du parterre ne manquerait pas de contrefaire les cris de l'enfant ; les loges et l'amphithéâtre de rire et la pièce de tomber. Ô peuple plaisant et léger ! Quelles bornes vous donnez à l'art ! Quelles contraintes vous imposez à vos artistes ! et de quels plaisirs votre délicatesse vous prive ! À tout moment vous siffleriez sur la scène les seules choses qui vous plairaient et vous toucheraient en peinture. Malheur à l'homme né avec du génie qui tentera quelque spectacle

²⁵ Voltaire, *Discours sur la tragédie*, ii, p. 314.

²⁶ Il y déplore cette perte d'énergie qui a banni de la scène le spectaculaire au profit du lyrisme ou, pire, de la rhétorique. Sa critique rejoint les positions affichées par son rival de toujours, Crébillon, qui, dans la préface d'*Électre*, avouait : 'quelque peine qu'ait l'action à être une parmi tant d'intérêts divers, j'aime mieux encore avoir chargé mon sujet d'épisodes que de déclamations' (Crébillon, *Électre*, préface, p. 156). La déclamation, tel semble être en effet le repoussoir d'un théâtre pathétique voué à l'énergie, et d'une tragédie déterminée à retrouver la force des effets des Anciens.

²⁷ Voltaire, *Commentaires sur Corneille, Œuvres complètes*, Paris, Garnier Frères, 1880, t. 31, p. 427.

²⁸ 'En général, le désir de briller a beaucoup nui au dialogue de nos tragédies. [...] Cette malheureuse abondance n'était pas connue de Sophocle et d'Euripide, et si les Modernes ont quelque chose à leur envier, c'est l'aisance, la précision et le naturel qui règnent dans leur dialogue' (*Encyclopédie*, article 'dialogue', p. 937b).

²⁹ Diderot, *Entretiens*, p. 1145.

qui est dans la nature mais qui n'est pas dans vos préjugés ! Tércence a exposé l'enfant nouveau-né sur la scène. Il a fait plus, il a fait entendre du dedans de la maison la plainte de la femme dans les douleurs qui le mettent au monde. Cela est beau et cela ne vous plairait pas³⁰. Prenant le parti de la nature et du cri, se référant à Tércence³¹, Diderot rompt avec la pratique et avec la doctrine linguistique classiques³². Marmontel lui aussi regrette, dans ses *Éléments de littérature*, le pathétique perdu du théâtre antique et la dégénérescence de l'*élocutio* tragique : 'Les Grecs, écrit-il, 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 que l'on entendait de si loin'³³. Ce primitivisme a pour enjeu d'effacer le filtre dénaturant imposé au langage par la rhétorique. Derrière les figures mortes, il s'agit de retrouver l'énergie originelle. La vérité du dialogue, sa beauté et son efficacité pathétique tiennent en effet à l'énergie qui habite un cri rendu nécessaire par l'excès d'émotion. Foncièrement expressif, le cri est au langage ce que l'esquisse est à la peinture, à la fois une matrice et un accomplissement sensible. 'Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau ?, demande Diderot, dans le *Salon* de 1767, 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'³⁴.

Placé sous la tutelle de l'esquisse, le dialogue pathétique voué à l'expression naturelle des passions va donc se développer dans la seconde moitié du dix-huitième siècle en marge de la rhétorique classique et contre celle-ci, et l'on va voir s'élaborer autour des dramaturges-philosophes une stylistique foncièrement originale, jouant des failles du discours articulé et privilégiant l'acte d'énonciation par rapport au contenu de l'énoncé. Le culte voué à Sedaine par Diderot est parfaitement représentatif de ce déplacement.

³⁰ Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1332.

³¹ On retrouve la même prise de position dans son éloge d'Homère : 'Qu'est-ce qu'il y a là-dedans ? Point d'esprit, mais des choses d'une vérité si grande qu'on se persuaderait presque qu'on les aurait trouvées comme Homère' (Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1305).

³² Cette révolution du dialogue dramatique est mise en scène dans les *Entretiens* où Moi raconte : 'Mais [Clairville] parcourant son rôle légèrement, me dit : « Mon frère, voilà qui ne vaut rien. Il n'y a pas un seul mot de vérité dans toute cette rhétorique. – Je le sais, mais voyez et tâchez de faire mieux. – Je n'aurai pas de peine. Il ne s'agit que de se remettre dans la situation et que de s'écouter. Ce fut apparemment ce qu'il fit. Le lendemain, il m'apporta la scène que vous connaissez, telle qu'elle est mot pour mot. Je la lus et relus plusieurs fois. J'y reconnus le ton de la nature' (p. 1141).

³³ Marmontel, *Éléments de littérature*, article 'Tragédie', *Œuvres complètes*, Paris, Verdière, 1818, t. 15, p. 405.

³⁴ Diderot, *Salon de 1767*, *Œuvres*, t. iv, p. 721.

Récusant l'élaboration syntaxique comme dénaturante, Diderot s'émerveille de l'art de Sedaine, conçu sur le mode du jaillissement pathétique : 'Tout ce que cet homme sait dire et peindre d'un seul mot ! J'avoue que 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, qui ne me remplissent que d'ennui'³⁵. À terme, cette désarticulation de l'énoncé et cette recherche d'une langue naturelle mettent en péril la représentation verbale elle-même, et l'on voit alors le dialogue emprunter d'autres voies que celles du discours. Chamfort note : 'Il n'est pas nécessaire qu'un acteur prenne la parole pour avoir part au dialogue. Il y peut entrer par un geste, par un regard, par le seul air de son visage, pourvu que ses mouvements soient aperçus de l'acteur qui parle et qu'ils deviennent une occasion de nouvelles pensées et de nouveaux sentiments. [...] mouvements aperçus qui, quelquefois, plus expressifs que la parole, font sentir du moins le dialogue de la passion dans les endroits mêmes où l'on n'entend qu'un personnage'³⁶. Aussi Diderot préconise-t-il le recours à la pantomime³⁷ et Mercier en chante-t-il les louanges dans *Du Théâtre*³⁸. Cette modalité expressive est à ses yeux doublement pathétique : non seulement parce qu'elle permet d'extérioriser une douleur non maîtrisée, mais aussi parce qu'elle suscite en l'auditeur une participation affective inégalée : 'le spectateur, sans cesse ému, sans cesse interrogé, écrit-il, compose les paroles pour ces êtres muets dont il interprète les moindres mouvements, et la sensation que l'on se crée est plus agréable et plus profonde que celle que l'on reçoit'³⁹. Le corollaire naturel de cette promotion de la pantomime est la valorisation du silence comme signe expressif. Celui-ci est non seulement vraisemblable et conforme aux convenances psychologiques - comme le soulignait, dès le siècle précédent Saint-Evremond, avouant : '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'⁴⁰ -, mais il n'est, en outre, pas incompatible avec l'action, bien au contraire. La Motte, dans son

³⁵ *Correspondance littéraire*, éd. M. Tourneux, Paris, Garnier, 1877-1882, t. viii, p. 316.

³⁶ Chamfort et La Porte, *Dictionnaire dramatique*, t. I, p. 391. voir aussi : 'Il arrive souvent [...] que tous les personnages ne se livrent pas au dialogue, quoiqu'ils soient tous en action et en situation. [...] Et alors, cette forme [...] demande d'autant plus de force et de chaleur qu'elle est moins animée par le dialogue' (*Encyclopédie*, article 'dialogue', p. 937a).

³⁷ 'Le geste doit s'écrire souvent à la place du discours. [...] Il faut écrire la pantomime toutes les fois qu'elle fait tableau, qu'elle donne de l'énergie ou de la clarté au discours, qu'elle lie le dialogue, qu'elle caractérise, qu'elle consiste dans un jeu délicat qui ne se devine pas, qu'elle tient lieu de réponse et presque toujours au commencement des scènes' (Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1337-1338).

³⁸ 'Pourquoi la perfection de l'art dramatique réside-t-elle dans la pantomime ? C'est que celle-ci n'admet point de phrases oiseuses ni un dialogue lourd ou lent [...] C'est une langue rapide, féconde, sentimentale : rien n'égale son énergie' (Mercier, *Sur la pantomime*, p. 1531).

³⁹ Mercier, *Sur la pantomime*, dans *Mon Bonnet de nuit, Du Théâtre*, édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1999, p. 1531.

⁴⁰ Saint Evremond, *À un auteur qui demandait mon sentiment d'une pièce où l'héroïne ne faisait que se lamenter*, *Critique littéraire*, édition de M. Wilmotte, Paris, Bossard, 1921, p. 167.

discours sur *Inès* déclare : ‘On ne connaît guère le théâtre, si l’on ignore qu’en bien des occasions, le silence y peut être une véritable action, et que l’âme en est quelquefois plus fortement remuée que par le discours’⁴¹. Quant au *Moi* des *Entretiens sur le Fils naturel*, il témoigne, en 1757, des vertus pathétiques du silence allié à la pantomime, expliquant à propos de la scène 4 de l’acte III : ‘elle est singulière. J’en avais été vivement affecté dans le salon. Jugez combien je fus surpris, à la lecture, d’y trouver des gestes et point de discours’⁴². Le témoignage de *Moi*, relayé par celui de nombreux observateurs de la vie théâtrale de la seconde moitié du dix-huitième siècle, atteste la réussite de ce nouveau type de dialogue.

Dialogue paradoxal s’il en est, ou plutôt, *déplacement* du dialogue, en vertu d’une appréhension générique de celui-ci qui distingue radicalement les lois de l’échange théâtral de celles de l’échange purement conversationnel ou philosophique. Rechercher à tout prix le pathétique dans les échanges scéniques revient, à terme, à mettre en péril le dialogisme, et l’émotion, le plus souvent, ne se déploie qu’au détriment de la communication entre les personnages, le dialogue virant alors au soliloque et au repli narcissique. Ceci est tout à fait sensible dans la pratique diderotienne, et en particulier dans le *Père de famille*, où le modèle agonistique se réduit, dans les scènes entre M. d’Orbesson et Saint-Albin, à un pur heurt des sensibilités, matérialisé par des marques stylistiques telles que l’exclamation nominale, les interjections, l’aposiopèse, en un mot, les principaux attributs de ce que les philosophes baptiseront du nom de style coupé⁴³. Inventeur de cette manière d’écrire, Diderot montre bien qu’il s’agit avant tout d’un parti pris réactif, destiné à faire voler en éclats la belle facture classique du discours en rejetant la syntaxe et la préséance du dit sur le dire. Il écrit, dans les *Entretiens* : ‘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 ; 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’⁴⁴. Résidant dans une

⁴¹ La Motte, *Discours sur la tragédie, Textes critiques. Les raisons du sentiment*, édition de F. Gevrey et B. Guion, Paris, Champion, 2002, deuxième discours, p. 626.

⁴² Diderot, *Entretiens*, p. 1140. Plus loin, Diderot écrit : ‘Dorval ne parle point... Mais peut-il y avoir de discours qui frappe autant que son action et son silence ?... Qu’on lui fasse dire quelques mots par intervalles, cela se peut : mais il ne faut pas oublier qu’il est rare que celui qui parle beaucoup se tue’ (Diderot, *Entretiens*, p. 1173).

⁴³ Voir notamment les scènes II, 6, III, 5, V, 12.

⁴⁴ Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, II, p. 1144-1145. Voir aussi : ‘Il y a peu de discours dans cette action ; mais un homme de génie, qui aura à remplir les intervalles vides n’y répandra que

convergence de choix stylistiques visant à saturer le discours de marques de l'affectivité et de la *deixis*, et à matérialiser, au sein du langage, le mouvement passionnel, le discours coupé participe d'une stylistique du jaillissement. Obéissant à une véritable dynamique de la parole dont on trouve des traces dans la doctrine linguistique de Diderot mais aussi de Rousseau, le discours pathétique substitue à la représentation plate ou horizontale de l'énoncé celle - verticale et dotée d'épaisseur - de l'énonciation. Mais, en privilégiant l'expressivité lyrique à travers l'attention portée aux signes musicaux que sont le souffle et l'accent, en rendant à la parole toute son épaisseur et son opacité sentimentales, ne risque-t-on pas de substituer à l'échange verbal une succession de soliloques ? Le parti pris du jaillissement traduit par la prédominance du mode exclamatif ne met-il pas en péril la linéarité et la progression du dialogue ? La fragmentation, le ressassement et l'enfermement narcissique menacent en effet un dialogue qui tend alors à faire de l'expression lyrique et de la parole, recherchées pour elles-mêmes, l'objet même de la théâtralité. Devenue l'un de ces signes hiéroglyphes que Diderot analysait dans *La Lettre sur les sourds et muets*, la parole pathétique, signant la singularité de l'être, se fait peu à peu intransitive et se déploie aux dépens mêmes du dialogisme.

Les théoriciens de la chose théâtrale semblent tout à fait conscients de cette faillite du dialogisme et, loin de la condamner, y lisent au contraire un gain pathétique et la promesse d'une efficacité esthétique accrue. Chamfort, prêt à renoncer à l'échange, écrit ainsi : 'Ce n'est que dans une grande passion, que dans l'excès d'un grand malheur qu'il est permis de ne pas répondre à ce que dit l'interlocuteur. L'âme alors, est toute remplie de ce qui l'occupe et non de ce qu'on lui dit. C'est alors qu'il est beau de ne pas répondre'⁴⁵. Diderot célèbre, pour sa part, la subtilité psychologique du dialogue racinien, notant : 'Je ne connais rien de si difficile qu'un dialogue où les choses dites et répondues ne sont liées que par des sensations si délicates, des idées si fugitives ; des mouvements d'âme si rapides, des vues si légères qu'elles en paraissent décousues, surtout à ceux qui ne sont pas nés pour éprouver les mêmes choses dans les mêmes circonstances'⁴⁶. L'enjeu de ce type de dialogue n'est plus, on le perçoit aisément, la communication entre les personnages de la fable, chacun d'entre eux semblant enfermé dans un ressassement passionnel incompatible avec l'ouverture à autrui que suppose tout dialogue véritable⁴⁷. Mais là où Racine se montre, selon Diderot, un dialoguiste génial, c'est lorsqu'il parvient à impliquer le spectateur dans ce discours décousu et à susciter chez

quelques monosyllabes ; il jettera ici une exclamation ; là un commencement de phrase : il se permettra rarement un discours suivi, quelque court qu'il soit' (*Entretiens*, p. 1154).

⁴⁵ Chamfort et La Porte, *Dictionnaire dramatique*, t. i, p. 392.

⁴⁶ Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1326.

⁴⁷ C'est ce que note Diderot : « Ce que j'aime dans la scène de Clairville, c'est qu'il n'y a précisément que ce que la passion inspire quand elle est extrême. La passion s'attache à une idée principale. Elle se tait et elle revient à cette idée, presque toujours par exclamation » (Diderot, *Entretiens*, p. 1143).

lui des échos qui attestent la réalité d'une communication esthétique. Aussi le véritable dialogue, entendu au sens d'échange et de communication, semble-t-il moins à chercher dans les textes dramatiques eux-mêmes et dans la succession des répliques, que dans l'effet suscité par la dramatisation de la parole, c'est-à-dire dans la réception pathétique. Les larmes du spectateur, témoignant d'un assentiment, émotionnel tout autant qu'idéologique, authentifient, si l'on en croit les discours des dramaturges-philosophes, l'existence d'une communication excédant le strict champ verbal.

C'est donc bien à un déplacement du dialogue que l'on assiste dans la théorie dramatique des dramaturges-philosophes, et tout se passe comme si, à la manière du quatrième mur postulé par Diderot dans l'espace de la représentation, le théâtre se devait, pour produire un dialogue véritable entre la scène et la salle, de dresser un obstacle à la communication interne à la fiction. Le véritable dialogue *théâtral*, le dialogue esthétique qui réside dans l'efficacité du spectacle, ne se déploie qu'au détriment de la conception poétique du dialogue et en marge de la rhétorique. Cette communication, doublement oblique dans la mesure où, non contente de récuser la voie du discours articulé, elle s'adresse, sur un mode purement pathétique, à un interlocuteur dénié, traduit, dans le domaine linguistique aussi, la véritable révolution opérée dans le champ théâtral par les dramaturges-philosophes : celle qui signe le passage des poétiques à l'esthétique.

