



**HAL**  
open science

# LES ESQUISSES DRAMATIQUES DE DIDEROT : POUR UNE "ESTHETIQUE DE L'INCHOATIF "

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. LES ESQUISSES DRAMATIQUES DE DIDEROT : POUR UNE "ESTHETIQUE DE L'INCHOATIF ". F. Ogée, P. Wagner. The ruin and the sketch in the eighteenth-century, Wissenschaftlicher Verlag Trier, pp.71-82, 2008. hal-03312769

**HAL Id: hal-03312769**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03312769>**

Submitted on 2 Aug 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.

## LES ESQUISSES DRAMATIQUES DE DIDEROT : POUR UNE "ESTHÉTIQUE DE L'INCHOATIF"<sup>1</sup>.

Sophie Marchand

De l'œuvre dramatique de Diderot, on connaît bien les drames programmatiques des années 1757-1758, armés de leur appareil théorique et *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, pièce de la maturité dans laquelle on se plaît généralement à retrouver l'auteur de *Jacques le Fataliste* ou du *Neveu de Rameau*. On oublie souvent que, tout au long de sa vie, l'auteur a composé les esquisses d'œuvres rêvées, textes dont le fonds Vandeuil a révélé ou rappelé l'existence. Ces ébauches, plus ou moins développées (elles n'excèdent généralement pas une dizaine de pages), consistent parfois en un simple résumé de l'action accompagné de la description des protagonistes, parfois en une division plus précise en actes et en scènes, proposant plus rarement des esquisses de dialogues. Elles sont d'inspirations et de genres extrêmement divers (tragédie shakespearienne avec *le Shérif ou le commissaire de Kent*<sup>2</sup> en 1759, tragédie domestique avec *L'Infortunée ou les suites d'une grande passion*<sup>3</sup> en 1759, comédie sérieuse avec *Mme de Linan ou l'honnête femme*<sup>4</sup>, tragédies prenant place dans l'Antiquité avec *Les Deux Amis*<sup>5</sup>, vraisemblablement des années 1776-78, et *Térentia*<sup>6</sup>, en collaboration avec Tronchin en 1776, comédie : *Le Mari libertin puni*<sup>7</sup>, opéra-comique<sup>8</sup> ou comédie satirique – *Le Train du monde ou les mœurs*

---

1 L'expression est de Jacques Chouillet, dans " Du texte ébauché au texte impossible : les canevas dramatiques de Diderot".

2 " Plan d'une tragédie intitulée *Le Shérif*", manuscrit autographe (1759), évoqué dans des lettres à Grimm de juillet-août 1759. Résumé romanesque avec découpage en actes et scènes, sans dialogue.

3 " Plan d'une tragédie intitulée *L'Infortunée ou les Suites d'une grande passion*", manuscrit autographe (1759), évoqué dans les lettres à Grimm de juillet-août 1759. Résumé très bref.

4 "Plan d'une comédie intitulée *Madame de Linan ou l'honnête femme*". Manuscrit autographe, sans date. Résumé avec présentation des caractères, sans découpage dramaturgique.

5 "Plan des *Deux amis*", copie manuscrite. Résumé de l'action.

6 "Plan d'une tragédie intitulée *Térentia*", copie manuscrite évoquée dans une lettre à Tronchin de 1776. Découpage en actes et scènes avec alternance entre dialogues et résumés.

7 "Plan d'une pièce intitulée *Le Mari libertin puni*". Copie manuscrite. Prologue suivi de 18 scènes, en partie résumées, en partie dialoguées.

*honnêtes comme elles le sont*<sup>8</sup> en 1759). À la différence du "Plan d'un divertissement domestique", publié dans la *Correspondance littéraire* en novembre 1775, puis, sous une forme remaniée et sous le titre *La pièce et le prologue*, en juillet et août 1777, qui deviendra, en 1781 *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, ces ébauches de Diderot demeureront en l'état, inachevées, orphelines de l'œuvre qu'elles étaient censées annoncer. Aussi, même si la critique admet volontiers qu'elles ont nourri d'autres textes diderotiens et leur reconnaît une existence semi-publique (puisqu'elles sont notamment évoquées dans la correspondance et certains textes théoriques comme *Le Paradoxe sur le comédien*), elle répugne cependant à les considérer comme appartenant pleinement au système dramatique de Diderot.

Telle est, en particulier, la position de Jacques Chouillet (dans deux articles de 1984 : "Un théâtre en devenir : les ébauches de Diderot" et "Du texte ébauché au texte impossible : les canevas dramatiques de Diderot"), qui, interprétant l'inachèvement des ébauches dramatiques de Diderot à la lumière des propos de l'aveugle Saunderson dans la *Lettre sur les aveugles* (p. 197-198), qualifie ces esquisses de "monstres", textes avortés, entravés par des obstacles ou une censure tant extérieurs (institutionnels ou esthétiques : l'état du goût et du théâtre à l'époque où Diderot entreprend sa réforme) qu'intérieurs (liés à la psychologie de l'auteur ou à des caractéristiques structurelles qui font de ces ébauches des "combinaisons vicieuses"). L'esquisse, en somme, comme vestige d'un texte et surtout d'un théâtre impossibles. Si l'analyse de Chouillet se trouve confirmée, en ce qui concerne *Le Shérif*, par Diderot lui-même, qui, dans des lettres à Grimm attribue l'abandon du canevas shakespearien à une forme d'auto-censure affective - la fable, qui met en scène la mort du personnage paternel, aurait rendu trop sensible le deuil récent de son propre père (*Correspondance*, t. II, p. 167, lettre à Grimm du 3 juillet 1759 et t. II, p. 171, lettre à Grimm du 13 juillet 1759), elle ne vaut guère pour les autres canevas. Pas plus que l'hypothèse d'une censure extérieure, qui n'a, après tout, jamais empêché Diderot de créer malgré les obstacles.

Assimilant les ébauches à des échecs et plaçant à l'horizon de son enquête une "éventuelle théâtralisation des ébauches dramatiques de Diderot" ("Du texte ébauché au texte impossible", p. 515), le critique ne rend compte ni de la véritable nature ni de la fonction de l'esquisse dans la pensée dramatique de Diderot. Constatant, sur le mode du paradoxe, que si "les difficultés et les dangers ne [...] découragèrent pas [l'auteur] d'écrire des romans : ils eurent assez de force pour l'empêcher d'écrire autre chose que des ébauches

8 " Plan d'un opéra comique ". Manuscrit autographe. 5 actes, en partie dialogués, en partie résumés ; avec un divertissement final.

9 " Plan d'une comédie intitulée *Le Train du Monde ou les mœurs honnêtes comme elles le sont* ". Manuscrit autographe de 1759, évoqué dans les lettres à Grimm de juillet et août 59. Résumé circonstancié, sans découpage dramatique, suivi d'observations sur les caractères des personnages.

théâtrales" (p. 509), il laisse de côté l'hypothèse qui orientera ma démarche : et si l'ébauche théâtrale était au théâtre ce que les romans de Diderot furent au roman contemporain ? En se demandant s'il serait possible de compléter les ébauches diderotiennes, le critique ne postule pas seulement la supériorité de la forme achevée sur l'élan créateur, il suppose également que le terreau naturel de ces esquisses est le théâtre, quand il me semble plutôt que ces textes révèlent le fonctionnement de la pensée et de la création diderotiennes et ne doivent, à ce titre, pas être envisagés sous l'angle de l'œuvre achevée, mais sous celui d'une dynamique de l'imaginaire. Texte possible, texte de tous les possibles, et non pas texte impossible : telle est la vision de l'esquisse que l'on souhaiterait exposer. Pourquoi, en effet, ne pas admettre l'idée d'une esquisse comme forme non pas subie mais choisie, et consubstantielle à l'esthétique et à la philosophie diderotiennes ?

Cette hypothèse semble confirmée non seulement par ce que Diderot dit de l'esquisse, dans les *Salons* et dans *De la Poésie dramatique*, où il lui consacre un chapitre, mais aussi par l'existence, dans son discours sur le théâtre, d'autres esquisses dramatiques que celles relevées par Chouillet et les éditeurs successifs des *Œuvres complètes*. Ébauches qui ne constituent pas des textes indépendants, relégués dans les papiers intimes de l'auteur, mais s'insèrent dans des ouvrages publics et s'articulent à une démonstration théorique et à la promotion d'un nouveau modèle dramatique (sur un mode qui n'est cependant pas réductible à une fonction d'exemplification ou de référence justificative). Nombreuses sont ainsi les scènes esquissées dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, telle celle mettant en scène un père apprenant la mort de son fils (p. 113-114), celle d'un projet de ballet champêtre (p. 152-155), celles des trois versions possibles d'une adaptation pour l'opéra de l'*Iphigénie* de Racine (p. 157-158), ou encore l'ébauche d'un dénouement alternatif du *Fils naturel* (p. 135-139). On trouve encore des ébauches dans *De la poésie dramatique* : deux esquisses d'un drame philosophique consacré à la mort de Socrate (p. 340-341 et 412-416) et le canevas d'une scène fantôme du *Père de famille* : l'entrevue, durant l'entracte des 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> actes, de Germeuil et du Commandeur (p. 385-388). Dans *Le Paradoxe* enfin, Diderot cède encore au plaisir de broser à grands traits la dispute d'un couple de comédiens en scène (p. 68-73), et ressuscite, le temps d'une ébauche, le spectre du *Shérif* (p. 91-92). La tentation de l'esquisse contamine jusqu'à la critique littéraire de Diderot, qui, plus qu'un exercice de dissection analytique, constitue une véritable exploration des possibles textuels et une pratique de réécriture. Ce recours à l'esquisse traduit, à mon sens, un choix esthétique et s'inscrit dans une remise en cause de la forme achevée, que ce soit sur le plan littéraire, linguistique ou idéologique. Aussi mon propos est-il d'analyser non pas les esquisses dramatiques de Diderot comme textes, selon une approche poétique, mais leur place et leur fonction dans la pensée esthétique de Diderot.

### **Le goût de l'esquisse**

Contre Chouillet, il faut bien reconnaître que souvent l'esquisse est pour Diderot un choix conscient et revendiqué, qui correspond au fonctionnement naturel de sa pratique créatrice. "Ô mon ami, écrit-il à Grimm, lorsque j'aurai publié quelque chose, que ce soit l'ébauche d'un drame, une idée philosophique, un morceau de morale ou de littérature, car mon esprit se délasse par la variété, j'irai vous voir" (*De la poésie dramatique*, p. 332). C'est en termes d'esquisse qu'il évoque spontanément sa pratique dramaturgique, sans attacher au terme un sens péjoratif ou y associer le moindre regret ou sentiment d'échec. Comment le pourrait-il d'ailleurs, lui qui, dans le domaine pictural, valorise l'esquisse au détriment du tableau, estimant, par exemple, à propos de Carle Vanloo, que s'il n'avait "laissé que ces esquisses, [...] elles lui feraient un rang parmi les grands peintres" (*Salon de 1765*, p. 302) ?<sup>10</sup>

L'esquisse dramatique, dans cette perspective, n'est ni une scorie ni le signe d'un échec, et c'est tout naturellement qu'elle semble vouée à rester inachevée, sans que cet abandon soit vécu douloureusement. Le 18 juillet 1759, Diderot annonce à Grimm : "Je vous ai dit un mot du *Juge de Kent* dans ma dernière lettre. Le voilà renfermé dans le petit carton pour longtemps. De longtemps je ne vous en parlerai, ni n'y penserai ; mais je vais déposer à côté tout le plan du *Train du monde*" (*Correspondance*, t. II, p. 174). Achevée *en tant qu'esquisse* l'œuvre a une existence, même si c'est une existence marginale, que ce soit du point de vue de la publication ou du genre. Trois jours plus tard, Diderot confirme cet abandon provisoire : "Tous les plans sont faits ; [...] Voilà du bois abattu pour trois ou quatre ans, sans compter ce *Socrate* [...]. À l'âge de vingt ans [...] je me serais précipité tout à travers de ces besognes, et je n'aurais eu ni cesse ni repos qu'elles n'eussent été finies" (t. II, p. 176). Désormais, cet état d'achèvement provisoire, d'existence intermédiaire (dans l'imaginaire et la sociabilité intime mais hors de l'espace public), ce point d'équilibre où l'œuvre vit sans être figée, semblent lui suffire. À Grimm qui s'en étonne et l'accuse de paresse et de dispersion, il répond : "Vous me grondez de ce que je brouille trop de choses à la fois ; c'est que vous êtes naturellement un peu grondeur et que vous ne m'avez pas entendu. [...] Ce sont autant d'œufs que j'ai pondus, que je couvrirai les uns après les autres, et qui éclore dans le temps. Et quel inconvénient y aurait-il qu'ils fussent tous distribués par actes et par scènes avant qu'il y en eût aucun d'achevé ? Il est sûr que le plan ne me coûte rien et que le dialogue me tue ; c'est le contraire des autres" (lettre du 3 ou 4 août 1759, t. II, p. 199). Ce refus de l'achèvement, cette acceptation sereine de l'entre-deux que représente l'étape de l'ébauche relèvent en réalité moins de l'idiosyncrasie d'un créateur touche-à-tout et paresseux que d'un parti-pris esthétique et d'une hantise de la forme achevée. La métaphore biologique de la couvaison, récurrente dans la correspondance, permet de faire échapper

---

10 Voir aussi, à propos d'une esquisse de Deshayes : "cela est presque impossible à décrire. Je n'ai jamais mieux conçu combien cette partie qui passe communément pour assez indifférente à l'art, était énergique, supposait de goût, de poésie et même de génie" (*Ibid*, p. 335).

l'esquisse au devenir inévitable des formes artistiques qui, selon Diderot, ne se polissent qu'en se dénaturant.

L'esquisse représente ce moment natif où l'œuvre *est* virtuellement et énergiquement. Aussi l'ébauche du plan doit-elle, dans la composition dramatique, précéder l'écriture du dialogue et la division en actes et en scène<sup>11</sup>. Diderot affirme dans *De la poésie dramatique* l'existence de ce que Martine de Rougemont, à propos de Beaumarchais, a appelé le "substrat romanesque" du drame. Au commencement est l'esquisse, c'est-à-dire l'imagination, sans laquelle, selon Diderot, "on n'est ni un poète, ni un philosophe, ni un homme d'esprit, ni un être raisonnable, ni un homme" (*De la Poésie dramatique*, p. 359). Cette esquisse représente moins un canevas narratif qu'un principe fécondant et, à ce titre, elle n'a pas toujours vocation à être matérialisée scéniquement. Diderot recommande par exemple au dramaturge d'esquisser, pour lui-même et pour les acteurs, ce qui se produit durant les entractes et offre l'exemple d'une telle scène, pure ébauche vouée à demeurer en suspens, dans l'imaginaire (*ibid.*, p. 385-388). L'esquisse, comme élan créateur, déploie une infinité d'œuvres possibles ; elle se caractérise par une certaine profusion et s'oppose à la sélection, à la fixation et à l'appauvrissement inhérents à la seconde étape de la composition dramatique, que constitue pour Diderot, la formalisation dramaturgique.

Cette seconde étape, qui doit mener l'œuvre de l'informe à la forme achevée, est foncièrement douloureuse. "Pour *Le Juge de Kent*, c'est maintenant un travail qui m'effraie, écrit Diderot le 13 juillet 1759. Imaginez quarante-six scènes à écrire" (*Correspondance*, t. II, p. 171). L'espace contraint de la scène opposé aux vastes plaines de l'imagination, la sécheresse du calcul arithmétique opposé au vertige de l'invention : le vocabulaire révèle que ce qui effraie Diderot et le retient, c'est moins l'ampleur de la tâche que la déperdition d'énergie qui s'attache à l'exécution technique<sup>12</sup>. Au créateur doit alors succéder l'appliqueur de règles, le découpeur de scènes, le froid versificateur, autant de rôles dans lesquels Diderot ne se reconnaît pas et qui incarnent pour lui la dégénérescence de l'art. L'ennemi, c'est la forme, et à cet égard, la philosophie de l'histoire des arts développée dans le *Projet de préface à M. Trudaine* est éloquente : "L'homme de génie tente une œuvre [...]. D'autres génies lui succèdent ; les défauts du premier essai disparaissent sous leurs efforts réitérés ; la forme de l'ouvrage s'établit, chacun s'y conforme, les productions se multiplient ; il s'établit entre elles une uniformité qui rend les succès plus difficiles ; quelque fécondité qu'aient les esprits, on ne voit plus que ce qu'on a vu cent fois" (p. 549-550). Forme, conformité, uniformisation : on le voit, associée à la systématisation, la forme se fait sclérosante.

---

11 Voir *De La Poésie dramatique*, chap. VIII : "De l'esquisse", p. 347-348 et p. 351-352.

12 Voir, à ce propos, ce qu'il dit de la supériorité des comédiens italiens : " - Si vous voulez les voir aussi mesurés, aussi compassés et plus froids que d'autres, donnez-leur une pièce écrite. [...] L'impromptu a un caractère que la chose préparée ne prendra jamais" (*De la poésie dramatique*, p. 408).

Cette analyse désabusée du processus de composition dramatique annonce la prise de position du *Salon de 1767* : "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 les formes, la vie disparaît" (p. 714). Et Diderot d'ajouter : "Que fait donc un poète qui finit tout ? il tourne le dos à la nature" (p. 721). L'esthétique de Diderot, au théâtre comme en peinture, sera donc résolument une esthétique de l'esquisse, esthétique de la suggestion, et non plus, comme pour les classiques, de la perfection. "Ce ne sont pas des mots que je veux remporter du théâtre, mais des impressions" (*De la Poésie dramatique*, p. 339), proclame le dramaturge, signant, dans cette répudiation de la technique, le passage d'une approche poétique du théâtre à une approche véritablement esthétique.

Le refus de la forme, et plus particulièrement de la « belle forme », est une constante de la pensée diderotienne. Articulée à une certaine forme de primitivisme, qui s'exprime notamment dans le chapitre « des mœurs » de *De la poésie dramatique*, où il déclare que "La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage" (p. 402), la promotion de l'esquisse rencontre également les théories linguistiques du dramaturge, qui érige en modèle de style dramatique les cris de Philoctète (*Entretiens*, p. 93) et définit, dans le *Salon de 1767*, la langue des passions comme "l'esquisse d'un discours" (p. 721, voir aussi *Entretiens*, p. 102). L'esquisse, ici, ressortit doublement à une esthétique de la suggestion : d'abord en ce qu'elle est squelette d'un discours articulé, discours troué dans lequel s'investissent l'affectivité et l'imaginaire, ensuite parce qu'elle est, pour le spectateur, génératrice d'émotion, signe véritablement pathétique.

Le goût diderotien pour l'esquisse entérine donc un bouleversement du paradigme esthétique classique, non seulement dans la mesure où il renverse la hiérarchie de la forme et de l'informe, mais aussi parce qu'il fait de l'esquisse une étape qui tend non pas à l'achèvement de l'œuvre, mais à son ouverture. Dans la rencontre entre la question de l'esquisse et la pensée de l'œuvre théâtrale, se joue un renversement, sensible chez d'autres auteurs que Diderot. Ainsi, si Watelet, dans l'article "esquisse" de l'*Encyclopédie* consacré à la peinture, déclarait : "L'artiste ne doit [...] faire qu'un usage juste et modéré des esquisses ; elles ne doivent être pour lui qu'un secours pour fixer les idées qu'il conçoit, quand ces idées le méritent. [...] et plus il s'est permis d'indépendance en ne se refusant rien de ce qui s'est présenté à son esprit, plus il doit faire un examen rigoureux de ces productions libertines lorsqu'il veut arrêter sa composition", Marmontel qui, dans ses *Éléments de littérature*, envisage les choses du côté des belles-lettres, affirme qu'à l'égard de la poésie, le mot esquisse "exprime réellement la grande manière de peindre ; car la description poétique n'est presque jamais un tableau fini, et rarement elle doit l'être" (p. 526). Là encore, le souci de la perfection cède la place à celui de l'efficacité de l'œuvre : "quelle est l'intention du poète ? Que chacun de nous se peigne vivement ce qu'il lui présente. Le soin qui doit l'occuper est donc de nous mettre sur la voie ; et il n'a besoin pour cela que de quelques traits vivement

touchés" (p. 527). Diderot écrivait pour sa part, dans le *Salon* de 1767 : "Le mouvement, l'action, la passion même sont indiqués par quelques traits caractéristiques et mon imagination fait le reste. Je suis inspiré par le souffle divin de l'artiste [...]; c'est un mot qui réveille en moi une grande pensée" (p. 721).

Chez Marmontel, comme chez Diderot, l'esquisse prend sens non dans une perspective génétique, où l'œuvre achevée constituerait un point d'aboutissement, mais dans une perspective inchoative, en tant qu'élan fondateur ou principe dynamique. Ce renversement du point de vue engage donc une théorie de la création, fondamentalement antinomique avec la pensée classique et l'académisme auquel celle-ci est souvent réduite.

### Esquisse, génie, imagination

Émanation et matérialisation d'un geste créateur valorisé au détriment de la forme achevée, l'esquisse offre visibilité à un élan difficilement descriptible par un langage de l'art noyauté par le rationalisme, et manifeste ainsi l'émergence d'une pensée du génie.

Ce que Diderot dit de cette modalité créatrice dans les *Salons*, où il prétend notamment que "les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas ; c'est le moment de chaleur de l'artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout, c'est l'âme du peintre qui se répand librement sur la toile" (*Salon de 1765*, p. 388), rejoint la figuration de Dorval en artiste inspiré proposée dans les *Entretiens sur le Fils naturel* et rappelle les témoignages que l'auteur offre dans sa correspondance de sa propre expérience de créateur. À la forme de l'esquisse correspond un processus créatif qui n'a plus grand chose à voir avec les prescriptions de l'*Art poétique* de Boileau, processus tout entier déterminé par l'enthousiasme et l'implication éthique d'un sujet habité par la puissance des images.

Cette expérience créatrice s'apparente à une expérience de dépossession, ou plutôt de possession par l'imaginaire, comme le montre cette lettre à Grimm du 5 juin 1759 : "*Le commissaire de Kent* prend contour. Ah ! Mon ami, l'étrange et belle besogne ! Le ton est pris ; plusieurs scènes sont dessinées dans ma tête et sur le papier. Cela se fait sans que je m'en occupe" (*Correspondance*, t. II, p. 150). Le sujet créateur s'efface grammaticalement, alors même que les images utilisées, étrangères à l'acte scriptural, convoquent les sens de la vue et de l'audition, signalant l'absence d'assignation générique du génie. La gestation de l'esquisse est évidemment placée sous le signe de l'inspiration. Diderot écrit le 18 juillet, toujours à propos du *Sherif* : "J'en étais plein. J'allai chez Sophie. Je lui en parlai, et à sa sœur. Celle-ci s'offrit à écrire sous ma dictée. Je dictai environ une douzaine de pages de suite ; mais elles ne purent jamais me suivre ; et depuis, elles ont relu ce qu'elles ont écrit, sans y voir guère plus clair. Pour moi, j'y vois ; surtout la nuit" (t. II, p. 174). Fièvre, urgence, jeu sur le clair-obscur, besoin d'épanchement, clairvoyance paradoxale et réduction de l'être



au statut de réceptacle d'images qui le dépassent : toute la mythologie romantique du poète est déjà en place, qui proclame l'absolue originalité et l'impérieuse nécessité de l'esquisse. "Mon papier finit et mes treize fripons m'appellent [il parle du *Train du monde*]. Il faut que je sorte de là afin que dans mon voyage, je puisse m'occuper du plan de l'*Honnête femme* : et puis en venir à cette jalouse qui vous tient tant à cœur" (t. II, p. 174), ajoute Diderot, pris dans le vertige de l'imaginaire et la valse des ébauches, qui l'entraîne malgré lui. "J'ai un certain *Shérif* par la tête et dont il faudra bien que je me délivre", avoue-t-il enfin, le 11 septembre 1769 (t. IX, p. 137), assimilant la production de l'esquisse à la libération d'un trop plein d'images obsédantes.

Ouvrant à toutes les interprétations psychanalytiques possibles, cette figuration de la création a surtout, me semble-t-il, le mérite de révéler le véritable lieu de la création et son enjeu, en signalant la part de l'imagination dans une élaboration dramatique bridée par l'esthétique classique.

L'esquisse marque, à plus d'un titre, la revanche de l'imagination : d'abord parce que rompant avec une *inventio* intertextuelle, elle réaffirme l'origine éminemment subjective de fables ancrées dans la psyché et le fantasme : Diderot parle de la "débauche de tête", de la "violente effervescence" qui "fait éclore un plan de cette nature" (t. II, p. 174). Ensuite, parce que les esquisses, quoique textuelles, se signalent avant tout par leur puissance d'évocation picturale. Les canevas de Diderot s'apparentent souvent à une succession d'instantanés, selon une logique qui est plus visuelle que narrative, d'autant plus que le régime syntaxique dominant y est la parataxe. Le goût pour l'esquisse est, par ailleurs, clairement articulé à l'esthétique diderotienne du tableau et à la promotion théorique de la pantomime, s'inscrivant dès lors contre la toute-puissance du discours et de la technique dramaturgique. Image elle-même, l'esquisse procède de la faculté d'imagination du poète, comme le montre la phrase liminaire de l'*Avis à un jeune poète qui se proposait de faire une tragédie de Régulus* : "Je me remplirais de l'histoire et de l'esprit des premiers temps de la république ; et avant que d'entamer mon sujet, je me serais si bien planté à Rome, au milieu du Sénat, que je ne serais pas tenté de me retrouver sur les planches ou dans les coulisses d'un théâtre" (p. 507-508) : "Voilà les images que je laisserais errer longtemps autour de moi, les situations que je méditerais, les idées principales dont je m'occuperais, et je les aurais bien couvées lorsque je me déterminerais à écrire les premiers mots de mon poème" (p. 513). Origine de l'esquisse, l'image est enfin à son horizon : dans les interstices soigneusement ménagés au cœur de l'ébauche par un auteur soucieux d'y laisser une "sorte d'obscurité" (*Correspondance*, t. XV, p. 36), une porte ouverte sur l'informe, s'engouffre l'imaginaire du lecteur, qui actualise par son investissement affectif la prégnance des images suggérées et les pérennise. C'est ce qui se produit dans les *Entretiens*, à l'occasion du dénouement alternatif du *Fils naturel* proposé par Dorval, canevas éminemment tragique à propos duquel Dorval prévient : "faites-y réflexion. Vous avez l'âme sensible. Vous m'aimez ; et cette lecture pourra vous laisser des impressions dont vous aurez de la peine à vous distraire" (p. 135). Danger qui sera

confirmé par Moi : "Votre ébauche tragique m'obsède... Je vous vois errer sur la scène... [...] L'idée de cette pantomime me fait frémir. Je ne crois pas qu'on en soutînt le spectacle<sup>13</sup>" (p. 141). L'ébauche atteint son but : elle frappe, impressionne et, par l'ambivalence même de son effet sur le spectateur, signe la réussite d'un spectacle régénéré, rendu à la force des images.

En ce sens, l'esquisse ne saurait marquer un échec du théâtre, mais plutôt son déplacement : la théâtralité n'est plus externe et codifiée, mais interne, confondue avec l'effet du spectacle. Le théâtre de l'ébauche est fondamentalement un théâtre intérieur, un théâtre imaginaire. Un théâtre dans un fauteuil avant l'heure peut-être. Et, dans ce cas, un théâtre qui est moins théâtre impossible que théâtre de tous les possibles.

### Du théâtre impossible au théâtre de tous les possibles

Si, par son efficacité propre, l'esquisse déploie un théâtre intérieur, il faut bien reconnaître cependant que les canevas n'ont pas tout à fait le même statut que les textes dramatiques achevés, ni la même fonction. Dans la multiplicité et l'éparpillement des voies dramaturgiques explorées par les esquisses dramatiques de Diderot, dans le système qu'elles finissent par dessiner, se dit quelque chose de la création théâtrale, envisagée non plus du point de vue du créateur mais de celui du champ théâtral et de l'histoire des formes et des genres artistiques. De ce point de vue aussi, la pratique de l'esquisse ressortit à une esthétique de l'inchoatif, du geste inaugural et de l'ouverture du système. Dans l'œuvre dramatique de Diderot, entre les textes proprement théâtraux et les productions théoriques, l'esquisse ouvre un espace marginal où le théâtre rêvé peut prendre corps.

Il est à cet égard significatif que l'esquisse et le geste créatif qui lui donne naissance soient suscités par l'énoncé des théories novatrices de Diderot. Lieu où s'expérimentent et se valident les intuitions diderotiennes, l'esquisse offre une incarnation à la théorie. C'est le cas lorsqu'il s'agit de promouvoir la danse comme langage dramatique (*Entretiens*, p. 152) ou de justifier l'existence d'un drame moral et philosophique (*De la Poésie dramatique*, p. 339-340) : "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", écrit Diderot (p. 412). L'esquisse fonctionne alors comme un coup de force théorique, ouvrant, dans un espace qui n'est pas spécifiquement dramatique, la voie à une prise de conscience et à une évolution des pratiques qui, pour l'instant, ne peuvent encore se jouer sur les scènes publiques. "Voilà de la tragédie", conclut Diderot après avoir ébauché le tableau pathétique dont il rêve : "mais il faut, pour ce genre, des auteurs, des acteurs, un théâtre et peut-être un peuple" (*Entretiens*, p. 114).

Espace compensatoire, espace de repli où se couvrirait le théâtre à venir, l'esquisse peut alors devenir le lieu de toutes les audaces. Diderot teste, avec *Le*

---

13 L'esquisse, en un sens, est le refoulé du théâtre.

*Shérif*, l'esthétique du terrible<sup>14</sup> et exacerbe avec la version tragique du dénouement du *Fils naturel* les effets pathétiques (*Entretiens*, p. 139) ; il multiplie, dans *Le Train du monde*, le nombre des personnages et porte à son point extrême la dramaturgie de l'imbroglio, à mille lieues des exigences de clarté et de simplicité classiques (voir *Correspondance*, t. II, p. 174). Il ose aussi s'y affranchir de l'impératif de moralité qui informe sa conception du drame<sup>15</sup> et envisage de supprimer la liaison des scènes (*Correspondance*, t. II, p. 199). Toutes ces innovations sont validées, dans l'espace protégé du dispositif théorique, par des figures internes de spectateurs. S'écriant, à la lecture d'un canevas : "Voilà les beautés que nous perdons, faute de scène et faute de hardiesse, en imitant servilement nos prédécesseurs, et laissant la nature et la vérité" (*Entretiens*, p. 139), Moi appelle à une réforme qui rendrait possible le théâtre inspiré par ces ébauches. Théâtre de la prétérition, théâtre de contrebande, l'esquisse est un espace exploratoire, et constitue à ce titre une pratique foncièrement optimiste et positive, non le signe d'un échec ou d'un renoncement.

La preuve en est que l'écriture de l'esquisse est habitée par une dynamique du désir, une euphorie créatrice libérée de toute contrainte, un étourdissement ludique : "Il me prend envie de vous ébaucher une scène", répète sans cesse Diderot, que ce soit dans la correspondance ou les textes théoriques (*Paradoxe*, p. 68). Par sa légèreté même, l'esquisse apparaît comme une libération : libération des carcans poétiques qui régissent une certaine idée de la pièce bien faite, libération de la cohérence et de l'impératif aristotélicien d'organicité de l'œuvre, libération de l'obligation de sérieux et du dogmatisme généralement associés à la *persona* de l'homme de Lettres. C'est avec un plaisir non dissimulé que Diderot y proclame son asystématicité et son esprit d'ouverture, n'hésitant pas à proposer plusieurs versions d'un même canevas, selon un principe d'invention combinatoire<sup>16</sup>. En refusant les discriminations logiques et les hiérarchies génériques, en mêlant les inspirations, en proclamant qu'on "peut former une infinité de plans d'un même sujet et d'après les mêmes caractères" (*De la Poésie dramatique*, p. 345), Diderot dénie à la production dramatique toute

---

14 "Le plan n'a rien perdu de sa simplicité ; mais j'en ai fait éclore en le couvant quelques circonstances terribles. [...] Si je sais penser et sentir, il sortira du lieu même et pour ainsi dire de dessous les pieds des personnages et des objets environnants, des choses très pathétiques et peu communes. Il vient un moment où la fille se trouve seule assise à terre entre le tombeau de [sa mère] et la prison qui renferme son père. Jugez du reste" (*Correspondance*, t. II, p. 171).

15 "Parmi ces treize principaux personnages, il n'y a pas un grain d'honnêteté ; pas même un remords, si ce n'est de temps à autre dans une fille de joie que nature semblait avoir faite pour être une créature charmante" (*Correspondance*, t. II, p. 174).

16 "Je me vengeai de Clairville en mettant en tragédie les trois derniers actes de la pièce : et je puis vous assurer que je le fis pleurer plus longtemps qu'il ne m'avait fait rire" (*Entretiens*, p. 135). Voir aussi les trois tentatives d'adaptation musicale des vers 1693-1699 d'*Iphigénie* de Racine, dans le style simple, puis dans le style figuré et enfin dans un style intermédiaire (*Entretiens*, p. 157-158).

fixité, tout achèvement. L'élan imaginaire est infini et la création inscrite dans un perpétuel mouvement de relance, qui fait qu'une œuvre invite inévitablement à en esquisser une autre. C'est ce que l'on observe dans les textes critiques de Diderot, qui prend prétexte des pièces qu'il juge ratées pour mieux les recomposer, faisant de l'exercice de la critique une activité véritablement constructive<sup>17</sup> et le lieu d'une collaboration créatrice<sup>18</sup>.

Participant d'une esthétique de l'inchoatif, la promotion de l'esquisse témoigne également de partis pris éthiques et idéologiques. La forme de l'esquisse, dans ce qu'elle a d'inachevé et d'ouvert, s'inscrit dans une pensée générale du progrès des arts et de l'histoire littéraire. Texte à poursuivre, à compléter, elle est, et c'est peut-être une spécificité de la pratique diderotienne, une forme généreuse, qui instaure un dialogue et un passage de relais non seulement entre l'auteur et ses lecteurs, mais aussi entre le dramaturge et ses successeurs, à qui incombe la tâche de réaliser le programme suggéré. Forme partagée, lieu de rencontre et d'échange, l'esquisse se veut endroit où tout commence. Traditionnellement, elle s'apparente au dialogue, en ce qu'elle requiert la participation du récepteur, appelé à remplir l'ébauche de la richesse de son imaginaire. C'est ce que dit Marmontel, lorsqu'il affirme que "dans une peinture poétique [...] c'est le spectateur qui, d'après quelques touches du poète, se peint lui-même l'objet indiqué" et que "c'est l'un des charmes de la poésie de nous laisser le plaisir de créer" (*Éléments de littérature*, p. 526). Diderot souscrit parfaitement à cette approche, n'envisageant l'esquisse que dans une perspective communicative : « il me prend envie de *vous* esquisser une scène », dit-il souvent<sup>19</sup>. Mais il va plus loin, et présente l'esquisse comme un espace de création collective, inscrite dans la durée. "O mon ami, demande-t-il à Grimm dans une lettre à propos du *Shérif*, qui est-ce qui mettra ça en scènes ? Qui est-ce qui divisera ce roman en actes ? [...] Ce n'est pas moi. [...] Mais qu'importe ? Si nous ne le faisons pas, cela ne nous empêchera pas de le proposer à faire aux autres" (*Correspondance*, t. II, p. 174 ; *De la Poésie dramatique*, p. 413). L'inachèvement n'est qu'un moment de l'œuvre, dicté par les circonstances intimes et les contraintes extérieures : l'esquisse n'est pas échec, mais proposition, et, dans le cas de Diderot, proposition généreuse : "je pense, écrit-il, à propos de son ébauche de *La Mort de Socrate*, que l'homme de génie qui s'en emparera ne laissera pas aux yeux le temps de se sécher ; et que nous lui devons le spectacle le plus touchant et une des lectures les plus instructives et les plus délicieuses que nous puissions faire" (*De la Poésie dramatique*, p. 340 et 412). Cette absence de vanité d'auteur, qui s'appuie sur une vision large de

---

17 Voir "Sur *Don Carlos*, tragédie du marquis de Ximenès", en particulier à propos de la scène 4 de l'acte III : "Carlos seul. Il craint que la princesse d'Eboli ne l'ait deviné... Il va voir la reine... Il va s'en éloigner. [...] C'est moi qui vois tout cela, au moins ; ne vous y trompez pas". Voir aussi "Remarques sur la tragédie du *Siège de Calais* par M. de Belloy", où la réécriture occupe presque tout l'article.

18 Il aide ainsi Tronchin et Dorat à perfectionner leurs canevas.

19 Je souligne.

l'histoire des arts est mal comprise par la *Correspondance littéraire*, qui, rendant compte du projet de Diderot, l'incite à l'achever au plus tôt, de peur de voir d'autres auteurs s'en emparer (t. IV, p. 120-121).

C'est mal connaître Diderot, et bien mal comprendre sa pratique créatrice, informée par une philosophie de la perfectibilité et un humanisme généreux. C'est oublier que pour cet auteur l'acte créateur compte davantage que sa réalisation, que l'élan, l'impulsion et la rupture n'ont de sens que s'ils sont perpétués par d'autres, que l'esquisse est avant tout un moment salvateur, qui permet, pour reprendre les mots de Diderot, à un "philosophe poète" de "dépecer l'hippogriffe" des systèmes sclérosants, malgré les hauts cris des "petits esprits et des admirateurs du temps passé" qui "prétendent que tout est perdu" (*Salon de 1767*, p. 721). Des *Entretiens sur le Fils naturel* et du *Projet de préface à M. Tru...*, dans lequel il énonce une philosophie de l'histoire des arts fondée sur l'héroïsme du génie, jusqu'au *Salon de 1767*, Diderot célèbre dans le geste de l'esquisse l'acte fécond par excellence et la condition de la survie des arts. Acte inchoatif, l'esquisse n'est pas, comme l'écrit Jacques Chouillet, vestige élégiaque d'une "tension vers un avenir qui n'a pas été" (*art. cit.*, p. 514), mais plutôt geste fondateur d'un avenir qui a été, au-delà de Diderot lui-même et grâce à lui, et est toujours, puisque, dans cet inachèvement même de l'œuvre et dans les questions qu'elle adresse encore au lecteur, réside, me semble-t-il, son actualité.

## Bibliographie

### Sources

- Diderot, "Plan d'une tragédie intitulée *Le Sbérif*" ,*Œuvres complètes*, Paris, Hermann, 1975, t. XI, p. 297-315.
- Diderot, "Plan d'une tragédie intitulée *L'Infortunée ou les Suites d'une grande passion*", *OC*, Paris, Hermann, 1980, t. X, p. 489-492.
- Diderot, "Plan d'une comédie intitulée *Madame de Linan ou l'honnête femme*", *OC*, Paris, Hermann, 1980, t. X, p. 483-488.
- Diderot, "Plan des *Deux amis*", *OC*, Paris, Hermann, 1986, t. XXV, p. 445-456.
- Diderot, "Plan d'une tragédie intitulée *Térentia*", *OC*, Paris, Hermann, 1986, t. XXV, p. 457-507.
- Diderot, "Plan d'une pièce intitulée *Le Mari libertin puni* ", *OC*, Paris, Hermann, t. X, 1980, p. 493-512.
- Diderot, "Plan d'un opéra comique", *OC*, Paris, Hermann, t. X, 1980, p. 513-543.

- Diderot, "Plan d'une comédie intitulée *Le Train du Monde ou les mœurs honnêtes comme elles le sont*", *OC*, Paris, Hermann, t. X, 1980, p. 467-481.
- Diderot, *Lettre sur les aveugles*, *Œuvres complètes*, Paris, Le Club français du livre, 1969, t. II.
- Diderot, *Correspondance*, éd. G. Roth, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, *OC*, Paris, Hermann, 1980, t. X.
- Diderot, *De la Poésie dramatique*, *OC*, Paris, Hermann, 1980, t. X.
- Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *OC*, Paris, Hermann, 1995, t. XX.
- Diderot, *Salon de 1765*, *Œuvres, t. IV : Esthétique – Théâtre*, Paris, Robert Laffont, "Bouquins", 1994.
- Diderot, *Salon de 1767*, *Œuvres, t. IV : Esthétique – Théâtre*, Paris, Robert Laffont, "Bouquins", 1994.
- Diderot, *Projet de préface à Monsieur Tru...*, *OC*, Paris, Hermann, 1980, t. X.
- Diderot, *Avis à un jeune poète qui se proposait de faire une tragédie de Régulus*, *Œuvres complètes*, Paris, Le Club français du livre, t. V, p. 507-508.
- Diderot, "Sur *Don Carlos*, tragédie du marquis de Ximènes", *Œuvres*, Paris, Le Club français du livre, t. III.
- Diderot, "Remarques sur la tragédie du *Siège de Calais* par M. de Belloy", *Œuvres*, Le Club Français du Livre, t. V.
- Encyclopédie*, article "esquisse (en peinture)".
- Marmontel, *Éléments de littérature*, éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005.

### Articles critiques

- Chouillet, Jacques, "Du texte ébauché au texte impossible : les canevas dramatiques de Diderot", *Actes du colloque international Diderot (1984)*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1985, p. 505-516.
- Chouillet, Jacques, "Un théâtre en devenir : les ébauches de Diderot", *Diderot*, Comédie Française, collection "Grands dramaturges", p. 81-103.
- De Rougemont, Martine, "Beaumarchais dramaturge : le substrat romanesque du drame", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1984, n°5, p. 710-721.

