

Sous la direction de  
Ana Clara Santos et Maria Luísa  
Malato

Diderot  
Paradoxes sur le comédien

*Collection « Entr'acte »*

Éditions Le Manuscrit  
Paris

## DANS LA MÊME COLLECTION

Sous la direction d'Ana Clara Santos, *Palco da ilusão. Ilusão teatral no teatro europeu*, 2013.

*Soutien à la réalisation du colloque « Diderot : paradoxes sur le comédien » :*

*Centro de Estudos de Teatro de l'Universidade de Lisboa – subventionné par les fonds de la Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).*

*Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa de l'Universidade de Porto*

*(ILCML/UP) – subventionné par les fonds de la Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) dans le cadre du projet PEST-OE/ELT/UI0500/2013*

*Associação Portuguesa d'Études Françaises (APEF)*

*Institut Français du Portugal (IFP)*

*Soutien à l'édition :*

*Centro de Estudos de Teatro de l'Universidade de Lisboa – subventionné par les fonds de la Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) dans le cadre du projet PEST-OE/EAT/UI279/2013*

© Éditions Le Manuscrit, 2015

Illustration de couverture: Fuselog

EAN : 9782304045260 (livre imprimé)

EAN : 9782304045277 (livre numérique)

EAN : 9782304245271 (Epub)

« ENTRACTE : ÉTUDES DE THÉÂTRE ET  
PERFORMANCE »

Collection dirigée par Ana Clara SANTOS

Cette collection a pour vocation la divulgation des activités scientifiques (travaux de recherche, essais, colloques, journées d'études, etc) menées par le Centre d'Études de Théâtre de l'université de Lisbonne. Placée sous le signe des études théâtrales et de la spécificité du langage artistique, la collection « *Entr'acte : études de théâtre et performance* » propose de nouveaux éclairages sur diverses perspectives concernant l'art théâtral et les autres arts. En reprenant, en guise d'hommage, le titre donné par Almeida Garrett à l'une des premières revues théâtrales du XIX<sup>e</sup> siècle (*Entre-acto*), cette collection s'ouvrira aux études théâtrales et au dialogue qui peut être instauré entre ce domaine d'études et d'autres domaines tels que les études littéraires, les études comparées, les études de traduction, les études cinématographiques, entre autres.

***Membres du comité scientifique :***

Maria João Almeida

(Centro de Estudos de Teatro, Univ. de Lisboa, Portugal)

Maria João Brilhante

(Centro de Estudos de Teatro, Univ. de Lisboa, Portugal)

Maria de Jesus Cabral

(Centro de Literatura Portuguesa, Univ. de Coimbra, Portugal)

José Camões

(Centro de Estudos de Teatro, Univ. de Lisboa, Portugal)

- Marie-Noëlle Ciccia  
(Univ. Paul-Valéry- Montpellier 3, France)
- Rui Pina Coelho  
(Centro de Estudos de Teatro, Univ. de Lisboa, ESTC, Portugal)
- Barbara Cooper  
(Univ. du New Hampshire, USA)
- Sebastiana Fadda  
(Centro de Estudos de Teatro, Univ. de Lisboa, Portugal)
- Yves Jubinville  
(École Supérieure de Théâtre –UQÀM, Québec)
- Francisco Lafarga  
(Univ. de Barcelona, Espagne)
- Vera San Payo Lemos  
(Centro de Estudos de Teatro, Univ. de Lisboa, Portugal)
- Alexandra Moreira da Silva  
(Univ. do Porto, Portugal)
- Sophie Proust  
(Univ. Lille 3, France)
- Ana Clara Santos  
(Centro de Estudos de Teatro, Univ. de Lisboa, UAlg, Portugal)
- Graça dos Santos  
(Univ. Nanterre Paris 10, France)
- Maria Helena Serôdio  
(Centro de Estudos de Teatro, Univ. de Lisboa, Portugal)
- Jean-Marie Thomasseau  
(Univ. de Paris 8, France)
- Ana Isabel Vasconcelos  
(Centro de Estudos de Teatro, Univ. de Lisboa, UAberta, Portugal)
- Christine Zurbach  
(Univ. de Évora, Portugal)

*Avec la collaboration spéciale de:*

- Michel Delon  
(Univ. Paris-Sorbonne, France)
- Jorge Bastos da Silva  
(Univ. do Porto, Portugal)
- Maria Luísa Malato  
(Univ. do Porto, Portugal)

## SOMMAIRE

Introduction par <i>Ana Clara Santos</i> et <i>Maria Luísa Malato</i> .....	13
Diderot et le paradoxe de l'homme sans caractère par <i>Michel Delon</i> .....	23
Diderot et l'expérience de la contamination générique par <i>Ligia Cipriano</i> .....	43
Diderot redivivo, segundo Luiza Neto Jorge par <i>Pedro Eiras</i> .....	57
Sous le signe de Vertumne : langage et dramaturgie dans <i>Le Neveu de Rameau</i> de Diderot par <i>Bernardo Enes Dias</i> .....	71
Un théâtre pour le public, sans le public : Diderot et la construction d'un modèle idéal de spectateur par <i>Alexandra Fabères</i> .....	91
Dos <i>tableaux-vivants</i> à fotografia de teatro par <i>Filipe Figueiredo</i> .....	109
« Ceci n'est point un roman » : variations théâtrales et cinématographiques de <i>Jacques le fataliste</i> par <i>Luís Carlos Pimenta Gonçalves</i> .....	125

<i>Le Fils naturel</i> (1757) de Diderot, o la espectacularidad de una « <i>condition</i> » jurídico-familiar par <i>José Calvo González</i> .....	141
Le théâtre de Diderot en Espagne. Histoire des traductions, histoire d'une (longue) parenthèse par <i>Francisco Lafarga</i> .....	175
Diderot ou le théâtre des métiers par <i>Yves-Claude Lequin</i> .....	189
Le modèle idéal du comédien selon Diderot : un concept platonicien et une genèse antiplatonicienne par <i>Véronique Le Ru</i> .....	217
Manuel de Figueiredo, lecteur-fantôme de Diderot. Pour une histoire fantastique de la réception littéraire par <i>Maria Luísa Malato</i> .....	231
« La différence des larmes » : la moralité de l'émotion entre esthétique et physiologie par <i>Marco Menin</i> .....	255
O animal de estimação de Diderot : corpo, técnica e presença no palco contemporâneo par <i>Jorge Palinhos</i> .....	275
A ponderável proporção do drama em Francisco Freire e Denis Diderot par <i>Isabel Maria Alves Sousa Pinto</i> .....	291
La femme dans le théâtre de Diderot : personnages, comédiennes et public au féminin par <i>Odile Richard-Pauchet</i> .....	313
Diderot no teatro português do século XVIII. Estudo de caso : a obra de António José de Paula par <i>Marta Brites Rosa</i> .....	331

Dialogue des arts et des genres chez Diderot : le drame à l'épreuve du roman et de la peinture par <i>Ana Clara Santos</i> .....	349
Diderot – do romance para o cinema e da vida para o teatro par <i>Maria Helena Carvalho dos Santos</i> .....	369
Mimer la musique : <i>Le Neveu de Rameau</i> de Denis Diderot par <i>Teo Sanz</i> .....	387

## INTRODUCTION

Il y a des moments révélateurs sur le caractère des gens. Un jeune homme demande conseil à Diderot sur un écrit qu'il veut publier. Diderot le reçoit et commence à lire le manuscrit. Il s'étonne : c'est en effet une diatribe contre ses propres livres, contre les idées qu'il défend. Diderot répond comme s'il n'était pas l'auteur de ces livres, le diffuseur de ces idées, et, toujours affable, il questionne le jeune homme : « Monsieur, [...] pourriez-vous m'apprendre le motif qui vous a déterminé à me faire lire une satire pour la première fois dans ma vie ? Je jette ordinairement ces espèces d'ouvrages dans mon seau... ». L'auteur s'excuse : c'est qu'il avait besoin d'argent et espérait soutirer quelques écus à Diderot, juste pour ne pas publier la satire. Diderot répond comme s'il était le corrupteur : « Vous ne seriez pas le premier auteur dont on paierait volontiers le silence ». Et il se souvient : « Le frère de M, le Duc d'Orléans est retiré à Sainte Geneviève ; il est dévot ; il me hait ; dédiez-lui votre satire, faites-la relier avec ses armes, portez-lui cet ouvrage un matin, et vous en obtiendrez quelques secours... ». « -Mais je ne connais point ce prince ... », proteste le jeune homme, et en plus « l'épître dédicatoire m'embarrasse... ». Et Diderot répond, enthousiasmé : « Asseyez-vous là », « je vais vous la faire »...

La séquence n'est peut-être pas très significative. Peut-être. La fille de Diderot nous informe que l'auteur a reçu sa récompense, qu'il reviendra voir Diderot plus tard, chez lui,

pour le remercier de sa gentillesse, et que Diderot lui conseillera finalement de poursuivre son travail d'écrivain de façon moins avilissante... La question morale l'emporte, soulignons-le. Mais l'enthousiasme de Diderot garde pourtant son importance majeure : on y trouve le goût de s'imaginer l'autre, d'inverser les rôles, et le plaisir du pastiche, d'écrire selon un autre point de vue. Il commence son activité d'écrivain par être un « écrivain », déniait l'opposition entre originalité et soumission aux normes : il écrit des sermons pour des missionnaires portugais qui partent aux Indes, des comptes rendus de pièces ou de romans, des articles de journal, des traductions. L'œuvre de Diderot est une œuvre qui n'est généralement pas signée, ou qui s'empare de pseudonymes, d'hétéronymes, de l'office du traducteur, de l'éditeur, du compilateur, de l'argumentateur professionnel, de l'avocat du diable, de l'avocat des anges aussi, voire du sophiste. Son genre est le dialogue. Son espace est la promenade. Son action la dissimulation. Son but l'interrogation. Significativement, il garderait pour lui la rédaction de l'article « Cependant » de l'Encyclopédie. Cacher la plume, voilà son jeu favori. Et si bien joué qu'on ne peut parler d'un corpus crédible de son œuvre qu'à partir de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. En quelque sorte, il est toujours le gamin qui, quinze jours après son entrée au Collège Louis-le-Grand, est puni parce qu'il a rédigé les devoirs d'un copain : il était aussi enthousiasmé en l'avouant à son père.

Cet enthousiasme est celui d'un homme du Théâtre. Pas seulement du théâtre comme espace fermé, consacré aux jeux du comédien, mais de ce Théâtre du Monde qu'il voulait reproduire sur scène. Prenant toujours très au sérieux ses drames et ses réflexions sur le théâtre, il mêle le théâtre avec tous les autres arts, libéraux ou mécaniques : la philosophie, la peinture, la dialectique, la musique, les mots de la tribune

ou les gestes des ateliers. Le présent ouvrage veut en célébrer toute la richesse. Il reprend le titre de son œuvre sur le théâtre la plus connue, *Paradoxe sur le comédien*, mais pour souligner chez Diderot ce rôle d'acteur, de philosophe sans caractère, qui est toujours prêt à imaginer l'autre, ses idées, ses sensations, voire ses préjugés. Peut-être Diderot n'aurait-il pas été d'accord avec le titre de son livre posthume qui simplifie même les questions dramaturgiques qu'il y pose : le besoin de rendre conscient le travail de l'acteur, qui peut aisément confondre le caractère de son personnage avec le sien : « C'est un beau paradoxe. Je prétends que c'est la sensibilité qui fait les comédiens médiocres ; l'extrême sensibilité, les comédiens bornés ; le sang-froid et la tête, les comédiens sublimes », avait-il écrit à Grimm. En effet, il peut ne pas sortir de lui-même, disant l'autre comme s'il se disait. Mais, reprenant le souci de Diderot, on pourrait considérer le "paradoxe" comme une interpellation de l'opinion dominante, dans une communauté comme dans un individu. Le paradoxe serait alors défini, soulignons son étymologie, comme quelque chose qui est créé comme mouvement alternatif ("para-") à ce qui est tenu pour vrai ("doxa"). Non que l'on ignore la vérité ou que l'on cherche des leurres, mais précisément parce que ce que nous tenons absolument pour vrai n'est qu'une idée préconçue ou un préjugé sur ce que nous en affirmons. Le *Paradoxe sur le comédien* est un dialogue (remarquons-le) qui commence justement alors que nous pensons que tout est dit ou que rien d'autre ne peut plus être dit :

« – N'en parlons plus ...  
– Pourquoi pas ? »

Le présent ouvrage se veut ainsi un miroir des paradoxes, au pluriel, de ceux qui sont à la source de l'action, au Théâtre du Monde : le paradoxe d'accepter le changement de son

identité au moment même où on accepte son altérité, de se soumettre soi-même à l'influence des autres, de construire sa pensée à partir du dialogue, un Logos confus, diabolique. Le paradoxe, défini comme une proposition contraire à la logique ou une contradiction du bon sens, doit être conçu ici comme une stratégie logique, qui vise la contradiction des lieux communs, non pas des lieux communs qui nous unissent mais des clichés qui nous séparent. Ayant vécu au XVIII<sup>e</sup> siècle, Diderot a prévu des problèmes, des solutions et des méthodologies qui ne devaient être considérés comme pertinents qu'aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles : les enjeux de la compilation frénétique de l'information, les changements de supports du savoir, le changement des pyramides géopolitiques, la fascination croissante pour la civilisation orientale, le pouvoir du silence comme force rhétorique, aussi bien au théâtre que dans la vie réelle, l'importance de la maîtrise de l'émotion et de l'étude de l'objectivité comme sentiments, l'hypocrisie philosophique de notre compassion envers les aveugles ou les sourds, la non-croyance en la supériorité de ceux qui prétendent tout voir et tout entendre, tout dire et tout comprendre...

Ceci dit, on comprend que le texte de Michel Delon sur « Diderot et le paradoxe de l'homme sans caractère » fonctionne ici comme une Introduction au volume. Delon souligne bien l'amplitude et les ambiguïtés de ce caractère « sans caractère », qui échappe à toute typologie, et qui met en scène le paradoxe entre les qualités esthétiques et les valeurs morales incarnées par le comédien, susceptible de jouer tous les rôles, et de prendre le négligeable et d'en faire une qualité, même si, par comble de l'ironie socratique, il peut être souvent négligé. Pour les autres articles, conservons l'ordre alphabétique, l'ordre du chaos des encyclopédies, car il nous semblent tamiser les lectures, faisant glisser dans les textes une perspective binaire que la pensée de Diderot ne

possède pas et qui trahit sans doute son élan intellectuel : la théorie et la pratique, les arts et la pensée sur les arts, les arts libéraux et les arts mécaniques, la raison philosophique et les raisons biologiques, le sentiment de la raison et les raisons du sentiments, la modernité et l'Ancien Régime, la modernité et la postmodernité, la production littéraire et la réception littéraire, voire la pensée contemporaine de Diderot et son actualité...

Prenant assise sur l'œuvre de Diderot, Lígia Cipriano met en avant l'originalité de l'auteur de *La Religieuse* qui prône la fin de l'étanchéité des genres en s'attachant à révéler la théâtralisation du roman et la romanisation du théâtre, en véritable précurseur de la transmodalisation des genres. Là-dessus, Pedro Eiras illustre ce phénomène au XXe siècle au Portugal en mettant l'accent sur l'adaptation de *Jacques le Fataliste et son Maître* au théâtre, sous la plume de Luiza Neto Jorge, mise en scène en 1978, quatre ans après la Révolution des œillets. La théâtralisation du roman est à nouveau mise en relief dans l'étude de Bernardo Enes Dias sur *Le Neveu de Rameau*. Satyre ? Pas tellement. Roman ? C'est surtout un dialogue. Drame ? Où est l'action ? Sa « richesse dramatique » et sa complexité narrative semblent même écarter toute appropriation herméneutique. Conscient de la nature subversive du langage, Diderot semble nier toute possibilité de lecture univoque où, à la superposition de plans dialectiques, s'ajoute la libération des mots de leur joug logique.

L'actualité de la pensée de Diderot se situe aussi, comme nous le démontre Alexandra Fabères, au niveau de la construction d'un modèle idéal de spectateur. Si Diderot évoque la perception différente de celui qui agit (l'acteur) et de celui qui regarde (le spectateur), il prend cette distinction comme point de départ pour mettre en évidence les pièges de cette opposition qui constituera les prémices de la conception

moderne du théâtre. À cette conception moderne, Filipe Figueiredo ajoute un autre versant de la modernité présent dans le « tableau-vivant » du théâtre de Diderot, qui sera repris plus tard par la photographie, notamment dans le « portrait de l'acteur », et qui correspond à une assomption d'un nouveau paradigme esthétique de la culture occidentale. Luís Carlos Pimenta Gonçalves s'intéresse, quant à lui, à la mise en dialogue de quelques adaptations, transpositions et variations de *Jacques le Fataliste* au théâtre et au cinéma, notamment en France et au Portugal.

La notion de spectaculaire est sans doute significative quand on connaît la complexité croissante de la scénographie au XVIII<sup>e</sup> siècle. José Calvo González, en prenant assise sur le concept de « condition juridique-familiale » dans *Le Fils Naturel*, renforce cet aspect pour mieux comprendre la rénovation dramatique opérée par Diderot, symbolisée par un mouvement de rupture avec le théâtre et la pensée de son temps. Le philosophe s'en servirait, non seulement pour questionner les conventions morales, mais aussi pour défendre une réforme des mentalités et dénoncer une lente réforme juridique.

La réception de Diderot à l'étranger pose le problème des stratégies de dissimulation ou d'édulcoration qu'il a fallu implémenter pour privilégier la circulation des œuvres diderotiennes dans certains circuits culturels. François Lafarga, lui-même traducteur de Diderot, en dresse un tableau diachronique de cette réalité traductologique en Espagne.

Partant de la conception méthodique d'une technologie des arts et des métiers chez Diderot, Yves-Claude Lequin, par une lecture entrecroisée de l'*Encyclopédie* et du *Paradoxe sur le comédien*, nous apprend à y déceler une approche technologique du théâtre et du métier de comédien accentuée, à l'époque, par la valeur du travail de soi et sur soi,

défendue par Diderot. Partant de la proximité évidente entre le modèle idéal du comédien, « sans caractère », et le concept platonicien de « chora », Véronique Le Ru réfléchit sur le paradoxe de la genèse antiplatonicienne de ce modèle : l'importance d'un modèle idéal du grand comédien, qui détermine simultanément le processus maïeutique du théâtre, et le processus de neutralisation de l'instance morale de ce théâtre, que ce soit pour l'acteur ou pour son public. La notion de « fantôme » – au sens où on l'utilise encore au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire un être de lumière, un modèle idéal – est reprise par Maria Luísa Malato pour évoquer la réception de l'œuvre de Diderot au Portugal dans l'œuvre de Manuel de Figueiredo, sans doute un des premiers lecteurs de Diderot dans ce pays. Selon l'auteure, Figueiredo n'est pas seulement un lecteur de Diderot : il envisage même quelques-unes des stratégies de Diderot, seulement imaginées par l'auteur dans un cercle très restreint de lecteurs. Ainsi se plaignent-ils tous les deux de la même invraisemblance, des mêmes limitations, rêvant tous les deux d'un public futur.

Considérant l'importance des larmes dans la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle en général et dans *Le paradoxe sur le comédien* en particulier, Marco Menin voit dans ce dernier « une sorte de traité des passions » et y décèle, à partir d'éléments d'ordre physiologique, esthétique et moral, « une taxonomie des larmes », une sorte de pédagogie du corps, de l'art et de la vertu, où est révélée la fonction pédagogique attribuée par Diderot à l'émotion et à la sensibilité.

En soumettant le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot à l'épreuve de plusieurs textes modernes, construits après et d'après lui, Jorge Palinhos nous montre que le théâtre de Diderot, trop moderne ou trop anachronique, ne se fonde pas sur le paradoxe de l'acteur, mais sur le paradoxe même du théâtre, art et artifice de l'homme, construit entre l'utopie de la re-présentation et l'utopie de l'improvisation. Par un

exercice d'analyse comparée, Isabel Maria Alves Sousa Pinto nous propose une relecture des *Entretiens sur le Fils Naturel* et *De la Poésie Dramatique* de Denis Diderot à côté de l'*Arte Poética ou Regras da verdadeira Poesia* de Francisco de Melo Freire. Un tel exercice aboutit à l'éclairage de quelques points de contact entre l'auteur français et l'auteur portugais par lequel ressortent l'enthousiasme envers les similitudes entre la poésie dramatique et la peinture, la focalisation sur le geste et les réflexions sur certaines formes dramatique comme la pantomime.

Connaissant bien la correspondance de Diderot, Odile Richard-Pauchet nous rend compte de l'importance des personnages souvent dits « secondaires », comme les femmes – ces actrices, ces femmes des salons, ces amies ou maîtresses, plus ou moins intellectuelles – à qui Diderot dédiera plusieurs lettres, plusieurs réflexions sur le théâtre. Se penchant sur la réalité culturelle portugaise du XVIII<sup>e</sup> siècle, Marta Brites Rosa, quant à elle, met en lumière la fortune des écrits de Diderot sur le territoire national, y compris sur la scène lisboète et sur la production dramatique de certains agents culturels tels que António José de Paula.

Le théâtre est au centre des préoccupations esthétiques au siècle des Lumières dont les écrits de Diderot constituent l'un des noyaux. Ana Clara Santos nous démontre que, pour Diderot, cette nouvelle formule est à chercher dans la symbiose entre la réflexion philosophique et la réflexion esthétique à l'entrecroisement entre théâtre, littérature et autres arts, avec de forts ancrages sur la peinture et l'idée de « tableau ». Diderot édifie alors une théorie du drame nouveau axée sur les libertés du roman et les potentialités de l'expressivité de la peinture dans laquelle le récit se superpose au dialogue et le théâtre devient une espèce de pantomime d'acteur qui raconte et met en scène plutôt des « conditions » particulières que des « caractères » universels.

## Introduction

L'actualité de la pensée de Diderot se cache, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, sous l'apanage des traductions et des adaptations théâtrales et cinématographiques de son œuvre. Maria Helena Carvalho dos Santos s'attache à montrer le rôle fascinant que le roman *La Religieuse* a joué sur certains créateurs au cinéma et au théâtre. Si l'on compare le roman diderotien aux nombreuses créations artistiques dont il a fait l'objet jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle, on est surpris par certaines nuances, parfois paradoxales : l'importance des réflexions sur la dépendance économique de la femme et sur la dignification du travail ; l'utilisation de la provocation qui ne se veut pas provocatrice mais veut seulement provoquer, faire réagir, faire appel à l'action ; le rappel constant du bonheur de penser ou de la joie de la diversité ; ou l'inévitable tension morale entre le plaisir et la vertu.

Le volume clôt sur l'étude de Teo Sanz sur un sujet cher à Diderot : celui de la musique, cet art dont le langage exceptionnel est, selon lui, susceptible de peindre ce qu'on ne saurait entendre. Ainsi, voit-on apparaître dans cette étude l'association du mime et de la pantomime à la musique pure, c'est-à-dire à celle indissociable des émotions obscures et des passions tumultueuses et écartée du langage conceptuel.

Diderot est en effet un auteur qui s'acharne à nous obliger à penser, surtout quand on nous dit « les choses sont ce qu'elles sont », qu'il y a « les bons et les méchants », « le beau et les bêtes », « les nôtres et les leurs », « les comédiens et les spectateurs », quand on croit vivre « au temps où il n'y a rien à faire » ; un temps où « on ne peut pas confondre les faits et les sentiments », des temps difficiles « où il nous faut tout accepter » parce qu'il « n'y a pas d'autre solution » et que du chaos, rien ne peut surgir. Diderot s'intéresse à ce chaos de la nature et de l'art, ce chaos biologique ou épistémologique, précisément parce qu'il sait que la Nature et l'Art y trouvent

un immense répertoire de solutions, le flux de la création, remarqué par Buffon et, plus tard, par Darwin, qui renvoie l'utilité à l'inutile, la beauté au monstrueux, l'efficacité à l'ornement. Serait-ce par hasard qu'il a gardé pour lui la rédaction de l'article sur le « Chaos » de l'*Encyclopédie* ?

« Ouvrons donc les yeux sur l'enthousiasme dangereux du système... »

Les directrices de la publication