

Énergie du geste et représentation : Denis Diderot, précurseur d'une « théâtralité » moderne ?

Inès GUÉGO-RIVALAN

Résumé

La conception de l'énergie chez Diderot marque, au XVIII^e siècle en Europe, un tournant décisif dans la conception même de l'art et de la pensée en général, mais aussi plus particulièrement du théâtre, du spectacle et du lien qui unit la scène et l'assemblée des spectateurs au moment de la représentation. En effet, c'est bien l'émotion esthétique et le processus de réception d'une œuvre d'art que problématise le philosophe, à travers de nombreux textes qui prolongent et élargissent une réflexion sur l'image picturale appliquée au domaine théâtral. Captant ce qui jusqu'alors n'avait jamais été explicitement mis au jour, Denis Diderot, penseur de l'articulation qui unit énergie et représentation, constituerait ainsi un jalon essentiel dans le processus de genèse de la notion moderne de « théâtralité ».

Mots-clés : énergie, geste, théâtralité, mimésis, composition, tableau, corps, réception, émotion esthétique.

Abstract

In the context of 18th century Europe, Diderot's conception of energy marks a turning point in the very conception of art and thought in general, more particularly still in the conception of drama, performance, and the specific bond formed between stage and audience during a performance. Aesthetic emotion and the process of reception of a work of art are indeed addressed and articulated by the philosopher through many of his texts where he continues and elaborates a reflection about pictorial art that can be applied to the theatre. Apprehending an element that had never been explicitly highlighted so far, Denis Diderot, theorist of the connection between energy and representation, appears as a critical contributor in the genesis of the modern notion of "theatricality".

Keywords: energy, gesture, theatricality, mimesis, composition, picture, body, reception, aesthetic emotion.

« À l'occasion de l'énergie du geste, j'en ai rapporté quelques exemples frappants, qui m'ont engagé dans la constitution d'une sorte de sublime, que j'appelle sublime de situation¹. »

Dans un article consacré à Diderot et au geste, Roland Mortier souligne que « le goût de Diderot pour la gestuelle est un des traits caractéristiques de sa personnalité comme de son œuvre [...]. Le geste, comme le cri, est pour lui un révélateur². » Malgré les évolutions de sa pensée au cours du temps,

1. DIDEROT Denis, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751), dans *Diderot, Œuvres*, t. II, *Esthétique/Théâtre*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996, p. 48.

2. MORTIER Roland, « Diderot et la fonction du geste », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 23, 1997, p. 79-87.

l'attention portée par ce « poète de l'énergie³ », aux capacités expressives du geste reste une constante de son œuvre, indice d'une conviction : il existe pour exprimer une émotion un langage autre que celui des mots.

Au XVII^e siècle, tableau et théâtre ont été constamment mis en relation, tout comme les notions de picturalité et de mise en scène. Même si l'époque s'est pour beaucoup détournée de la gestuelle, « le XVIII^e siècle empiriste se devait de restituer à l'expression corporelle son intérêt et sa valeur⁴ ». Dans cette entreprise, Diderot, qui traquait le mouvement en peinture, a joué un rôle déterminant. Passé le triomphe de « l'Homme-machine » et des théories mécanistes, il s'interroge, à maintes reprises dans ses écrits, sur l'origine et les formes particulières prises par les forces qui meuvent le corps humain, et met au cœur de sa réflexion le concept de vie, dans le sillage de la théorie sensualiste de Locke. Pour le *Trésor de la langue française*⁵, le « geste » renvoie essentiellement à « l'activité corporelle particulière d'une personne », au « mouvement extérieur du corps (ou de l'une de ses parties), perçu comme exprimant une manière d'être ou de faire », et par métonymie, au figuré, il renvoie également à une « action (en tant qu'elle peut être perçue et interprétée par un tiers) », dimension qui peut être aussi prise en compte au moment de comprendre la manière dont se construit l'*ethos* chez Diderot. Si l'on revient aux principales acceptions étymologiques du terme « énergie », une dichotomie notionnelle apparaît entre *dynamis* (force en puissance, puissance, faculté de pouvoir, aptitude à être ou à devenir, pouvoir, puissance des choses) et *energeia* (« force en action, activité », voire « action, acte [vs. « êsis »], manière d'être, état »), d'où dérivent les sens de « force des choses », ou « force ou vivacité dans le discours⁶ ». L'énergie du geste peut ainsi être diverse, l'intentionnalité du geste lui-même dans une œuvre d'art s'articulant à la question de l'expressivité du mouvement.

Penser la notion d'énergie chez Diderot implique, pour le théâtre, de s'interroger sur la problématique de la *mimésis* et des modalités de représentation de l'action théâtrale à travers le corps de l'acteur. En effet, dans le contexte d'une hégémonie du théâtre de la parole au XVII^e et au début du XVIII^e siècle, et d'une esthétique du « jeu » caractérisé par une certaine « staticité » (liée à une scénographie particulière, « simultanée » et à la problématique du respect des trois unités aristotéliennes), Diderot s'élève contre les normes défendues par les « Réguliers », qui relèguent la place du corps de l'acteur à un rang second. Pour lui, le renouveau du théâtre de l'époque passe par la nécessité d'y réinsuffler de la vie ; et il explore à plusieurs reprises des modalités de jeu qui passeraient davantage par le geste « vrai ». Dans ses réflexions sur la pantomime (*Lettre sur les sourds et muets, Le Neveu de Rameau, le Paradoxe sur le Comédien...*),

3. L'expression est de CHOUILLET Jacques, *Diderot poète de l'énergie*, Paris, PUF, « Écrivains », 1984.

4. MORTIER Roland, « Diderot et la fonction du geste », art. cité, p. 79.

5. Voir « Geste », dans QUEMADA Bernard (dir.), *Trésor de la langue française*, t. IX, Paris, éd. du Centre national de la recherche scientifique, 1981, p. 230-231.

6. D'après le dictionnaire Grec-Français d'Anatole Bailly.

une place importante est dévolue au corps. L'énergie innerve tellement les analyses artistiques de Diderot (les *Salons*, les *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie pour servir de suite aux Salons*, ses essais sur le théâtre), qu'elle en vient à nourrir d'autres champs de sa réflexion comme le politique ou le social, et investit son écriture même. En fait, chez Diderot, l'énergie est avant tout liée à une physique, à une conception particulière du monde et de la nature; c'est pourquoi, en tant que force de vie, elle constitue la pierre angulaire de tout le système de pensée du philosophe, et envahit tous les champs de sa réflexion.

Laure Fernandez⁷ rappelle que la « théâtralité⁸ » « sous-tend, sous d'autres appellations, l'histoire du théâtre depuis ses origines »; « l'instinct théâtral⁹ » (qui, selon nous, est bien la matrice de toute « énergie du geste ») est ce qui guide l'auteur. Dans son *Apologie de la théâtralité* (1908), Evreinov conçoit le théâtre, comme « expérience physique et sensuelle avant qu'intellectuelle », dans la mesure où il est « fondé sur un contrat tacite, une convention, connue et acceptée du spectateur¹⁰ ». Cette idée est déjà en germe, dans la notion d'énergie du geste telle qu'elle apparaît, de façon plus ou moins explicite, chez Diderot : la « cellule génétique » de l'énergie et l'origine du geste se lient à la *mimésis* (tant dans le *tableau* pictural que théâtral), ainsi qu'à la possible reproduction artistique du geste « vrai ».

Il existe chez Diderot une pensée du *tableau*, comme ensemble organique dont l'énergie doit excéder le cadre qui la limite : ses idées sur l'art de la peinture peuvent s'articuler avec celles qui concernent le théâtre à travers la notion de « composition ». L'analyse de la poétique du « geste vrai », ressort de la « théâtralité », permettra de révéler une structure qui repose sur une synthèse subtile entre choix du moment le plus fort de l'action et retranscription du « naturel ». Enfin, la question de l'énergie du geste chez Diderot invite avant tout à réfléchir sur la fonction de l'art comme expérience intersubjective, éducatrice et moralisatrice, qui repose sur la capacité du *tableau* à transmettre des émotions et à é-mouvoir le spectateur ; dynamique assumée au théâtre par la *théâtralité*.

Les *Salons*, où Diderot développe une esthétique du *tableau*, en théorisant à travers une « écriture de son regard » la réception d'une œuvre, constituent peut-être l'exemple le plus évident et le plus paradigmatique de la référence à l'énergie du geste. Les mouvements, les déplacements du salonnier sont recréés

7. FERNANDEZ Laure, « La théâtralité chez Nicolas Evreinov : pour un théâtre "infiniment plus vaste que la scène" », communication à la Journée des doctorants du CRHT-Paris IV-Sorbonne, 16 mai 2009.

8. Théorisé par Nicolai Evreinov (1908), le concept de *théâtralité*, fondamental pour penser et comprendre le théâtre au XX^e siècle, sera plus tard étudié par Roland Barthes (la théâtralité c'est « le théâtre moins le texte », *Essais critiques*, ou *Nouveaux essais critiques*, Paris Seuil, 1972), puis complété par nos travaux d'Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977).

9. Nous reprenons l'expression mise en lumière par Sharon Marie Carnicke : CARNICKE Sharon Marie, PARSONS Robert B., « L'instinct théâtral : Evreinov et la théâtralité », *Revue des études slaves*, t. 53, fasc. 1 (Nicolas Evreinov : l'apôtre russe de la théâtralité), 1981, p. 97-108.

10. FERNANDEZ Laure, art. cité, p. 3.

par l'écriture (selon les procédés de l'*ekphrasis* et de l'hypotypose), le processus de création se donnant à voir, de la sorte, dans une dynamique « vitaliste » du compte rendu. En outre, à travers le contenu même des critiques de Diderot sur tel ou tel artiste se dégagent des conceptions esthétiques qu'il reprendra dans d'autres écrits (*Pensées détachées sur la peinture, Essai sur la peinture*, article « Beau » de l'*Encyclopédie*...). Un lien profond, consubstantiel, se fait jour entre théâtre et peinture chez Diderot : pour cet héritier de la philosophie matérialiste et sensualiste, le mot « tableau », avant de désigner des œuvres de peintres, définit un moment privilégié du spectacle théâtral, dont la fonction dramatique et scénique est de transmettre des sensations et de la matière intelligible. Dans l'esthétique dramatique de Diderot, le *tableau* est quelque chose de paradoxalement statique qui devient l'acmé du spectacle, en d'autres termes, un « tout » organique en formation. Le *Discours de la poésie dramatique* et l'article « Composition » de l'*Encyclopédie* sont l'occasion pour le philosophe d'accorder à l'idée picturale d'unité une importance que souligne Hisashi Ida :

« Diderot affirme [...] qu'un tableau fait de l'assemblage sans ordre et sans unité d'un grand nombre de figures ne mérite pas le nom d'une "vraie composition" [...]. Dans le *Discours de la poésie dramatique*, Diderot assimile les lois de l'unité qui doit gouverner l'action scénique des comédiens à celles de la composition picturale. Avec la notion de la composition, le drame s'interprète comme une succession de scènes qui forment autant de tableaux émouvants¹¹. »

La dimension visuelle est fondamentale dans la pensée dramaturgique de Diderot, et elle se trouve largement développée dans sa *Lettre sur les sourds et muets*. À travers sa pensée du *tableau* et de la « composition » picturale, Diderot déconstruit par avance l'illusion réaliste : plus le poète s'éloigne de la nature, plus il a de chances de la dire. L'énergie du geste est bien présente, en puissance et en acte dans ses écrits (tant dans le contenu que dans la forme), et il existe chez lui deux convictions fortes : le *tableau* n'est pas une entité inerte mais une totalité organique (Diderot est en cela un matérialiste vitaliste), il est vie et sensibilité. Le *tableau* ne peut alors s'appréhender que par un langage de l'énergie : l'expression, la description doivent être flux, mouvement, circulation.

Parmi les rares peintres trouvant grâce aux yeux de Diderot, se trouve Jean-Baptiste Greuze qui, à travers son style particulier et le dynamisme de ses peintures, est parvenu à capter l'énergie du geste. Si Greuze fait aujourd'hui figure « de peintre de genre dont les tableaux reflètent la sensualité et la sentimentalité larmoyante de son siècle¹² », pour Diderot son style est admirable, et évoque celui de la grande peinture d'histoire. Greuze confie l'expression des émotions

11. IDA Hisashi, « La "pantomime" selon Diderot. Le geste et la démonstration morale », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 27 *Varia*, 1999, p. 41, mis en ligne le 4 août 2007 (<http://rde.revues.org/>).

12. SCREVE HALL Carole, dans EHRARD (Antoinette et Jean), *Diderot et Greuze*, actes du Colloque de Clermont-Ferrand, 16 novembre 1984, Clermont-Ferrand, Adosa, 1986, p. 91.

et le dynamisme des scènes représentées aux gestes et aux attitudes plus qu'aux mimiques. Ainsi, même lorsqu'il s'agit de représentations de scènes de la vie quotidienne, chez Greuze la peinture de genre se fait narrative, à travers le geste, et par l'importance accrue que le peintre accorde aux objets dont il fait, en quelque sorte, des « concentrés d'énergie ». Les objets peuvent avoir une valeur de contextualisation, de rappel ; associés au geste, leur signification s'enrichit d'une valeur prospective, comme dans le dessin *La Mort d'un père dénaturé abandonné par ses enfants*, où le cierge qui se retourne et s'éteint semble « un présage de damnation » (A. Ehrard) (illustration 1). Chez Greuze, les objets sont investis d'un dynamisme propre : ils renvoient, notamment dans la peinture d'histoire, « à ce qui s'est passé ou se passera avant ou après le moment représenté ». Greuze apparaît alors comme un exemple à suivre pour le poète désireux de réaliser une bonne « composition » : pour Diderot, il est parvenu dans ses toiles à capter l'énergie, la vie – l'essence du beau.



Illustration 1

La Mort d'un père dénaturé abandonné par ses enfants

Plume, lavis d'encre de Chine et d'encre brune, crayon, sur papier blanc (46,8 x 64,1 cm)
(Tournus, musée Greuze)

(Utpictura18, <http://www.univ-montp3.fr/>)

Alors qu'au XVII^e siècle peinture et sculpture sont déjà des modèles pour l'orateur et pour le comédien, le XVIII^e siècle voit émerger la notion de « tableau vivant » (l'acteur devient peintre, et l'on passe d'une scénographie « simulatée » basée sur les décors à « mansions », à une succession de tableaux),

ainsi qu'un renouveau de la gestuelle au théâtre. Avec l'abbé Du Bos¹³ Diderot s'inscrit dans une dynamique propre à son siècle, celle d'un changement de paradigme dans la relation entre les arts, et d'un renouveau du *tableau* passant par la déconstruction de l'*Ut pictura poesis* horacien. Contre les notions de « bon goût » imposées jusqu'alors, certains critiques, dont Diderot, revisitent le *Paragone* – parallèle des arts notamment entre peinture et sculpture –, pour établir une nouvelle hiérarchie des sens (et une nouvelle physiologie du goût). Au théâtre, la vue prend une importance capitale, par rapport à l'ouïe dans le cadre d'un jeu de l'acteur essentiellement basé sur la déclamation froide, jusqu'alors en vigueur. Diderot compare l'expressivité picturale de la pantomime à celle d'un tableau :

« 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. Elle est tellement essentielle, que de deux pièces composées, l'une eu égard à la pantomime, et l'autre sans cela, la facture sera si diverse, que celle où la pantomime aura été considérée comme partie du drame, ne se jouera pas sans pantomime, et que celle où la pantomime aura été négligée, ne se pourra pantomimer. On ne l'ôtera point dans la représentation au poème qui l'aura, et on ne la donnera point au poème qui ne l'aura pas. C'est elle qui fixera la longueur des scènes, et qui colorera tout le drame¹⁴. »

Le caractère révélateur, dénonciateur du geste, reste pour Diderot, en dépit des évolutions de sa pensée, un des fondements de son esthétique. Roland Mortier rappelle que les *Entretiens avec Dorval* (1757) sont « parcourus par une série de manifestations de ce goût pour une intensivité maximale de l'expression corporelle des sentiments, au mépris des normes de décence et de goût imposées à l'époque¹⁵ ». En effet, Dorval propose d'utiliser le mot « tableau » pour désigner la scène muette, confirmant le lien étroit qui existe pour Diderot entre théâtre et peinture. Comment le geste peut-il s'intégrer au *tableau* au théâtre ? Le *Discours de la poésie dramatique*, et la *Lettre sur les sourds* envisagent la pantomime comme possible vecteur d'expressivité : « Diderot suggère aux auteurs dramatiques de remplacer certains discours par la pantomime en disant qu'il y a des scènes où il conviendrait mieux pour les personnages d'agir que de parler¹⁶. » *Tableau* et « mouvement » sont une seule et même chose, et le *tableau* apparaît comme la somme de la démonstration

13. Jean-Baptiste Du Bos, dit aussi abbé Du Bos (1670-1742), homme d'Église, diplomate et historien français, auteur des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris, J. Marette, 1719), lesquelles auront une influence fondamentale sur le développement de l'art théâtral et le développement des théories de la réception des œuvres d'art tout au long du siècle des Lumières.

14. DIDEROT Denis, « De la pantomime », *Discours de la poésie dramatique* (1758, chap. 21), dans *Diderot. Entretiens sur Le Fils naturel. De la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*, présentation, notes, annexes, chronologie et bibliographie par Jean Goldzink, Paris, Flammarion, « GF », 2005, p. 251-252.

15. MORTIER Roland, art. cité, p. 82.

16. IDA Hisashi, art. cité, p. 37.

d'un mouvement en train de se faire (jeux de perspective, dégradés, déplacements du regard) et de tous les mouvements qui suivront. Diderot s'inscrit dans la dynamique d'une nouvelle pensée du « tableau » qui implique, au théâtre, la mise en place du « tableau vivant ». En effet, sa conception du *tableau*, fondée sur l'art de la « composition » picturale et dramatique, a partie liée avec le renouveau de la gestuelle de l'acteur, dont les possibilités expressives ne se limitent plus désormais à la déclamation et au contenu du discours. Il est temps maintenant de s'attacher de façon plus précise aux caractéristiques de cet « art du tableau » renouvelé.

Chez Diderot, la poétique du geste « vrai », qui conditionne la transmission d'énergie au spectateur, repose sur le choix du moment le plus fort de l'action, et sur la capacité du poète ou du peintre à saisir et à rendre le « naturel » à travers l'œuvre d'art. Dans cette optique, le choix de l'instant à « peindre » est déterminant : autant que sa réalisation artistique, c'est lui qui fait qu'un *tableau* est « bon » ou « mauvais ». Tout comme pour Lessing¹⁷ ou l'abbé Du Bos, pour Diderot, savoir peindre consiste à savoir judicieusement saisir un instant – le choisir et le rendre artistiquement dans toute sa puissance. Si chez l'abbé Du Bos, le peintre, à la différence du dramaturge, doit sélectionner un instant dramatiquement porteur, pour Diderot il semble qu'une représentation théâtrale réussie consistera en une succession de *tableaux*, totalités organiques douées d'une énergie propre (*dynamis* ou *energeia*). Captation d'un mouvement, la peinture, si l'instant est intelligemment choisi par le peintre et cristallise une signification, s'érige en métonymie du temps : c'est ce qu'entend Lessing par « instant prégnant ». Dans cette perspective, la dichotomie *dynamis/energeia* permet de réfléchir à la nature de l'énergie que devrait contenir le (« bon ») *tableau*. Suivant le principe de « l'instant prégnant », il s'agirait de la *dynamis*, dans la mesure où l'action en puissance peut suggérer un au-delà d'elle-même. Outre ce choix de l'instant à peindre, l'expressivité de la scène apparaît bien comme une composante fondamentale du *tableau*.

La poétique de l'œuvre d'art et du geste chez Diderot invite en effet à repenser l'instant et la durée, pour une contention optimale de l'énergie dans le *tableau*. Traversé par la problématique de l'instant, le XVIII^e siècle s'interroge sur la capacité de la peinture à saisir la variabilité de l'être : ce dynamisme insaisissable semblerait devoir mener à une aporie. Mais le *tableau* se compose de quelque chose de fugitif et son dessin saisit le changement constant, et c'est justement *ainsi* qu'il capte une vérité profonde. Pour l'abbé Du Bos, la peinture constitue un espace instantané, là où le théâtre s'installe dans la durée. Néanmoins, il en va d'une autre manière pour Diderot, qui, en tant que critique d'art, cherche à comprendre et à expliquer l'origine de l'énergie du geste

17. Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), écrivain, critique et dramaturge allemand. Auteur de nombreux ouvrages de critique littéraire et d'esthétique, il développera la théorie de l'instant prégnant dans le *Laocoon ou des limites respectives de la poésie et de la peinture* (1766) et ses idées sur le théâtre dans la *Dramaturgie de Hambourg* (1767-1768).

au sein de l'œuvre d'art. Son écriture même, traduit la propension qui est la sienne à transformer l'image-temps en image-mouvement, comme en témoigne dans les *Salons* la « sublime » mise en scène de la Promenade Vernet. La *Lettre sur les sourds* dénonce l'infirmité du langage, condamné à la durée lorsqu'il s'agit de traduire l'instantanéité de la pensée, et instaure le primat du geste dans la hiérarchie des ressorts expressifs du personnage. J. Chouillet fait de la notion d'« événement » le principe structurant du *tableau* : non seulement l'événement joue un rôle clé dans l'ordonnement de la scène représentée, mais en outre, il permet de diriger l'énergie de l'action et d'aboutir à ce que S. Chaouche – à propos du langage rhétorique qui canalise l'émotion ressentie par l'orateur – appelle une « entreprise de contention de l'émotion », ce vers quoi doit tendre tout tableau cherchant à faire œuvre d'« art ». Pour Diderot, le « sublime silencieux » (H. Ida) est ce par quoi l'art peut parvenir à canaliser toute sa force. C'est pourquoi l'instant et la durée doivent être repensés, afin de parvenir à une bonne composition du *tableau* : dans ce cadre le geste sera susceptible de naître, et de recréer une énergie « authentique ».

Parvenir à rendre le « geste vrai » et le « naturel » est ce que doit chercher à atteindre tout artiste qui aspire à capter la « vie » au théâtre. Pour Diderot, la « vérité » du geste ne peut être saisie qu'à travers une réflexion sur la notion de « naturel », qui, pour lui, est liée au sentiment, et, comme chez Batteux¹⁸, « Les gestes naturels sont ceux dont on accompagne naturellement son discours et dont on se sert en parlant. Ce geste qui, pour user d'une expression poétique, parle aux yeux, donne bien plus de force au discours¹⁹. » Dans *Le Neveu de Rameau*, les gestes pathétiques et excessifs du personnage de Rameau révèlent la spontanéité et la vérité humaine. Par les différentes pantomimes et l'énergie du geste qu'elle renferme, cette œuvre s'inscrit parfaitement dans l'évolution d'une esthétique « fondée sur le visuel tout autant que sur la véhémence du discours²⁰ ». Au XVIII^e siècle, la sensibilité repose sur une pensée du corps totalement nouvelle mettant en relation les sens et la connaissance : « La parole, qui transmet des idées par des mots, sert efficacement à convaincre la raison, mais elle ne persuade pas le cœur aussi fortement et naturellement que le ton de la voix et le geste qui traduisent les sentiments eux-mêmes²¹. » Pour Diderot, les passions doivent se donner à voir et à sentir par l'altération du visage, le ton de la voix et le geste, lesquels sont des signes naturels et non des signes « d'institution » comme les mots et les caractères. Si ce qui émeut n'est pas le seul contenu du discours, mais tout autant la forme qu'il prend et la façon dont il est prononcé, parvenir à capter l'émotion naturelle et à la retranscrire artistiquement ne peut se faire qu'à partir d'une grande capacité

18. Charles Batteux, homme d'Église, érudit et polygraphe français (1713-1780), traducteur d'Horace, auteur d'ouvrages philosophiques et d'ouvrages consacrés à l'esthétique, et défenseur de l'idée que l'art doit imiter le Beau dans la nature.

19. Cité par IDA Hisashi, art. cité, p. 35-36.

20. MORTIER Roland, art. cité, p. 83.

21. IDA Hisashi, art. cité, p. 33.

d'observation, de travail et de talent. Ainsi, dans le *Paradoxe sur le comédien*, Diderot oppose l'homme sensible (catégorie dans laquelle il s'inclut lui-même non sans humour) au comédien, acteur « génial » qui, contrairement au premier, parvient à mimer et à retranscrire l'essence et la vérité des sentiments les plus intenses et profonds sans les ressentir. Dans le *Discours de la poésie dramatique*, Diderot suggère que les Anciens comme Sophocle doivent être une source d'inspiration, car chez eux on trouve « cette simplicité pathétique et sublime qui émeut et bouleverse les spectateurs²² ». C'est en parvenant à la recréation du « naturel » (qui, de fait, pour Diderot, se compose d'une savante dose d'artificialité), que le geste pourra être saisi dans la vérité de son énergie (son advenir ou son déploiement), et que le peintre – ou le dramaturge – parviendra à bien composer son tableau, en d'autres termes, que l'art pourra prétendre produire un effet profond et durable sur le spectateur.

Chez Diderot, la question de l'énergie du geste va de pair avec une réflexion sur la réception de l'œuvre d'art et sur la fonction de l'art et, plus largement encore, d'une forme de *théâtralité*. Il existe en effet pour lui une fonction moralisatrice de l'art, qui noue un lien étroit avec le sentiment, et sa pensée repose sur une solidarité fondamentale entre idées esthétiques et idéaux philosophiques et moraux. Il s'intéresse à la peinture d'histoire non parce qu'il défend une esthétique classique, mais parce qu'il voit dans les sujets historiques la possibilité d'exalter des vertus civiques et esthétiques, qui sont données à *sentir* à travers des scènes pathétiques ou dramatiques. À la différence de Rousseau, sur la scène comme en peinture, Diderot croit que l'art peut avoir une fonction moralisatrice, et il est sensible à tout ce qui peut toucher le spectateur et lui faire partager des valeurs civiques et morales. Le mot d'ordre des *Salons* est « sentons et jugeons » : le *tableau* doit d'abord susciter l'admiration ; il est apte à communiquer l'enthousiasme, l'élan sans lequel il n'existe pas de puissance de moralisation. L'héritage d'Horace, dont le précepte veut que, pour faire pleurer, l'artiste devrait avoir d'abord lui-même éprouvé du chagrin, est facilement décelable ici. L'art est une imitation subjective des passions, et l'artiste (peintre ou comédien) doit d'abord lui-même être ému s'il veut prétendre pouvoir toucher la sensibilité des spectateurs. H. Ida souligne que Diderot, malgré la dichotomie entre acteur « sensible » et acteur « froid » qu'il opère dans le *Paradoxe sur le comédien*, souhaite que le jeu soit indiqué aux acteurs dans le texte par le biais des didascalies, garantes d'une bonne compréhension de l'œuvre : la « pantomime » ainsi suggérée représente, selon les mots de Diderot, « le tableau qui existait dans l'imagination du poète, lorsqu'il écrivait ; et qu'il voudrait que la scène montrât à chaque instant, lorsqu'on le joue²³ ».

Physiologie et esthétique sont inséparables chez Diderot, et il existe une dimension « hiéroglyphique » de l'art, qui agit par le biais du tableau. Ce n'est

22. Cité par IDA Hisashi, art. cité, p. 31.

23. DIDEROT Denis, *Discours de la poésie dramatique*, dans *Œuvres complètes*, t. III, p. 499, cité par IDA Hisashi, art. cité, p. 41.

en effet pas le réel que le peintre représente selon la *mimèsis*, mais bien la projection de l'image du réel que le peintre a en lui (ce qu'E. Panowski appelle la « projection symbolique de l'art »). L'art médiatise le dialogue entre différentes subjectivités et atteint ainsi ce qui serait sa seule et unique finalité : une fonction édicatrice. L'art est, pour Diderot, subordonné à des enjeux civiques et moraux : c'est par les sentiments qu'il éveille que le spectateur apprend « la haine du vice et l'amour de la vertu » et que le tableau assume une fonction herméneutique.

L'enjeu fondamental de l'énergie du geste chez Diderot semble donc de parvenir à une circulation d'énergie entre la scène et la salle. C'est bien la question de la réception du spectacle, ou du tableau, par le spectateur qui est au cœur de ses préoccupations, condition *sine qua non* d'une actualisation de la fonction de l'art ; pas de *docere* sans *movere*. L'évolution du concept de goût au XVIII^e siècle s'accompagne d'une évolution du jugement esthétique et du beau : à côté du paradigme de la raison comme mesure de toute chose se développe celui du sentiment et de la sensibilité. Instance critique, au même titre que la raison, la sensibilité devient à part égale un instrument du jugement de l'action dramatique. Dans cette perspective, le geste fait *impression* sur le spectateur : l'éloquence oratoire ne parvenant pas à tout traduire, le « sublime » médiatisé par les mots articulés produirait parfois un effet moins intense et durable que l'expressivité des mouvements du corps. Hisashi Ida rappelle le postulat de Diderot dans le *Discours de la poésie dramatique* : la qualité d'une pièce de théâtre « se mesure non pas par l'esprit des mots qui s'efface assez facilement, mais par la durée des impressions qu'elle grave dans le cœur du spectateur²⁴ ». Le bon « tableau » fait appel à la sensibilité, à l'intelligence et à l'imagination. Ce n'est que lorsqu'ils sont à l'œuvre dans l'esprit du spectateur que celui-ci peut être durablement ébranlé par une émotion esthétique. Les lignes consacrées par Diderot à la fonction première du geste dans la *Lettre sur les sourds et muets*, s'avèrent particulièrement éclairantes. Il y raconte l'expérience qu'il faisait lorsqu'il se proposait « un examen des mouvements et du geste ». Installé loin des acteurs, il se bouchait les oreilles « pour mieux entendre » :

« je savais par cœur la plupart de nos bonnes pièces. Les jours que je me proposais un examen des mouvements et du geste, j'allais aux troisièmes loges ; car plus j'étais éloigné des acteurs, mieux j'étais placé. Aussitôt que la toile était levée, et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposaient à écouter, moi, je mettais mes doigts dans mes oreilles, non sans quelque étonnement de la part de ceux qui m'environnaient, et qui, ne me comprenant pas, me regardaient presque comme un insensé, qui ne venait à la comédie que pour ne la pas entendre. Je m'embarrassais fort peu des jugements, et je me tenais opiniâtrement les oreilles bouchées, tant que l'action et le jeu de l'acteur me paraissaient d'accord avec le discours que je me rappelais. Je n'écoutais que quand j'étais dérouté par les gestes, ou que je croyais l'être. Ah ! monsieur, qu'il y a

24. IDA Hisashi, art. cité, p. 28.

peu de comédiens en état de soutenir une pareille épreuve; et que les détails dans lesquels je pourrais entrer seraient humiliants pour la plupart d'entre eux! Mais j'aime mieux vous parler de la nouvelle surprise où l'on ne manquait pas de tomber autour de moi, lorsqu'on me voyait répandre des larmes dans les endroits pathétiques, et toujours les oreilles bouchées²⁵.»

Cette expérience s'accorde parfaitement avec l'idée que se fait le XVIII^e siècle du théâtre comme succession de tableaux vivants : en quête de l'émotion esthétique provoquée par le geste vrai, la comparaison des gestes des personnages de la peinture au jeu des acteurs amène Diderot à vouloir regarder le spectacle sans l'entendre. C'est bien la circulation de cette énergie par le geste entre l'œuvre et les spectateurs qui constitue un véritable levier pour la pensée. Diderot s'inscrit dans la ligne du courant sensualiste développé par Malebranche et Condillac qui ont conceptualisé les notions d'énergie, de dynamique et de sensation. Activateur de sensibilité, le geste vrai est un moteur irremplaçable de la *mise en mouvement* des idées chez le spectateur, un déclencheur de l'émotion esthétique.

L'intégration de la pantomime au jeu de l'acteur (où elle se déploierait mêlée à la parole) apparaît alors comme un puissant ressort expressif en même temps qu'un possible medium d'actualisation de la fonction de l'art (*docere/e-movere*). Incontournable dans le jeu de l'acteur, l'énergie trouve alors tout son sens :

«Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelques grandes passions? 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 voix, le ton, le geste, l'action, voilà ce qui appartient à l'acteur, et c'est ce qui nous frappe surtout dans le spectacle des grandes passions. C'est l'acteur qui donne au discours tout ce qu'il a d'énergie. C'est lui qui porte aux oreilles la force et la vérité de l'accent²⁶.»

La pantomime au théâtre ne peut qu'être très utile à la représentation de sentiments profonds et à l'expression du «sublime» (entendu comme aspiration au dépassement du beau, débordant par définition les limites de la rationalité : *sub-limes*). L'œuvre d'art susceptible d'édifier le spectateur donne le sentiment d'une transcendance interne, qui déclenche son «enthousiasme», mais elle doit également conduire le spectateur à comprendre et à juger; en d'autres termes, à sortir de soi (*e-movere*).

La peinture d'histoire, ou au théâtre la tragédie bourgeoise, telles que les conçoit Diderot, seraient en mesure de dialectiser le lien qui unit le spectateur à l'œuvre d'art dans l'optique de la formation d'un *ethos* citoyen. L'art ne se conçoit en effet pas autrement chez Diderot que comme lien humain : il soude la communauté et possède des exigences éthiques inhérentes à son discours. L'énergie du geste permettrait non seulement le passage d'un système

25. DIDEROT Denis, *Lettre sur les sourds et muets*, dans *Diderot, Œuvres*, t. IV, op. cit., p. 21.

26. Le personnage de Dorval dans le *Second entretien des Entretien sur le Fils naturel* (1757), dans *Diderot, Entretien sur le Fils naturel. De la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien*, op. cit., p. 90.

sémiotique (langage du corps) à un autre (langage de la parole), mais aussi le franchissement de la frontière invisible (ce qu'André Antoine théoriserait plus tard comme le « quatrième mur ») qui sépare la salle de la scène. Même si Diderot dans le *Discours sur la poésie dramatique* de 1758 formulait l'idée qu'un mur virtuel devait séparer acteurs et spectateurs (« Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas²⁷ »), il revient à d'autres moments sur cette théorie qui demande à l'acteur un jeu s'inscrivant dans la concomitance de deux espaces a priori imperméables (scène/salle).

Potentiel langage en soi (il existe très clairement un primat du geste sur la parole dans certains écrits de Diderot), le geste ne trouverait pleinement sa place au sein de l'œuvre théâtrale (dans le texte et ses didascalies ainsi que dans la représentation elle-même) que comme amplificateur et accompagnateur de la parole; en quelque sorte, comme son prolongement énergétique permettant d'atteindre les spectateurs. Par l'apport du geste, l'idée est bien de renouer avec la vérité primitive du langage (le geste est une composante basique dans le processus de formation des langues). Hisashi Ida rappelle que dans le *Discours de la poésie dramatique* Diderot lie la fonction de ce que le XVIII^e siècle avait appelé « l'œil intérieur » (l'imagination) au mécanisme physiologique de la perception visuelle; au théâtre, celle-ci se complète par une parole qui se verrait réinjecter du corps (ton et intentionnalité). Sur scène, l'énergie du geste pour Diderot suppose de reconsidérer le potentiel expressif que recèle le corps de l'acteur, même si la parole, reléguée à un rang second, n'en demeure pas moins importante. C'est en entrant en synergie avec elle, au sein d'un *tableau* composé avec intelligence et naturel, que le geste permet l'impression des émotions dans l'œil du spectateur.

Penser la notion d'énergie du geste chez Diderot permet d'interroger les fondements mêmes de toute sa pensée et de revenir à ses racines pour tenter d'en capter l'essence. À travers ce travail qui envisage la question de la *mimésis* (en peinture comme sur scène), et celle de la possible retranscription artistique du geste « vrai », telles qu'elles sont posées et résolues par Diderot, nous avons voulu dégager un jalon essentiel dans le processus de genèse de la notion moderne de « théâtralité ». La réflexion sur l'art de la « composition » dans laquelle Diderot s'inscrit offre un espace où peut naître un geste qui excède le cadre qui lui est matériellement imposé. La poétique du « geste vrai », condition même de toute *théâtralité*, repose sur le choix du moment le plus fort de l'action, et invite à une redéfinition de la notion de « naturel » en accord avec l'idée d'une retranscription (artificielle et fidèle) du sentiment. Si au théâtre, la parole « pure » ne saurait à elle seule transmettre le réel dans sa vérité, le geste seul ne pourrait tout exprimer pour autant. C'est pourquoi

27. DIDEROT Denis, « De l'intérêt », *Discours de la poésie dramatique* (1758, chap. 11), dans *Diderot. Entretien sur Le Fils naturel. De la poésie dramatique. Paradoxe sur le comédien, op. cit.*, p. 210-211.

Diderot prend le pari d'une énergie qui innervait le geste et se mettrait au service du texte théâtral et de la représentation, afin que la parole elle-même s'*incarne* et laisse son empreinte dans le cœur des spectateurs.

Si l'énergie du geste est une donnée fondamentale de l'art pour Diderot, c'est bien parce qu'elle rend possible l'union fraternelle entre les hommes, et leur permet de penser le lien qui doit les rendre solidaires. Elle ne peut se comprendre qu'en lien avec la construction d'un *ethos* que l'art et le théâtre sont susceptibles de transmettre à travers un dialogue énergétique instauré avec les spectateurs. Parce qu'elle circule et s'envisage comme « sortie du cadre », et qu'en ce sens elle est source de vie et de dynamisme (physique et intellectuel), l'énergie du geste, matrice de la théâtralité, est aussi à l'image de la pensée éclairée de Denis Diderot dont la dynamique se veut éducative et éducatrice : intelligemment canalisable, elle n'en demeure pas moins libre ; imperméable à toute forme de nécrose et de paralysie, elle se défend de tout systématisme.

En son siècle, la réflexion théorique de Diderot sur la notion de *tableau* marque un véritable tournant pour penser le jeu de l'acteur et comprendre les enjeux du flux énergétique qui circule entre scène et salle au moment de la représentation. Elle annonce les conceptions plus récentes d'un théâtre où la *théâtralité*, spécificité du langage dramaturgique moderne, refaçonne texte, acteur et spectateur en renouant avec l'idée d'une scène qui soude en un corps indivisible, pour faire de la représentation le lieu d'une possible émancipation de l'esprit, où penser l'altérité et offrir un spectacle *vivant*.