



**HAL**  
open science

# Le modèle antique dans le projet de réforme théâtrale de Diderot

Mathieu Brunet

► **To cite this version:**

Mathieu Brunet. Le modèle antique dans le projet de réforme théâtrale de Diderot. Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie, 2024, 59, pp.263-272. hal-04870351

**HAL Id: hal-04870351**

**<https://amu.hal.science/hal-04870351v1>**

Submitted on 7 Jan 2025

**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.

Mathieu Brunet

## Le modèle antique dans le projet de réforme théâtrale de Diderot

« Je ne me lasserai point de crier à nos Français : La Vérité ! la Nature ! les Anciens ! Sophocle ! Philoctète ! » déclare, plein d'enthousiasme, le Dorval des *Entretiens sur le Fils Naturel*<sup>1</sup> : la citation est célèbre et la façon dont Diderot, dans ses textes sur le théâtre, mobilise les références antiques a été maintes fois étudiée : depuis les travaux fondateurs de Jean Seznec, Jacques Chouillet, Pierre Chartier et Raymond Trousson, de nombreux collègues se sont attelés à montrer la prégnance de ce modèle, malgré le nombre relativement faible des auteurs anciens que Diderot sollicite, et ont mis en lumière quelques idées centrales autour desquelles la pensée de Diderot cherche, et trouve, chez les Anciens, une caution, une autorité. Nature, simplicité, vérité sont parmi les termes qui reviennent le plus souvent sous la plume de notre auteur lorsqu'il convoque Sophocle, Eschyle, Homère, Horace ou Térence. Il est sans doute inutile de se livrer de nouveau à un examen attentif de l'ensemble de cette argumentation, où le contraste entre Anciens et Modernes recouvre une opposition entre nature et civilisation, entre « expression simple des passions » et « décence<sup>2</sup> », ce dernier terme étant bien entendu à entendre péjorativement. Je me contenterai donc de rappeler rapidement les points essentiels de la théorie de Diderot sur le théâtre à propos desquels la référence aux Anciens est centrale, avant de me concentrer sur un point moins souvent analysé me semble-t-il, qui concerne le public du théâtre rêvé par Diderot.

1. Toutes les références aux textes de Diderot renvoient à l'édition établie par Laurent Versini (Diderot, *Œuvres*, tome IV, Esthétique – Théâtre, Paris, Laffont, 1996, désormais *Ver*, IV. Ici, *Entretiens sur le Fils Naturel*, *Ver*, IV, p. 1155.

2. Voir Mítia Roux-Beaulne, « Antiquité d'un genre nouveau : Diderot, le théâtre, l'histoire », dans M.-A. Bernier (dir.), *Parallèle des Anciens et des Modernes. Rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières*, Paris, Hermann, 2014, p. 185-201.

« J'ai un peu étudié le système dramatique des Anciens. J'espère vous en entretenir un jour, vous exposer, sans partialité, sa nature, ses défauts et ses avantages, et vous montrer que ceux qui l'ont attaqué ne l'avaient pas considéré d'assez près » dit Dorval dans le deuxième *Entretien*<sup>3</sup>. De fait, c'est bien dans son ensemble – écriture, diction, jeu, espace scénique – que ce « système » est sollicité pour soutenir les propositions de rénovation du théâtre.

### L'écriture dramatique

« La vraie tragédie est encore à trouver, et [...] avec leurs défauts, les Anciens en étaient peut-être plus près de nous<sup>4</sup> » : comme le résume Raymond Trousson en posant un parallèle éclairant entre les thèses de Diderot et celles d'Antonin Artaud, c'est toujours dans une opposition entre eux et nous que le modèle ancien est sollicité, et « la tragédie grecque se trouve ainsi donnée pour repoussoir à une tragédie galante et apprêtée, sans nerf ni vigueur, alors même qu'elle prétend se réclamer des modèles antiques<sup>5</sup> ». C'est la raison pour laquelle les scènes que Diderot retient des auteurs grecs sont, écrit-il encore, « toujours les mêmes, les scènes d'une violence insoutenable, où lui semblent s'exprimer la nature et le vrai<sup>6</sup> ». C'est également du côté du style que la condamnation de Diderot se porte : point n'est besoin d'« esprit », écrit Diderot dans *De la poésie dramatique*, il faut écrire comme on parle, comme Homère a fait parler Priam aux genoux d'Achille. Il convient donc, pour retrouver la vérité des auteurs grecs, d'abandonner les fioritures d'écriture, les effets de style, la tirade, d'abandonner le vers même qui « convenait tant à des langues à quantité forte et à accent marqué, à des théâtres spacieux, à une déclamation notée et accompagnée d'instruments<sup>7</sup> » mais ne convient pas au français, moins accentué et musical. Le sujet de la fable est une question essentiellement abordée dans *De la poésie dramatique* et c'est alors surtout Térence qui est appelé comme exemple parfait, selon Diderot, d'un théâtre révélant les « caractères » (« c'est ainsi que sent et parle un amant »

3. *Ver*, IV, p. 1158.

4. *Paradoxe sur le Comédien*, *Ver*, IV, p. 1412.

5. Raymond Trousson, « Diderot et la leçon du théâtre antique » in *Denis Diderot 1713-1784. Colloque international*, A.-M. Chouillet éd., Paris, Aux Amateurs de Livres, 1984, p. 481.

6. *Ibid.*

7. *Entretiens*, *Ver*, IV, 1156.

écrit Diderot dans son bref article *Sur Térence*<sup>8</sup>. Déjà dans les *Entretiens*, Clytemnestre devient, de façon un peu étonnante, le « tableau de l'amour maternel dans toute sa vérité<sup>9</sup> ». Dans un cas comme dans l'autre, ce sont bien des modèles d'un drame moral bourgeois que Diderot cherche dans les auteurs anciens.

### La voix de l'acteur

À la place d'une diction par trop conventionnelle (dictée par le vers, la tirade, la déclamation), Diderot en appelle à un accent qui laisse percevoir les « symptômes de la passion », le « cri de la nature » et qui, tout autant du côté de l'écriture que du jeu du comédien, permette la promotion d'une vérité en autorisant des excès souvent jugés indécents. De nombreux passages des *Entretiens* développent cette idée, en l'appuyant sur des références antiques explicites ou non (une forte influence de Cicéron et de Quintilien est par exemple sensible lorsque Diderot écrit que « 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'accent<sup>10</sup> »). Quelques scènes sont évoquées, parfois plusieurs fois, par Dorval : le Philoctète de Sophocle, en proie à une extrême douleur « faisait entendre les cris inarticulés de la douleur<sup>11</sup> » ; il « crie, [...] fait entendre des voix inarticulées<sup>12</sup> ». Le vers si unique de Sophocle<sup>13</sup> n'est pas cité, et Diderot se contente de conclure par une question toute rhétorique « Avons-nous plus de délicatesse et de génie que les Athéniens ? »

### Le jeu de l'acteur

« Nous parlons trop dans nos drames ; et, conséquemment, nos acteurs n'y jouent pas assez<sup>14</sup> » déclare Dorval. L'appel à un jeu sensible des comédiens est bien connu et passe par toute une série d'évocations de ce que le théâtre antique aurait proposé et qui a été perdu par la civilisation. Fortement liée à l'accent, la pantomime

8. *Ver*, IV, 1361.

9. *Ver*, IV, 1138.

10. *Ver*, IV, 1145.

11. *Ver*, IV, 1137.

12. *Ver*, IV, 1155.

13. Sophocle, *Philoctète*, v. 746.

14. *Ver*, IV, p. 1143.

promeut le corps de l'acteur au premier plan, et les références antiques sont foison. « Philoctète se roulait autrefois à l'entrée de sa caverne<sup>15</sup> » (c'est ici, bien entendu, pure supposition de la part de Dorval, le texte de Sophocle ne mentionnant rien de tel). « Le pantomime jouait autrefois toutes les conditions, les rois, les héros, les tyrans, les riches, les pauvres, les habitants des villes, ceux de la campagne, choisissant dans chaque état ce qui lui est propre ; dans chaque action, ce qu'elle a de frappant. Le philosophe Timocrate qui assistait un jour à ce spectacle, d'où la sévérité de son caractère l'avait toujours éloigné, disait : *Quali spectaculo me philosophiae verecundia privavit*<sup>16</sup> ! [...] Le cynique Démétrius en attribuait tout l'effet aux instruments, aux voix et à la décoration, en présence d'un pantomime qui lui répondit : “Regarde-moi jouer seul ; et dis, après cela, de mon art tout ce que tu voudras.” Les flûtes se taisent. Le pantomime joue, et le philosophe, transporté, s'écrie : “Je ne te vois pas seulement ; je t'entends. Tu me parles des mains.” [...] Pourquoi avons-nous séparé ce que la nature a joint ?<sup>17</sup> ». Dans *De la poésie dramatique*, c'est l'exemple de Térence qui est sollicité de multiples fois : « qu'importe qu'il l'ait écrite ou non [la pantomime], puisqu'il faut si peu de sens pour la supposer ici ?<sup>18</sup> ». Comme l'a fort bien résumé Pierre Frantz, « la pantomime, telle que la pense Diderot, ne transmet pas un sens verbalisable, antérieur et traductible ; elle ne se substitue pas à la parole pour la traduire [...] : elle fait sens de l'indicible. Elle est profondément hiéroglyphe<sup>19</sup>. » Et, dans la tradition sensualiste inaugurée par l'abbé Du Bos dans laquelle Diderot s'inscrit, l'image produit toujours, sur son spectateur, un effet plus immédiat et plus fort que le texte.

### L'espace scénique

C'est par l'évocation des *Euménides* (qui sera reprise dans le *Paradoxe*) que Dorval en appelle à une modification architecturale

15. *Ver*, IV, p. 1137.

16. De quel spectacle le respect de la philosophie m'a-t-il privé ? (Diderot s'inspire d'une traduction latine de Lucien, *De la danse*, §99).

17. *Entretiens*, *Ver*, IV, p. 1143-44.

18. *Ver*, IV, p. 1337.

19. Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 128. Marie Saint-Martin va dans le même sens : « Il s'agit de peupler la scène de cris et de gestes qui expriment plus qu'ils n'informent » (« “La Vérité ! La Nature ! Les Anciens ! Sophocle ! Philoctète !” Diderot et l'Antiquité, l'invention d'une modernité à l'antique », dans A. Lehmann (dir.), *Diderot et l'Antiquité classique*, Paris, Classiques Garnier 2018, p. 254.

des scènes de théâtre. Il faut, dit-il, un « théâtre très étendu<sup>20</sup> » qui permette de montrer plusieurs actions simultanées (en ménageant, à côté de l'action principale, un ou plusieurs tableaux). Une nouvelle fois, Diderot imagine une mise en scène de la pièce d'Eschyle : « Telle fut, *ou put être autrefois*, la scène des *Euménides* d'Eschyle. [...] Exécuterons-nous rien de pareil sur nos théâtres ? on n'y peut jamais montrer qu'une action, tandis que dans la nature il y en a presque toujours de simultanées, dont les représentations concomitantes, se fortifiant réciproquement, produiraient sur nous des effets terribles. C'est alors qu'on tremblerait d'aller au spectacle, et qu'on ne pourrait s'en empêcher<sup>21</sup> ».

L'esthétique théâtrale de Diderot « semble s'éloigner des modèles antiques sur le plan de la fable, mais aspire à les rejoindre sur le plan de l'«énergie» » ; « Diderot se livre [...] à la construction d'une Antiquité rêvée, à laquelle il prête ses idées plus qu'il n'en reçoit d'elle<sup>22</sup> » ; et « les Anciens deviennent [...] l'instance qui légitime les changements que le philosophe juge nécessaires pour une revitalisation du théâtre et pour un nouvel essor de l'art dramatique<sup>23</sup> ».

On le sait, Diderot appelle de ses vœux un théâtre moral, permettant la promotion de valeurs chères au siècle des Lumières – la famille, la vertu, etc. « Quel est l'objet d'une composition dramatique ? » demande Dorval. « C'est, je crois, d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice... » répond Moi (en note : *Ver*, IV, p. 1176 p. 1176). Tous les moyens évoqués précédemment, qui se situent du côté de la composition et du jeu dramatiques, visent à cette fin. Mais il est un dernier point qu'il aborde et qui mérite qu'on s'y arrête quelques instants.

C'est peu après avoir évoqué la vaste scène des *Euménides* autorisant la simultanéité de plusieurs actions (ou tableaux) que Dorval évoque un élément crucial de sa pensée sur le théâtre, la « grande ressource » dont est privée la scène moderne : « le concours

20. *Ver*, IV, p. 1152.

21. *Ver*, IV, p. 1152, je souligne. Je ne développe pas davantage ce point ici et me permets de renvoyer à mon article « “Négligez les coups de théâtre, cherchez les tableaux” : la scène picturale selon les *Entretiens sur le Fils naturel* », in *Littératures anciennes au programme des concours 2022*, *Malice* n° 12, <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/negligez-coups-theatre-cherchez-tableaux-scene-picturale-selon-entretiens-fils>.

22. Marie Saint-Martin, *art. cit.* p. 244 et 259.

23. Marilina Gianico, « “Avons-nous plus de délicatesse et de génie que les Athéniens ?” L'Antiquité classique, légitimation de la réforme théâtrale diderotienne », dans A. Lehmann (dir.), *Diderot et l'Antiquité classique*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 290-291.

d'un grand nombre de spectateur » (en note : *Ver*, IV, p. 1156). Et il enchaîne : « Il n'y a plus, à proprement parler, de spectacles publics. Quel rapport entre nos assemblées au théâtre dans les jours les plus nombreux, et celles du peuple d'Athènes ou de Rome ? Les théâtres anciens recevaient jusqu'à quatre-vingt mille citoyens. » La réforme architecturale ne concerne donc pas que l'espace de jeu, mais bien aussi l'espace du public. Le nombre avancé par Dorval, repris de Pline l'Ancien, est probablement excessif<sup>24</sup>. Mais ce qui importe davantage est qu'il parle de *citoyens*, de *peuple* : l'enjeu n'est donc pas seulement la grande taille de la jauge et de la scène. L'espace est certes important, et le théâtre de Lyon, achevé en 1756 – c'est d'ailleurs le seul théâtre français à bénéficier de planches dans l'*Encyclopédie* – qui accueillait 2000 spectateurs est évoqué par Dorval comme modèle à suivre dans la capitale<sup>25</sup>. Mais il s'agit surtout dans la bouche de Dorval d'un théâtre réunissant la cité, d'un théâtre *politique*. Celui-ci continue, en expliquant son raisonnement : « Jugez de la force d'un grand nombre de spectateurs, par ce que vous savez vous-même de l'action des hommes les uns sur les autres, et de la communication des passions dans les émeutes populaires. Quarante à cinquante mille personnes ne se contiennent pas par décence. Et s'il arrivait à un grand personnage de la république de verser une larme, quel effet croyez-vous que sa douleur dût produire sur le reste des spectateurs ? Y a-t-il rien de plus pathétique que la douleur d'un homme vénérable ? » (en note : *Ver*, IV, p. 1157).

Évoquant l'effet du théâtre sur la collectivité citoyenne, Dorval dédouble donc le spectacle : car c'est finalement bien la douleur de l'homme qui pleure – et qui en raison de son âge et de son statut « vénérable » bénéficie sans doute d'une place de premier plan, où il est visible de tous les autres spectateurs – qui déclenche, dans l'assemblée des citoyens, un effet de contagion de l'émotion. Il faut donc idéalement, face au spectacle sensible où les moyens d'exciter l'émotion sont maximisés, un passeur herméneute qui, dégagé des conventions sociales (il ne se contient pas par décence, il est dans

24. Pline parle, à propos du théâtre de Scaurus, d'une jauge de 80.000 spectateurs, et pour celui de Pompée, de 40.000 spectateurs (*Histoire naturelle*, XXXVI, ch. 24). La plupart des historiens modernes s'accordent pour diviser par deux ces nombres. Voir par exemple Alexandre Vincent, « Rome, scène ouverte. Les enjeux urbains des édifices de spectacles temporaires à Rome », *Histoire urbaine*, vol. 38, n° 3, 2013, p. 61-87.

25. « Avez-vous vu la salle de Lyon ? je ne demanderais qu'un pareil monument dans la capitale, pour faire éclore une multitude de poèmes, et produire peut-être quelques genres nouveaux », p. 1151.

la vérité de ses émotions, son âge et sa respectabilité le lui permettent), va servir de modèle au reste des citoyens. Dans cette évocation d'un théâtre républicain, qui permettrait de « fixer l'attention d'une nation entière dans ses jours solennels » (en note : *Ibid.*), Diderot se livre donc, toujours dans le but de maximiser l'effet du théâtre, à une analyse de la psychologie sociale, dont on peut restituer les principales caractéristiques : il faut bien sûr un spectacle « vrai », c'est-à-dire débarrassé de ses ornements inutiles et visant à toucher par l'image et le son au moins autant que par le texte ; il faut ensuite une masse importante de spectateurs, faisant foule, qui annule tous les inter-regards sociaux et codifiés (de ce point de vue, le théâtre de masse et le théâtre à un seul spectateur ont le même effet : l'attention sur le spectacle n'est polluée par aucune interférence et le public, solitaire ou massif, est tout entier disponible pour ressentir l'émotion générée par le spectacle) ; il faut peut-être enfin un spectateur relai qui, parce qu'il est connu et respecté, va être constitué par le reste du public comme un modèle ; ajoutons à cela un principe, bien connu, de contagion des émotions. C'est là anticiper sur de nombreux points qui seront analysés par Gustave Le Bon dans sa *Psychologie des foules* en 1895, qui distingue trois caractéristiques principales de ce qu'il appelle la foule : l'irresponsabilité (les inhibitions tombent, on ne se contient pas par décence), la contagion (la même passion agite la foule avec violence), et la suggestibilité (la conscience individuelle disparaît, comme celle d'un hypnotisé). Le Bon analyse également la manière dont le meneur peut parvenir à cet état d'hypnose. Il faut tout d'abord abuser d'affirmations violentes, et utiliser plutôt des images que des mots : l'affirmation, pour être efficace, doit être « pure et simple [...], concise<sup>26</sup> » ; il faut ensuite répéter, de façon à établir comme une vérité intemporelle ce qui n'était au départ qu'un slogan ; il faut enfin générer la contagion de la croyance, ou de la valeur. Le théâtre de prédication populaire (et non d'éducation populaire, qui supposerait une participation activée des sujets spectateurs) que Diderot appelle de ses vœux passe ainsi par un effet qui se rapproche d'une forme d'hypnose collective : il faut, écrit-il dans *De la poésie dramatique*, « mettre un peuple comme à la gêne. Alors les esprits seront troublés, incertains, flottants, éperdus » (en note : *Ver*, IV, p. 1284). Sans doute ne va-t-il pas jusqu'à demander un « meneur ». Mais les exigences qui sont les siennes, tant en matière de théâtre que de peinture, pour une maximisation de la lisibilité et de l'effet du spectacle jointes

26. Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, Payot, 2020, p. 109.



à la figure de relai émotionnel que représente le vieillard vénérable dans le spectacle républicain imaginaire des *Entretiens* constituent bien ce public flottant et éperdu en masse malléable à souhait.

Raymond Trousson suggérait, à la suite de Jacques Chouillet, que si, des *Entretiens* au discours *De la poésie dramatique*, « l'outrance a moins de place, les Grecs "barbares" reculent devant Térence », c'est que « l'esthétique du *Discours* est davantage sous-tendue par une volonté de succès, par le désir de créer un théâtre acceptable par un large public comme l'est, dans sa prétention même à l'universalité, la peinture de conditions<sup>27</sup> ». Sans doute, mais si Térence a remplacé Sophocle c'est, du point de vue de la fable, au profit d'une action « domestique et bourgeoise » sur laquelle l'identification est plus facile et dont les valeurs sont plus en phase avec la société du XVIII<sup>e</sup> siècle. Quant à l'idée d'un spectacle de prédication politique et morale, elle demeure, avec l'ensemble des aspects posés par les *Entretiens* : « Tout peuple a des préjugés à détruire, des vices à poursuivre, des ridicules à décrier, et a besoin de spectacles, mais qui lui soient propres. Quel moyen, si le gouvernement en sait user, et qu'il soit question de préparer le changement d'une loi, ou l'abrogation d'un usage ! » (en note : *Ver*, IV, p. 1329). C'est là proposer une modification intéressante des thèses aristotéliennes, où ne se trouve guère développée l'idée d'un effet du théâtre *sur la cité*, l'idée d'un théâtre proprement *politique*<sup>28</sup>, même si, bien entendu, on constate dès l'Antiquité des « emprunts faits par des hommes politiques [grecs] à l'équipement ou à la mise en scène spécifiques au théâtre<sup>29</sup> ». Mais c'est aussi continuer de proposer

27. Raymond Trousson, art. cit., p. 489.

28. Dans le chapitre VI de la *Poétique* (53b), où est développée l'idée de l'effet cathartique que produit la représentation, Aristote ne parle que du spectacle, du fait de regarder, et non du ou des spectateurs qui vivent cette expérience de « purgation » ; au chapitre XIV, on trouve quelques occurrences d'un singulier (*τὸν ἀκούοντα*, celui qui écoute l'histoire peut frissonner même « sans le spectacle », *ἄνευ τοῦ ὄραϊν*) ; c'est ce qu'éprouverait « celui qui écouterait l'histoire d'Œdipe », *τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον*. Certes, ce *τις* peut se comprendre comme un « on » indéterminé. En revanche, le pluriel est utilisé pour désigner les auteurs (« ceux qui par les moyens du spectacle produisent » de l'effrayant). Au chapitre VIII,7 de la *Politique*, qui porte sur la musique (autre occurrence du pouvoir cathartique de l'art), Aristote insiste sur le fait que les passions mises en mouvement par certains types de musique – peur, crainte et enthousiasme – appartiennent à tous les hommes même si c'est à des degrés différents, et que « pour tous il advient une catharsis ». Mais ce « pour tous » vient après l'énumération de différents types, et signifie probablement « dans tous les cas », et non « collectivement ».

29. Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 285-286.

un théâtre vecteur de propagande, dont la dimension potentiellement inquiétante n'a peut-être pas besoin d'être longuement développée : la figure du *meneur* telle que Le Bon, puis Freud à sa suite, l'ont analysée, hypnotisant les foules et imposant par l'image et l'accent les croyances qu'il souhaite établir, évoque des scènes peu plaisantes de l'histoire récente et moins récente. Qu'en aurait pensé Diderot ?

Ce public de masse que rêve Diderot n'est peut-être pas sans rapport avec le public qui, à partir de la fin des années 1730, afflue dans au Salon carré du Louvre à l'occasion des expositions de l'Académie royale de peinture, non sans bouleverser profondément les enjeux esthétiques et politiques, ainsi que Thomas Crow l'a précisément analysé<sup>30</sup> : non qu'il y ait « quatre-vingt mille » « citoyens » qui se pressent dans le Salon mais – et c'est là un fait majeur dans l'histoire – ces expositions de peinture contemporaine, gratuites et ouvertes à toutes et tous, voient se rassembler en grand nombre des individus de tous genres et de toutes classes sociales ; cela a passablement inquiété, on le sait, un certain nombre de tenants d'un élitisme du goût. Peut-être Diderot, lorsque son ami Grimm lui propose de rédiger, pour la *Correspondance littéraire*, des comptes-rendus des salons, a-t-il perçu dans le public de ces expositions un équivalent de ce qu'il n'avait pu que rêver pour le théâtre. En tout cas, force est de constater que, dans ses premiers *Salons*, il transpose progressivement, sur la peinture, un certain nombre d'idées développées dans ses textes sur le théâtre, et qu'il en appelle, là aussi, à une peinture qui ne nécessite aucun travail de lecture, quasi hypnotisante, une peinture parfaitement lisible, aisément transposable en discours, et en discours moral. Pierre Frantz écrit, dans son *Esthétique du tableau*, que c'est d'abord un « paradoxe du spectateur » que Diderot met en place, en proposant de l'exclure de la scène et de le réduire au silence pour mieux le toucher et l'absorber dans la fiction<sup>31</sup>. Du côté de la peinture, du moins de celle qui trouve grâce aux yeux de Diderot au début des années 1760, quelque chose de similaire se produit, et il n'y a guère de place pour un regard d'enquête – on est aux antipodes du « on n'y voit rien » de Daniel Arasse<sup>32</sup>. L'éloquence de la peinture doit imposer son sens, ainsi que le font, selon Diderot, Greuze, Vernet, Louthembourg

30. Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Macula, 2000.

31. Pierre Frantz, *op. cit.*, p. 61.

32. Daniel Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Gallimard, 2000.

ou parfois Deshays<sup>33</sup>, et l'appel de la « peinture parfaite » tel que Roger de Piles la concevait, précédant toute identification d'un sens, n'a plus guère de place.

Le modèle des Anciens, constamment sollicité par Diderot dans ses textes sur le théâtre, est donc finalement moins esthétique que politique, même s'il relève partiellement d'un fantasme. Le modèle républicain, que réalisent peut-être Rome ou Athènes, est mis au service d'une pensée où l'art – et les artistes – ont une responsabilité majeure, celle d'une transformation en profondeur de l'esprit et des valeurs de la nation, au profit de l'idéal moral et politique des Lumières. C'est reconnaître à l'art, et singulièrement au théâtre, une fonction essentielle, et tenter de le doter de nouvelles règles qui constituent autant de progrès (du côté du jeu, de l'espace scénique, etc.) ; mais n'est-ce pas, aussi, lui conférer une mission peut-être un peu étroite ?

Mathieu BRUNET,  
*Aix-Marseille Université, CIELAM*

33. Voir, pour une analyse beaucoup plus détaillée, René Démoris, « Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot », dans J.-P. Guillermin (dir.), *Mots et couleurs*, Lille, PUL, 1986, p. 41-66.