

Diderot et Pirandello : les paradoxes du théâtre

Diderot and Pirandello: paradoxes of theater

Caterina Piccione



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/aes/6013>

DOI : 10.4000/aes.6013

ISSN : 2258-093X

Éditeur

Université Gustave Eiffel

Référence électronique

Caterina Piccione, « Diderot et Pirandello : les paradoxes du théâtre », *Arts et Savoirs* [En ligne], 19 | 2023, mis en ligne le 30 juin 2023, consulté le 10 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/aes/6013> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aes.6013>

Ce document a été généré automatiquement le 10 octobre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Diderot et Pirandello : les paradoxes du théâtre

Diderot and Pirandello: paradoxes of theater

Caterina Piccione

- 1 Dans un essai figurant dans *L'obvie et l'obtus*¹, Roland Barthes établit un rapport triangulaire entre Denis Diderot, Bertolt Brecht et Sergueï M. Eisenstein, en traçant une ligne brisée entre ces trois auteurs, qui partageraient une même conception de la représentation. La scène, le tableau, le plan ont des similitudes formelles, indépendamment de la différence existante entre eux en termes de moyens matériels. Retrouve-t-on, chez Diderot comme chez Brecht et chez Eisenstein, l'idée de tableau comme microcosme, système dramatique de causes et effets grâce auquel la composition concentre dans un instant donné (que Lessing qualifierait de « prégnant »²) le maximum possible de plaisir et de sens ? D'après Barthes, la portée intellectuelle du tableau réside dans la correspondance entre les parties liées en un tout, exactement comme c'est le cas dans les scènes de Brecht ou dans le montage d'images d'Eisenstein. Le but de la représentation consiste à rendre une idée visible.
- 2 Sans entrer dans les replis de la thèse proposée et sans approfondir d'autres points communs que l'on pourrait éventuellement relever entre les auteurs cités³, l'idée est ici de prendre la démarche de Barthes comme méthodologie possible, comme piste de travail théorique *sui generis*. Certes, à la fin de son essai, Barthes dit que Brecht ne connaissait pas Diderot, mais n'en voulait pas moins fonder une société Diderot, lieu d'études théâtrales sur lequel il avait écrit une brochure qu'il devait envoyer, entre autres, précisément à Eisenstein ; pour autant, au-delà de ces faits, Barthes ne soutient pas l'existence d'une influence directe des théories de Diderot sur l'œuvre de Brecht et d'Eisenstein. Le parallèle établi entre ces auteurs se base plus sur des affinités électives et des ressemblances que sur des relations intertextuelles avérées. Ce point de vue, à mi-chemin entre la littérature comparée et l'histoire des idées est celui que nous adopterons dans cet article afin de mettre au jour les similitudes entre les idées esthétiques de Diderot et les œuvres théâtrales de Pirandello.

- 3 Aucune étude n'a encore été produite sur les deux auteurs, probablement parce que les essais de Pirandello ne mentionnent jamais Diderot : peut-être l'auteur sicilien le connaissait-il superficiellement, peut-être ne s'intéressait-il pas du tout à lui, mais là n'est pas notre question ; bien qu'il n'y ait pas d'influences directes de l'un sur l'autre, les deux auteurs présentent des positions très proches et un parallèle entre les deux peut donc être particulièrement fructueux pour montrer la convergence effective des problématiques et des postures.
- 4 Nous mettrons en lumière l'incroyable richesse des théories de Diderot, une articulation essentielle entre philosophie et théâtre qui reste encore aujourd'hui d'actualité. Souvent évoqué comme un partisan du comédien froid et insensible, Diderot a en réalité une pensée complexe, sur le théâtre : en saisir les aspects modernes est une manière de rendre compte de cette richesse, mais aussi d'en montrer quelques facettes inattendues.

Être plusieurs

- 5 Au dix-huitième siècle, en France, les théories sur le jeu théâtral suscitent un vif débat. Dans le *Paradoxe sur le comédien*, Diderot cite Pierre Rémond de Sainte-Albine, partisan d'un jeu basé sur le sentiment et l'intériorité⁴, et François Riccoboni, pour qui l'intelligence est la qualité première du comédien⁵. Mais le panorama des études sur le comédien est beaucoup plus composite ; de nombreux hommes de lettres, auteurs dramatiques, comédiens, *philosophes*, journalistes et intellectuels prennent aussi position sur ce sujet, dont, principalement, Luigi Riccoboni, Franz Lang, Jean-Baptiste Du Bos, Jean Dumas d'Aigueberre, Claude-Joseph Dorat, Nicolas Servandoni, Louis-Sébastien Mercier⁶. Dans ce contexte, la séparation entre les défenseurs de l'émotion au théâtre et ceux qui la critiquent n'est pas toujours absolue (des discordances se retrouvent aussi dans différents textes d'un même auteur). Le comédien est une figure aux contours fuyants ; ses qualités, sa conduite, ses besoins sont encore en pleine phase de définition critique. En ce sens, le cas de Diderot est significatif. Si, dans les premiers écrits d'esthétique théâtrale (les *Entretiens sur le fils naturel* de 1757 et le traité *De la poésie dramatique* de 1758, sans oublier, la même année, la significative *Lettre à Madame Riccoboni*), la sensibilité est considérée comme un don fondamental du comédien, dans le *Paradoxe* le jeu doit prendre le plus possible ses distances par rapport à toute émotion réellement éprouvée par l'interprète. Il ne s'agit pas de prôner la rationalité contre des tentations sentimentales mais plutôt de définir l'art du comédien qui doit accepter la multiplicité et la métamorphose. Cette idée est en effet une constante qui, malgré la différence des moyens et des pratiques est récurrente dans les écrits esthétiques de Diderot. Il décrit un comédien qui « [...] avait le masque de ces différents visages. Ce n'était pas naturellement, car Nature ne lui avait donné que le sien ; il tenait donc les autres de l'art. Est-ce qu'il y a une sensibilité artificielle ? Mais soit factice, soit innée, la sensibilité n'a pas lieu dans tous les rôles. Quelle est donc la qualité acquise ou naturelle qui constitue le grand acteur [...] ? La facilité de connaître et de copier toutes les natures. »⁷
- 6 La qualité fondamentale d'un comédien est l'observation, l'intelligence, la compréhension des caractères qui peuplent le monde, de manière à pouvoir les incarner tous. Il devient autre, se construit un double : il est présent sur scène tout en sortant de soi-même, ce qui exige un contrôle souverain plus qu'une sensibilité. D'après

Andrea Tagliapietra, « le dédoublement de l'acteur n'est pas la perte de soi, mais, au contraire, l'utopie extrême du contrôle »⁸. Diderot est péremptoire quant aux « [...] qualités premières d'un grand comédien ». Il indique : « Moi, je lui veux beaucoup de jugement ; il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille. J'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité : l'art de tout imiter, ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles. »⁹

- 7 La mimésis, comme art de l'imitation, se trouve étroitement liée au sens critique. Peu importe, donc, que le comédien ressente ou non en lui-même, de manière profonde et sincère, le rôle à interpréter ; ce qui compte, c'est qu'il soit en mesure d'en restituer les signes extérieurs : « tout son talent consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment »¹⁰. Sans porter de jugement sur la non-fiabilité du comédien, Diderot considère que l'histrionisme fait partie du métier d'acteur.
- 8 Plus d'un siècle plus tard, c'est Luigi Pirandello qui aborde le même paradoxe. Sa conception du comédien évolue elle aussi dans le temps, surtout au fil de ses rencontres avec les scènes de son époque et de ses expériences plus ou moins réussies de direction de scène. Pirandello est marqué par la vie théâtrale de son temps ; quand il écrit, c'est souvent en pensant à des interprètes bien précis, et en tenant compte des exigences scéniques¹¹. Pour autant, quand il parle de l'acteur, il tombe souvent dans des idéalizations assez proches de l'esthétique de Benedetto Croce (on connaît par ailleurs l'hostilité de Croce envers Pirandello, dont il assimile le travail à « quelques idées artistiques, étouffées ou défigurées par des aspirations non concluantes à la philosophie. Ni art véritable, donc, ni philosophie »¹²). Ainsi écrit-il dans l'essai de 1908 *Illustratori, attori e traduttori* :

Toujours, malheureusement, entre l'auteur dramatique et sa créature, dans la matérialité de la représentation, il s'introduit un tiers élément incontournable : l'acteur. [...] Comme l'auteur, pour faire œuvre vive, il doit s'identifier avec sa créature, jusqu'à la ressentir comme elle se ressent, la vouloir comme elle se veut ; c'est ainsi, et ainsi seulement, si cela était possible, que devrait faire l'acteur. Mais, même quand on trouve un grand acteur qui réussit à dépouiller complètement son individualité pour entrer dans celle du personnage qu'il doit représenter, l'incarnation totale et parfaite est souvent entravée par des raisons, de fait, irrémédiables : à partir de la figure même de l'acteur, par exemple [...] nous avons toujours une adaptation, un masque, plutôt qu'une véritable incarnation.¹³

- 9 L'impasse semble insurmontable : comment l'acteur, qui est « un » (dans l'âme, dans l'aspect, dans le tempérament), peut-il devenir « tant » de personnages de manière effective et convaincante ? Pour en sortir, il peut s'avérer utile de considérer la pratique des acteurs que Pirandello observe. Ils sont caractérisés par une subjectivité complexe, et ils sont capables de se métamorphoser (qualités déjà signalées par Diderot) :

Dès le tout début de sa longue carrière, Eleonora Duse fut guidée par l'ambition de dissoudre son individualité derrière le personnage qu'elle incarnait sur scène. Seul un jugement superficiel pouvait y voir une renonciation à la personnalité. Bien au contraire, il représente le premier devoir d'un acteur (à commencer par Eleonora Duse) : une renonciation bien méditée à son « moi », qui ne comporte pas seulement la création d'une vie nouvelle, mais la création de nombreuses vies, autant qu'il a l'occasion d'en représenter.¹⁴

- 10 Au-delà de la figure emblématique d'Eleonora Duse, l'actrice qui marque Pirandello est Marta Abba, muse inspiratrice et impossible amour du dramaturge. Pirandello

entretiendra avec elle, jusqu'à la fin de ses jours, une intense correspondance et écrira pour elle de nombreux rôles féminins, par exemple dans *Diane et la Tuda*, *L'amie de leurs femmes*, *Nouvelle colonie*, *Lazare*, *Comme tu me veux*, *Quand on est quelqu'un*, *Les géants de la montagne*. Particulièrement significative est la pièce *Se trouver*, qui tourne autour de Donata (prénom éloquent), une actrice pour laquelle la division entre vie et théâtre est extrêmement problématique. Certains personnages, réunis au début de la pièce, s'expriment ainsi à son propos en attendant son arrivée :

LA MARQUISE. Vous voulez dire qu'elle joue la comédie même dans la vie ?

LE COMTE MOLA. Sans le vouloir, par déformation professionnelle.

SALÒ. Mais absolument pas. Ce n'est pas ce que j'ai voulu dire ! Elle serait alors définissable : « une femme qui joue même en dehors du théâtre ». Genre exécration ! Je dis, moi, l'actrice, une actrice vraie, comme madame Genzi, c'est-à-dire qui vit sur la scène et non qui joue dans la vie.

LA MARQUISE. Il faudra qu'elle soit de quelque manière dans la vie. Et on pourra savoir comment ! À moins que pour vous une vraie actrice ne soit plus une femme !

SALÒ. Non pas une... beaucoup de femmes ! Et pour elle-même peut-être, personne.

15

- 11 Ce qui ressort du portrait de Donata c'est une confusion et une incompatibilité entre monde du théâtre et désir de vie (ou, mieux, d'amour). Ainsi se dessine une *actorialité* que l'on ne peut réduire à un simple histrionisme : on joue dans la vie comme au théâtre. Pirandello semble ébaucher quelque chose de plus profond : l'essence de Donata n'est autre que le fait même d'être actrice ; en d'autres termes, le fait d'être *une* n'est autre que le fait d'être *plusieurs*. En sacrifiant toute son existence à l'art, Donata renonce à être *vraiment quelqu'un* dans la vie (en premier lieu, en choisissant le théâtre plutôt qu'une histoire d'amour malheureuse).
- 12 On devine un arrière-plan biographique lorsque Pirandello commente cette pièce : « Eh ! Parce que le vrai absolu – inacceptable dans la vie – est ce que dit Salou dans le premier acte : ou femme ou actrice. Ce qui est d'ailleurs ce que j'ai toujours dit, pour moi : 'la vie, ou on la vit, ou on l'écrit' »¹⁶. L'amour pour Marta Abba est d'ailleurs vécu par Pirandello à l'intérieur de la fiction théâtrale et littéraire, sans jamais être réellement consommé. Mais, au-delà de ces implications mytho-biographiques, l'histoire de Donata laisse apparaître une idée d'acteur bien plus complexe et intéressante que celle qui caractérisait l'essai *Illustratori* (1908), mais aussi les *Six personnages en quête d'auteur* (1921) ou *Ce soir on improvise* (1930). Les acteurs sont ouverts au possible. Ainsi Donata s'exclame-t-elle :
- Pourquoi fiction ? Non. C'est la vie tout entière qui est en nous. La vie qui se révèle à nous. La vie qui a trouvé son expression. On ne fait plus semblant, quand on s'est approprié cette expression au point de la transformer en fièvre dans nos poignets... en larmes dans nos yeux... en rire sur nos lèvres. Essayez de comparer toutes les vies que peut avoir une actrice avec celle que chacun peut avoir quotidiennement : une insignifiance, souvent, qui nous oppresse... On n'y fait pas attention, mais nous éparpillons tous chaque jour... ou nous étouffons en nous l'épanouissement de qui sait combien de germes de vie... de possibilités qui sont en nous.¹⁷
- 13 Il en découle une idée d'acteur qui coïncide avec une démarche de décoïncidence (de soi à soi) féconde¹⁸. Cette option existentielle est extrêmement proche de celle que l'on a identifiée comme étant la caractéristique essentielle de la théorie théâtrale diderotienne. Au-delà du refus de la sensibilité, le comédien est celui qui est prêt à perdre son étroite individualité en vue d'une multiplicité à venir. Sa destination la plus appropriée est le règne de la possibilité et de la virtualité où vivent tous les

personnages avec lesquels il se confond. Le comédien est donc philosophe au plus haut degré, car il reconnaît un trait qui concerne chaque singularité mais qui, dans son art, se montre forcément avec une grande clarté : en lui s'incarne la conscience d'être beaucoup de choses en « un » et, en tant que « sujet », il se disperse dans « les autres qu'il est »¹⁹. Ainsi dialoguent les deux interlocuteurs du *Paradoxe* : « LE SECOND. – À vous entendre, le grand comédien est tout et n'est rien. LE PREMIER. – Et peut-être est-ce parce qu'il n'est rien qu'il est tout par excellence, sa forme particulière ne contrariant jamais les formes étrangères qu'il doit »²⁰.

Incarnation ou identification ?

- 14 La théorie de Diderot sur le comédien réussit à s'éloigner des apories de ses contemporains grâce à une conception spéciale du personnage. Si le comédien est appelé à « s'élever par la pensée à la grandeur d'un fantôme »²¹, cela signifie que le personnage est considéré comme une sorte de spectre sur lequel doit être fondé le jeu théâtral. Considérer le personnage comme un modèle vers lequel il faut tendre permet d'ignorer les codifications des manuels de l'époque de Diderot, qui, pour l'expression des passions, fournissent des informations détaillées prosaïques – sinon artificielles ; par ailleurs, Diderot ne veut pas que l'interprétation de l'acteur soit guidée par une liberté arbitraire ou par une prétendue « véritable » identification au personnage. Le comédien de Diderot ne s'adapte pas à des normes prédéfinies et ne prétend pas non plus être guidé par l'authenticité du sentiment, mais est appelé à se construire une image puissante et efficace de son personnage, sans se laisser emporter par les sentiments, tout en montrant jusqu'au bout chacune de ses nuances : « qu'est-ce donc que le vrai de la scène ? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, de geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète et souvent exagéré par le comédien. »²² Ainsi le côté actif et créatif du jeu est mis en valeur, ainsi que la tension vers un idéal. Néanmoins, le matérialisme de Diderot refuse toute idéalité abstraite, et propose d'incarner concrètement et immédiatement l'idée du personnage dans la présence vivante du comédien. S'instaure ainsi une relation particulière entre vie et représentation. Cependant le comédien selon Diderot ne joue pas avec un naturel naïf. Il précise : « mais portez au théâtre votre ton familier, votre expression simple, votre maintien domestique, votre geste naturel, et vous verrez combien vous serez pauvre et faible. Vous aurez beau verser des pleurs, vous serez ridicule, on rira. Ce ne sera pas une tragédie, ce sera une parade tragique que vous jouerez. »²³ Imiter la réalité avec les moyens de cette même réalité, et non avec ceux de l'art, aboutit à un résultat parodique, peu efficace, définitivement faux : « vous riez de ce que vous auriez admiré au théâtre [...] C'est que la colère réelle de la Clairon ressemble à de la colère simulée ? »²⁴ ou encore « que ce soit un bien ou un mal, le comédien ne dit rien, ne fait rien dans la société précisément comme sur la scène ; c'est un autre monde »²⁵. Chez Diderot, la relation entre art et nature ne se résout pas dans le paradigme de la copie platonicienne, ni dans une opposition dichotomique permettant d'affirmer la supériorité de la nature ou de l'art. Au contraire, c'est un rapport dialectique et expressif²⁶ qui, de la nature, mène à l'art pour revenir, transformé, à cette même nature et, de nouveau, se convertir en forme d'art, par un mouvement de spirale sans fin. Dans ce cadre, le fait que le personnage ait une identité, qui prend vie grâce à la vie du comédien, est une indication essentielle. Il existe une séparation

infranchissable entre vie et théâtre, que le personnage, en tant qu'idéalité créative et expressive, réunit et dans le même temps relance sous des formes toujours nouvelles.

- 15 Nous retrouvons ce jeu de miroirs dans *Six personnages en quête d'auteur*, où se développe, avec toutes ses conséquences humoristiques, l'idée pirandellienne de personnage comme possibilité effective de vie, autonome par rapport à l'intentionnalité de l'auteur et qui se présente même à lui contre sa volonté, en demandant à être mise en scène²⁷. D'après Pirandello, le monde de l'art est caractérisé par un degré de perfection supérieur à la réalité matérielle. C'est pourquoi les personnages vivent comme « des êtres vivants, plus vivants que bien des êtres qui respirent et portent des vêtements ! Des êtres moins vrais, peut-être, mais plus réels ! »²⁸ Chez Pirandello, les personnages se dessinent comme des entités idéales dotées d'un statut ontologique très puissant. Dans le monde de l'art, l'essentiel seul est admis, excluant le contingent. À la manière de l'essence dans le monde platonicien des idées, l'essence des personnages pirandelliens est éternellement identique à elle-même et elle est donc très différente du réel toujours mouvant et en devenir²⁹. C'est précisément à l'intersection entre ces deux mondes que se place le travail de l'acteur. Dans la dialectique entre monde et théâtre, la vie des personnages et leur vérité se mettent chaque fois de nouveau en scène. Cette dialectique ne cesse jamais. Prenons le moment où les personnages cherchent à s'interpréter eux-mêmes et n'y arrivent pas parce qu'ils ont un ton trop familier. Ils se révèlent tout à fait incapables de jouer leur rôle pour le théâtre ; ils mettent en scène leur histoire en parlant de manière inadéquate et spontanée : « à voix très basse, de manière naturelle, comme cela ne peut avoir lieu au théâtre »³⁰. Quand les personnages s'interprètent eux-mêmes, ils prétendent à une vérité qui est une coïncidence trop élémentaire pour la complexité de la pensée pirandellienne. Pirandello ne dévoile jamais le sujet, ce sont les « masques » qui, dès le départ, sont « nus ». D'autre part, tout en reconnaissant le talent des acteurs, les personnages éprouvent, un dédoublement et une aliénation lorsqu'ils se voient interprétés : « Il sera difficile que vous donniez de moi une représentation qui me montre tel que je suis. Il s'agit de la façon dont vous interpréterez mes manières d'être, la façon dont vous me sentirez, et qui ne sera pas du tout la façon dont je me sens moi-même »³¹. Les personnages prétendent à une certaine vérité. Ils n'admettent pas que l'on parle de fiction, ils veulent la vérité et c'est pourquoi ils s'offusquent aux propos du metteur en scène : « Laissez-moi tranquille avec votre vérité ! Ici l'on fait "du théâtre" ! La vérité, certainement, la vérité, mais jusqu'à un certain point ! »³² Pirandello ne résout pas les contradictions, mais pousse à imaginer une forme de vérité qui se trouve non pas au-delà du jeu des acteurs, mais dans un exercice paradoxal de celui-ci, toujours aporétique quoique signifiant : l'art de l'acteur est en soi un exercice de masque, métaphore nietzschéenne de la vérité du théâtre.

La scène et le monde

- 16 Nombreuses sont les situations du théâtre de Pirandello qui appellent une interprétation ouvertement méta-théâtrale, notamment la trilogie du théâtre du théâtre, qui souligne explicitement le rapport entre réalité et représentation par de continues mises en abyme du plan de vérité des acteurs et de celui des spectateurs. On s'attendrait peut-être moins à découvrir des dynamiques extrêmement similaires,

expérimentales et contemporaines, dans les pièces de Diderot, comme dans les *Entretiens sur le fils naturel*. Marialuisa Grilli fait observer la virtuosité de Diderot :

Diderot organise le matériel par bandes concentriques d'une fiction de plus en plus complexe. Au départ, il utilise la forme narrative, en partant d'un fait réel (la période de repos qu'il a effectivement passée à Saint-Germain-en-Laye), puis, par le biais d'une section dialogique (les entretiens avec Dorval), arrive au centre de la composition (la comédie) qui a une forme dramatique. Et toute la pièce est marquée de fréquents sauts de niveau : de la réalité à la fiction, d'un type de fiction à l'autre, par le biais de passages souvent fuyants et d'oscillations déstabilisantes qui laissent entrevoir combien était complexe, et peut-être non résolu, pour Diderot [...] le rapport entre création dramatique et réalité.³³

- 17 Le personnage qui incarne le mieux la stratification de la pièce est surtout Dorval qui, d'un côté, est le porte-parole d'instances typiquement illuministes et, de l'autre, est représenté avec des traits romantiques, par exemple quand il s'abandonne au spectacle de la nature sauvage, solitaire et qu'il est saisi de ravissements extatiques et sublimes. La relation entre la pièce et la réalité est structurelle. Dorval se révèle une figure plurielle, à la fois auteur et personnage de la pièce de même que critique de cette même pièce. Pensons seulement à cette affirmation de Dorval, qui pourrait presque être tirée de *Six personnages en quête d'auteur* (1921) : « Lorsque l'ouvrage fut achevé, je le communiquai à tous les personnages afin que chacun ajoutât à son rôle, en retranchât, et se peignît encore plus au vrai. »³⁴
- 18 La fiction et la réalité sont aussi liées par des spirales de sens dans la pièce publiée à titre posthume sous le titre *Est-il bon ? Est-il méchant ?* ou *L'Officieux persifleur* ou *Celui qui les sert tous et qui n'en contente aucun*. Un moment ouvertement méta-théâtral est celui où, sur sollicitation du protagoniste Hardouin, le poète désargenté Surmont se voit commander une comédie mettant en scène la situation interne de la pièce elle-même, c'est-à-dire l'histoire que viennent de vivre les personnages. L'expédient méta-théâtral n'est pas seulement de nature formelle, comme l'observe Paolo Quintili :

Le rôle du protagoniste est une incarnation visible du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, mis en scène, ici, dans le personnage protagoniste de Hardouin, l'« officieux persifleur », qui « les sert tous et qui n'en contente aucun ». Dans les monologues, Hardouin s'interroge face au public, il est le froid calculateur qui tisse la trame de ses tromperies et fait tomber les masques qui le présentent, sous telle ou telle apparence, dans le jeu des rapports sociaux. Il est tantôt un Héraclite en pleurs, tantôt un Démocrite riant et moqueur. Cette dernière forme semble prendre le dessus, dans le joyeux final du procès que tous les autres personnages mettent en scène.³⁵

- 19 Hardouin se rapproche de l'acteur du *Paradoxe sur le comédien* par son sens critique : sa rationalité détachée lui permet de démasquer préjugés et faussetés dans la mesure où lui-même, en premier, sait jouer du masque. Il en résulte une image machiavélique de Hardouin, qui adapte ses moyens aux fins qu'il doit atteindre, en se moquant des hypocrisies de la morale dominante et en montrant la profonde corruption de celle-ci. La question « Est-il bon ? Est-il méchant ? » paraît impliquer un jugement moral sur le protagoniste (qui n'est autre que l'*alter ego* de Diderot), alors qu'en fait ce qui est en jeu c'est la façon dont le jugement lui-même s'institue dans la société, c'est-à-dire la manière dont la société décide si une personne ou une action est « bonne » ou « méchante ». Selon Paolo Quintili « le public est juge et en même temps partie au procès qui clôture la pièce »³⁶. Le jeu théâtral est particulièrement raffiné : le plan de la pièce se confond avec le « théâtre dans le théâtre » pour dépasser la séparation entre

réalité et fiction, vers ce « hors-champ » qu'est le monde lui-même. Observons les répliques finales :

MME DE CHÉPY. – Est-il bon ? Est-il méchant ?

MME BEAULIEU. – L'un après l'autre.

MME DE VERTILLAC. – Comme vous, comme moi, comme tout le monde.³⁷

- 20 Ces procédés méta-théâtraux, extrêmement modernes, instaurent une dynamique critique. En effet, mettant en scène des actions et des désirs qui reflètent ceux du public, Diderot a une conscience précise de la position du spectateur.
- 21 Il peut sembler paradoxal que, pour susciter l'enthousiasme et la participation du public, Diderot propose de dresser une barrière symbolique entre la scène et le parterre, c'est-à-dire le quatrième mur. En réalité, ce mur qui sépare est précisément ce qui unit les deux pôles de l'expérience esthétique, dès lors qu'elle favorise le naturel et le dynamisme de l'action scénique dans toute sa puissance. À travers la composition de la scène comme tableau, les personnages sont concentrés sur leurs occupations et inconscients du regard externe, tandis que les spectateurs sont des « témoins ignorés de la chose »³⁸, jouissant d'un regard extérieur et omniscient sur l'histoire représentée. Le quatrième mur, de ce fait, n'est en rien en contradiction avec le désir d'une implication passionnelle du public. Les théories de Diderot sur le théâtre relèvent d'une esthétique de la réception³⁹, en ce sens que l'événement théâtral est observé du point de vue du spectateur. En outre, loin du stéréotype d'un théâtre distant, bourgeois et moralisateur, Diderot pense une réception passionnée :

L'engouement passait du parterre à l'amphithéâtre, et de l'amphithéâtre aux loges. On était arrivé avec chaleur, on s'en retournait dans l'ivresse. [...] c'était comme un orage qui allait se dissiper au loin et dont le murmure durait longtemps après qu'il s'était écarté. Voilà le plaisir. Aujourd'hui, on arrive froids, on écoute froids, on sort froids, et je ne sais où l'on va. Ces fusiliers insolents préposés à droite et à gauche pour tempérer les transports de mon admiration, de ma sensibilité et de ma joie, et qui font de nos théâtres des endroits plus tranquilles et plus décents que nos temples, me choquent singulièrement !⁴⁰

- 22 Si l'on retournait à l'esprit théâtral de l'Antiquité, les événements théâtraux « produiraient sur nous des effets terribles. C'est alors qu'on tremblerait d'aller au spectacle, et qu'on ne pourrait s'en empêcher ; c'est alors qu'au lieu de ces petites émotions passagères, de ces froids applaudissements, de ces larmes rares dont le poète se contente, il renverserait les esprits, il porterait dans les âmes le trouble et l'épouvante »⁴¹. Le mépris envers les tirades, les grimaces, les mièvreries et autres procédés narcissiques va précisément dans le sens d'une esthétique de la réception. Le comédien doit créer un certain effet sur le public, attirer sa sympathie, susciter l'identification, créer une expérience bouleversante. Il est clair que le spectateur n'assiste pas à un spectacle uniquement pour se divertir ou pour apprendre quelque chose, mais pour subir la métamorphose qu'il voit sur scène. L'action théâtrale semble être vue non pas en tant qu'intrigue, mais plutôt en tant qu'événement, au sens profondément contemporain du terme. Que le méta-théâtre ne soit pas seulement un dispositif dramaturgique expérimental, mais un paradoxe liant fortement la réalité et la fiction, le tout dernier mot de *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, ce « nous allons les reprendre »⁴² par lequel Surmont précède le tomber du rideau, le démontre amplement. Dans l'éternel retour du jeu scénique, ces entités « moins vraies, mais plus réelles » que sont les personnages trouvent une vie possible, de Diderot à Pirandello, et le public se retrouve chaque fois face à un « monde apparent » qui, comme le dit

Nietzsche, se confond avec le « monde réel »⁴³. Les acteurs sont les gardiens de ce savoir du théâtre, « masques nus »⁴⁴ ouverts à la multiplicité du devenir. Ainsi la mise en discussion des plans de la fiction et de la réalité met-elle en mouvement, chez les spectateurs, un « effet terrible »⁴⁵ qui se révèle être une ressource pour pousser le théâtre au-delà de lui-même, dans les replis de la vie. L'esthétique théâtrale de Diderot ressemble finalement à cet « orage qui allait se dissiper au loin et dont le murmure durait longtemps après qu'il s'était écarté », continuant à parler à notre présent à la manière d'une trace livrée à la mémoire comme possibilité de théâtre à venir.

NOTES

1. Cf. Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1972. L'idée de tableau est ce sur quoi repose l'esthétique théâtrale de Denis Diderot. En particulier, il est significatif que, dans les écrits sur le théâtre des années 1757-1958, la scène soit décrite en termes picturaux, alors qu'à partir de 1759 c'est à partir du théâtre qu'est conceptualisé le tableau : on aspire à une réforme du théâtre grâce au modèle pictural, qui doit, quant à lui, être dramatique. Voir sur ce point Michael Fried, *Absorption and theatricality. Painting and beholder in the Age of Diderot* (Chicago, The University of Chicago Press, 1980) et Stéphane Lojkine, *L'œil révolté. Les Salons de Diderot* (Arles, Actes Sud, 2007).
2. Cf. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766). Voir aussi Gianfranco Marrone, *Arti del tempo, arti dell'aspetto*, dans L. Russo (a cura di), *Laocoonte 2000*, "Aesthetica Preprint", n° 35, 1992, p. 71-73.
3. Par exemple, sur la portée intellectuelle de la représentation. Cela survient tant chez l'acteur diderotien, qui éloigne de lui-même toute forme de sensibilité, que dans le *gestus* social de Brecht dont le théâtre épique revêt ainsi une signification éminemment philosophique. (Cf. Rocco Ronchi, *Bertolt Brecht, Tre dispositivi*, Salerne, Ortothes, 2017)
4. Pierre Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*, dans *Mémoires de Molé précédés d'une notice sur cet acteur*, Paris, Ponthieu, 1825 [1747].
5. François Antoine Valentin Riccoboni, *L'art du théâtre, suivi d'une lettre de M. Riccoboni à Madame*** au sujet de L'Art du théâtre*, Genève, Slatkine, 1971 [1750].
6. Pour une analyse critique des théories théâtrales du XVIII^e siècle, voir Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venise, Marsilio, 2012. Signalons aussi l'essai et les intéressantes traductions de Michele Bertolini, *Teorie dell'attore nella Francia del Settecento*, dans *Paradossi settecenteschi. La figura dell'attore nel secolo dei lumi*, Milan, LED, 2010.
7. Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, dans *Œuvres*, t. IV, *Esthétique. Théâtre*, éd. de Laurent Versin, Paris, Robert Laffont, 1996, « Bouquins », p. 1402. La première édition du *Paradoxe*, datée de 1830, est posthume. La rédaction et la réélaboration de cet ouvrage ont eu lieu entre 1770 et 1780.
8. Andrea Tagliapietra, *Il velo di Alceste, la filosofia e il teatro della morte*, Milan, Feltrinelli, 1997, p. 75. Toutes les citations ont été traduites en français par l'auteure de l'article.
9. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit.*, p. 1380.
10. *Ibid.*, p. 1384.

11. Pour une étude de l'itinéraire pirandellien à la lumière de ses relations avec le monde du théâtre de son époque, voir Roberto Alonge, *Luigi Pirandello*, Rome-Bari, Laterza, 1997.
12. Benedetto Croce, dans « La critica », *Rivista di letteratura, storia e filosofia*, Benedetto Croce (dir.), an XXXIII, fasc. IV 20 janvier 1935, p. 22.
13. “Sempre, purtroppo, tra l'autore drammatico e la sua creatura, nella materialità della rappresentazione, si introduce necessariamente un terzo elemento imprescindibile : l'attore. [...] Come l'autore, per fare opera viva, deve immedesimarsi con la sua creatura, fino a sentirla com'essa sente se stessa, a volerla com'essa vuole se stessa ; così, e non altrimenti, se fosse possibile, dovrebbe fare l'attore. Ma, anche quando si trovi un grande attore che riesca a spogliarsi del tutto della propria individualità per entrare in quella del personaggio ch'egli deve rappresentare, l'incarnazione piena e perfetta è ostacolata spesso da ragioni di fatto irrimediabili : dalla figura stessa dell'attore, per esempio [...] abbiamo sempre piuttosto un adattamento, una maschera, anziché una vera incarnazione.” (Luigi Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori*, dans *Saggi, Poesie, Scritti vari*, éd. de M. Lo Vecchio-Musti, Milan, Mondadori, 1960, p. 215)
14. L'article fut publié en anglais sous le titre *Eleonora Duse : Actress Suprema*, dans “The Century Magazine”, juin 1924, puis dans le volume *Eleonora Duse, Bildnisse und Worte*, éd. de Bianca Segantini et Francesco, Berlin, Mendelssohn, 1926. Il a été traduit en italien dans le volume dirigé par Vito Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Laterza, Bari 1954. “Fin dai primi inizi della sua lunga carriera Eleonora Duse venne guidata dall'ambizione di dissolvere la propria individualità dietro la figura che ella impersonava sulla scena. Solo un giudizio superficiale poteva considerare ciò una rinuncia alla personalità. A partire dalla Duse, invece, esso rappresenta il primo dovere di un attore : rinuncia ben meditata al proprio 'io', che non comporta soltanto la creazione di una vita nuova, ma di tante vite, quante egli ha occasione di rappresentare.”
15. “MARCHESA BOVENO Volete dire che recita anche nella vita ?/IL CONTE MOLA Senza volerlo, per deformazione professionale.../SALÒ Ma no, nient'affatto ! Non ho voluto dir questo. Sarebbe allora definibilissima : 'Una donna che recita anche fuori dalla scena'. Genere esecrabile. Io dico l'attrice, una vera attrice, com'è la Genzi, cioè che 'viva' sulla scena e non che “reciti nella vita”. / LA MARCHESA BOVENO Be', sarà pure in qualche modo, nella vita ; e si potrà dir come ! Tranne che per voi una “vera” attrice non sia più una donna ! / SALÒ Una no ; ecco : tante donne ! E per sé, forse, nessuna.” (Pirandello, *Trovarsi*, dans *Maschere nude*, vol. I, Milan, Mondadori (I Meridiani), 1986, vol. IV, p. 541-542.)
16. “Eh, perché il vero assoluto – inaccettabile nella vita – è quello che dice Salò nel primo atto : o donna o attrice ; che è poi quello che ho detto sempre io, per me : 'la vita o si vive o si scrive'.” (Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, éd. de Benito Ortolani, Milan, Mondadori, 1995, p. 1027.)
17. “Perché finzione ? No. È tutta vita in noi. Vita che si rivela a noi stessi. Vita che ha trovato la sua espressione. Non si finge più, quando ci siamo appropriati di questa espressione fino a farla diventare febbre dei nostri polsi... lagrima dei nostri occhi, o riso della nostra bocca... Paragoni queste tante vite che può avere un'attrice con quella che ciascuno può avere giornalmente : un'insulsaggine, spesso, che ci opprime.... Non ci si bada, ma tutti disperdiamo ogni giorno... o soffochiamo in noi il rigoglio di chi sa quanti germi di vita... possibilità che sono in noi.” (Pirandello, *Trovarsi*, op. cit., p. 552)
18. François Jullien, *Dé-coïncidence. D'où viennent l'art et l'existence ?*, Paris, Grasset, 2017.
19. Andrea Tagliapietra, “Gli altri che io sono. Per una filosofia del personaggio”, *Giornale Critico di Storia delle Idee*, n° 9, année 5, 2013, première série, p. 7-18.
20. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, op. cit., p. 1401.
21. *Ibid.*, p. 1405.
22. *Ibid.*, p. 1387.
23. *Ibid.*, p. 1385
24. *Ibid.*, p. 1411.

25. *Ibid.*, p. 1415.
26. Sur l'articulation morphologique, typologique et hiéroglyphique de la théorie de l'art de Diderot, voir Elio Franzini, *Estetica del Settecento*, Bologne, il Mulino, 2002.
27. Sur ce point voir *Personaggi* (1906), *Tragedia d'un personaggio* (1911) et *Colloqui con i personaggi* (1917-1918) : une bonne quinzaine d'années avant la première version des *Six personnages*, en 1921, certaines idées fondamentales animaient déjà l'imagination de Pirandello.
28. “[...] noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni ; forse meno reali, ma più veri”. (Pirandello, *Tragedia d'un personaggio*, dans *Tutte le novelle*, éd. de Lucio Lugnani, Milano, BUR, 2007, vol. II, p. 627.)
29. Nous n'abordons pas ici la question du masque porté dans le théâtre social. Chez Pirandello, il y a souvent, entre « être pour soi » et « être pour les autres », un hiatus qui génère des intrigues dans les nouvelles et les romans.
30. “[...] sottovoce, pianissimo, insomma naturalmente, come non sarebbe possibile farla avvenire su un palcoscenico”. (Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, dans *Maschere nude*, op. cit., vol. II, p. 718.)
31. “[...] difficilmente potrà essere una rappresentazione di me, com'io realmente sono. Sarà piuttosto com'egli interpreterà ch'io sia com'egli mi sentirà – se mi sentirà – e non com'io dentro mi sento” (*Ibid.*, p. 714.)
32. “[...] ma che verità, mi faccia il piacere ! Qua siamo a teatro ! La verità fino a un certo punto !” (*Ibid.*, p. 732.)
33. Marialuisa Grilli, *Introduzione a Diderot*, dans *Teatro e scritti sul teatro*, Firenze, la Nuova Italia, 1980, p. 15.
34. Diderot, *Entretiens sur le fils naturel. Dorval et moi*, dans *Œuvres*, t. IV, *Esthétique. Théâtre*, op. cit., p. 1135.
35. Paolo Quintili, *Filosofie a teatro. Studi di messa in scena filosofica delle idee. Con l'opera teatrale È buono ? È malvagio ? di Denis Diderot*, Milano, Biblion edizioni, 2021, p. 111.
36. *Ibid.*
37. Diderot, *Est-il bon ? Est-il méchant ? ou L'Officieux persifleur ou Celui qui les sert tous et qui ne contente aucun*, dans *Œuvres*, t. IV, *Esthétique. Théâtre*, op. cit., p. 1501.
38. Diderot, *Entretiens sur le fils naturel. Dorval et moi*, op. cit., p. 1306.
39. Cf. Maddalena Mazzocut-Mis (dir.), *Estetica della fruizione. Sentimento, giudizio di gusto e piacere estetico*, Milan, Lupetti, 2008.
40. Diderot, *Lettre à Madame Riccoboni*, 27 novembre 1758, dans *Œuvres*, t. V, *Correspondance*, Bouquins, Robert Laffont, Paris 1996, p. 80.
41. Diderot, *Entretiens sur le fils naturel. Dorval et moi*, op. cit., p. 1152.
42. Diderot, *Est-il bon ? Est-il méchant ? ou L'Officieux persifleur ou Celui qui les sert tous et qui ne contente aucun*, op. cit., p. 1501.
43. Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*, tr. fr. *Crépuscule des idoles*, dans *Œuvres philosophiques complètes*, éd. de Giorgio Colli, Mazzino Montanari, traduit par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1974 [1888].
44. Le premier volume de *Masques nus* a été publié en 1918 à Milan, avec Fratelli Treves editori, suivi de trois autres volumes au cours des trois années suivantes. Le volume rassemblait la production théâtrale de Pirandello, ensuite réarrangée et révisée par l'auteur dans sa version définitive en 1933 (Milan, Mondadori).
45. Voir note 41.

RÉSUMÉS

Nombreuses sont les correspondances entre les écrits de Denis Diderot et le théâtre de Luigi Pirandello. Notre intention n'est pas ici de soutenir l'idée d'une anticipation ou d'une influence directe de l'un sur l'autre ; néanmoins, il nous apparaît qu'une étude des similitudes peut mettre en lumière l'intérêt de la théorie diderotienne du comédien et des expérimentations méta-théâtrales.

There are many connections between the writings of Denis Diderot and the theatre of Luigi Pirandello. Our intention here is not to support the idea of an anticipation or a direct influence of one on the other; nevertheless, it seems to us that a study of the similarities can highlight the interest of Diderot's theory of the actor and meta-theatrical experiments.

INDEX

Mots-clés : Diderot, Pirandello, théâtre, acteur, représentation

Keywords : Diderot, Pirandello, theater, actor, representation

AUTEUR

CATERINA PICCIONE

Université Vita-Salute San Raffaele, Milan