

PIERRE PIRET

La fonction économique dans l'esthétique théâtrale de Diderot

QUAND il se fait dramaturge et théoricien du théâtre, Diderot se situe toujours à la croisée de questions qui le passionnent et d'exigences qui le déterminent – morales, politiques, philosophiques, esthétiques, etc. Ces effets de 'transfert' d'un domaine à l'autre ne sont d'ailleurs pas l'apanage de l'homme de théâtre: on peut y voir un procédé caractéristique de sa pensée (hérité sans doute de sa position d'encyclopédiste), un procédé de création, au sens où son inventivité procède souvent des confrontations qu'il opère entre des postulats, des acquis et des exigences divers et parfois inconciliables. On peut s'interroger, dans ce cadre, sur la part que Diderot accorde au facteur économique dans son esthétique théâtrale. Il est certain que Diderot a parfaitement conscience du poids institutionnel de ce facteur, qui constitue à ses yeux l'une des causes principales de l'immobilisme qui caractérise l'institution théâtrale. Mais, si le facteur économique s'oppose ainsi à la mise en pratique de l'esthétique théâtrale nouvelle que Diderot défend, il semble ne jouer aucun rôle dans l'élaboration même de cette esthétique – ce qui peut paraître étonnant dans la mesure où la réflexion de Diderot en matière de théâtre se nourrit notamment du débat qu'il entretient très tôt avec Rousseau, dont la pensée se structure véritablement autour de cette fonction.¹ Mon hypothèse est que, même à ce niveau théorique (qui fera seul l'objet de la présente étude), la fonction économique joue également un rôle, limité certes, mais essentiel, dans la pensée de Diderot en matière de théâtre et que son absence même, dans le premier moment de sa réflexion, est extrêmement révélatrice. Je me propose de montrer dans cette étude pourquoi cette fonction fut refoulée dans un premier temps et en quoi l'évolution de Diderot en matière d'esthétique dut être partiellement (car il ne s'agit pas de réfuter les autres explications proposées) déterminée par sa prise en compte – devenue, à un moment de son parcours, nécessaire.

i. L'invention du drame

Ce premier moment de refoulement est bien connu et peut donc être traité de façon synthétique: c'est celui de l'invention du drame dans les années

1. Comme en témoigne la critique du théâtre développée dans la *Lettre à D'Alembert*.

Pierre Piret

1756-1758, avec la publication successive de deux diptyques: *Le Fils naturel ou les Épreuves de la vertu* et les *Entretiens sur 'Le Fils naturel'*; *Le Père de famille* et le *Discours de la poésie dramatique*. C'est à une réforme du théâtre, miné par le conservatisme des conventions (lesquelles sont d'ailleurs souvent justifiées par des raisons économiques),² que Diderot s'emploie dans ces textes, mais cette réforme ne se résume pas à une série de mesures ponctuelles; elle repose sur une esthétique théâtrale élaborée et homogène, sous-tendue notamment par une théorie du langage – et, consécutivement, du sujet humain – à laquelle Diderot travaille au moins depuis la *Lettre sur les sourds et muets*. Cette théorie du langage n'est en soi nullement originale – Diderot partage le point de vue de plusieurs de ses contemporains³ – mais elle permet de saisir le caractère novateur et singulier de sa réflexion esthétique: en attaquant les conventions dont pâtit, selon lui, la scène de l'époque, Diderot ne préconise pas simplement de s'en tenir à une forme de réalisme mimétique non problématique (comme on l'a parfois affirmé à tort, faisant de Diderot un naturaliste avant la lettre); il exprime au contraire une exigence de vérité radicale, comme Jean Starobinski l'a bien montré, dans un article intitulé significativement 'L'accent de la vérité'.⁴

Cette exigence, qui le conduit bien au-delà du réalisme, s'enracine dans l'analyse du langage d'action qui détermine la réflexion linguistique de l'époque.⁵ Cette analyse est spécifique en ceci qu'elle 'échappe entièrement à l'alternative entre l'imitation naturelle et la convention arbitraire'.⁶ 'Le langage d'action, c'est le corps qui le parle',⁷ sans qu'il relève cependant de l'imitation: 'Le cri ne ressemble pas à la peur, ni la main tendue à la sensation de faim.'⁸ Il n'est pas conventionnel pour autant: les signes qui le composent 'ont été une fois pour toutes instaurés par la nature'⁹ et acceptés comme tels par les hommes. C'est sur la base de cet ensemble de signes premiers que le langage conventionnel pourra s'élaborer. Le langage ne peut dès lors être conçu seulement comme un ensemble de signifiants qui ne font sens qu'en système et dont l'opérativité dépend des conventions passées et reconnues. Un tel cadre d'analyse entraîne en effet la conviction que le langage s'origine lointainement dans la nature.

2. Voir par exemple la lettre à Mme Riccoboni du 27 novembre 1758, où Diderot s'insurge contre les conditions matérielles dans lesquelles se déroulent les représentations à la Comédie-Française.

3. Voir par exemple Pierre Frantz, 'Du spectateur au comédien: le *paradoxe* comme nouveau point de vue', *Revue d'histoire littéraire de la France* 5 (1993), p.685-701.

4. Dans *Diderot* (Paris 1984), p.9-26.

5. Voir Michel Foucault, *Les Mots et les choses: une archéologie des sciences humaines* (Paris [1966] 1990), p.119-25.

6. M Foucault, *Les Mots et les choses*, p.122.

7. M Foucault, *Les Mots et les choses*, p.120.

8. M Foucault, *Les Mots et les choses*, p.121.

9. M Foucault, *Les Mots et les choses*, p.121.

La fonction économique dans l'esthétique théâtrale de Diderot

‘L’accent est la marque de la nature dans le langage’, écrit J. Starobinski.¹⁰ L’exigence de vérité qui régit l’invention du drame se traduit en effet par le privilège accordé à cet ancrage naturel du signe. L’artiste de génie renoue avec lui-même, avec sa propre nature; il s’éprouve sensiblement, se dégageant des conventions qui le masquent et le corrompent. De plus, en travaillant le langage artistique qu’il a élu, il restaure un mode de communication idéal, susceptible d’exprimer l’émotion dans son surgissement et de l’imprimer immédiatement dans l’âme du destinataire. C’est pour répondre à ce double idéal ou à cette double prescription – d’un sujet entier et authentique, d’une communion artistique sans défaut – que Diderot opère une distinction décisive entre le langage verbal (commun et donc conventionnel, toujours guetté par la médiation, la supplémentarité, la secondarité, structurellement fictionnel) et le langage du corps (singulier, immédiat et donc authentique).

Tous les procédés et caractéristiques du drame découlent de ce programme fondamental. On sait l’importance que Diderot accorde aux langages auxquels le dramaturge peut avoir recours pour compenser la part des mots, vecteurs de conventions et de préjugés: la pantomime, dans son esprit, redouble moins le discours qu’elle ne le contredit ou y supplée, mettant véritablement en scène le discours hystérique du corps (ce qu’on retrouve aussi dans *La Religieuse*, au même moment); dans le cri, le geste, le silence, la nature du sujet se ‘montre’ immédiatement et sans fard. ‘Ce ne sont pas des mots que je veux remporter du théâtre’, s’exclame Diderot, ‘mais des impressions’, si bien que ‘l’applaudissement vrai’ ne s’exprime pas bruyamment ‘après un vers éclatant’; il est, au contraire, ‘ce soupir profond qui part de l’âme après la contrainte d’un long silence, et qui la soulage’.¹¹ Le théâtre reçoit pour mission de faire communier les âmes du créateur et du spectateur, et des spectateurs entre eux, dans un même sentiment naturel, partagé et vécu – d’où la fonction essentielle accordée au pathétique. Notons encore que les prises de position récurrentes de Diderot contre la séparation classique entre théâtre et société, au profit d’un théâtre citoyen (à l’instar du théâtre antique), relèvent également de cet idéal d’*immédiateté* qui régit le premier modèle esthétique développé par Diderot.

Ce modèle est bien connu et il paraît inutile de poursuivre l’analyse. Il s’agissait surtout de rappeler combien les principes qui le régissent tendent à l’annulation du caractère médiat et conventionnel du lien social. C’est pourquoi cette esthétique n’est pas réaliste, au sens actuel du terme. Diderot insiste d’ailleurs sur la distinction entre l’art et la vie: l’art seul restaure des formes de communication immédiate, qui n’ont pas cours ailleurs, d’où sa faculté transformatrice spécifique. Or un tel projet – dont Diderot perçoit bien le caractère utopique – ne peut intégrer la dimension

10. M. Foucault, *Les Mots et les choses*, p.11.

11. *De la poésie dramatique* (Paris 1758), III.

Pierre Piret

économique, dans la mesure où, fondamentalement, cette dimension a précisément pour fonction d'inscrire le sujet dans l'espace de l'échange et de la médiation.

ii. Le retour de l'économique: le 'Salon de 1767'

C'est, semble-t-il, par le biais des Salons que cette dimension économique fait son retour (comme on parle de retour du refoulé) dans la réflexion esthétique de Diderot.¹² L'introduction au fameux 'Salon de 1767' (un salon pivot, comme on l'a souvent remarqué) constitue un jalon décisif de ce point de vue.

Diderot commence par constater la pauvreté de ce Salon (le texte qu'il a rédigé), pauvreté qu'il s'impute à lui-même ('Tout s'épuise',¹³ reconnaît-il d'emblée, et il en est déjà à son cinquième Salon), mais aussi au fait que plusieurs artistes de premier plan ont choisi de ne pas exposer, par crainte des critiques. Diderot tente alors de montrer les graves conséquences de ce choix, qui pourrait conduire l'art 'rapidement à sa décadence'.¹⁴ Pourquoi? L'argument principal qui sous-tend sa démonstration, c'est que les Salons sont une institution qui compense l'inféodation de l'art à l'économie.

Le raisonnement des 'hommes opulents qui occupent les grands artistes' est en effet fondé sur des valeurs capitalistes – jouissance, propriété, placement. Or le commerce des œuvres, régi par ce raisonnement, n'est pas sans rapport avec 'l'exposition publique et le Salon', dans la mesure où l'un et l'autre situent l'artiste sur l'axe de la demande (*Esthétique – Théâtre*, p.519):

L'homme habile à qui l'homme riche demande un morceau qu'il puisse laisser à son enfant, à son héritier, comme un effet précieux, ne sera plus arrêté par mon jugement, par le vôtre, par le respect qu'il se portera à lui-même, par la crainte de perdre sa réputation: ce n'est plus pour la nation, c'est pour un particulier qu'il travaillera, et vous n'en obtiendrez qu'un ouvrage médiocre, et de nulle valeur.

Diderot souligne ici le rôle essentiel joué par le destinataire de l'œuvre, bien au-delà de sa fonction d'acquéreur: par un effet rétroactif, la commande détermine la création. Tout sujet qui se place sur l'axe de la demande (comme l'artiste qui répond à une commande) se voit *de facto* divisé par l'Autre (instance structurale qui peut être incarnée par des figures diverses), dont il devient dépendant.

12. On pouvait s'y attendre dans la mesure où les *Salons* apparaissent comme l'une des institutions majeures du marché de l'art qui – si l'on en croit Jean-Marie Apostolides, dans *Le Roi-machine: spectacle et politique au temps de Louis XIV* (Paris 1981), p.123 – naît sous Louis XIV, lorsque l'art se détache du politique et que 'la culture bourgeoise fait ainsi son apparition', l'œuvre d'art devenant alors un objet de spéculation.

13. Denis Diderot, 'Salon de 1767', dans *Œuvres* (Paris 1996), iv.517: *Esthétique – Théâtre*.

14. Diderot, *Esthétique – Théâtre*, p.518.

La fonction économique dans l'esthétique théâtrale de Diderot

On perçoit déjà combien une telle analyse revient à mettre en cause l'idéal de l'œuvre authentique et intégrale véhiculé par le modèle du drame: le spectateur n'est plus simplement le récepteur passif d'une œuvre close sur elle-même. Diderot rejoint en somme la position de Rousseau, qui martèle constamment que 'l'objet principal [de l'art et des spectacles] est de plaire'¹⁵ et que l'artiste est donc, qu'il le veuille ou non, voué à la duplicité. On sait que cet effet de division constitue, pour Rousseau, un critère de condamnation sans appel. Diderot, quant à lui, n'en reste pas là, comme en témoigne l'extrait cité: il propose une solution en distinguant deux figures de l'Autre. Si l'œuvre est destinée à un 'particulier', 'l'homme riche', l'authenticité créatrice de l'artiste se voit parasitée et son ouvrage sera nécessairement médiocre. En revanche, l'artiste qui produit une œuvre en ayant pour but son exposition au Salon adresse celle-ci à la nation, figure positive, idéalisée, de l'Autre, et il se choisit du même coup un aiguillon propice à la création. C'est pourquoi Diderot préconise de prendre des mesures (*Esthétique – Théâtre*, p.519):

Je voudrais donc que M. le directeur des académies obtînt un ordre du roi qui enjoignît, sous peine d'être exclu, à tout artiste, d'envoyer au Salon deux morceaux au moins, au peintre deux tableaux, au sculpteur une statue ou deux modèles. Mais ces gens, qui se moquent de la gloire de la nation, des progrès et de la durée de l'art, de l'instruction et de l'amusement publics, n'entendent rien à leur propre intérêt.

L'artiste ne produit une œuvre de valeur que s'il met son art au service de la civilisation, processus de sublimation qui vient annuler les effets de la commercialisation des œuvres sur la création. Au point que Diderot en arrive à renverser le rapport de dépendance sur l'axe de la demande: l'artiste sublime, l'artiste qui sublime, ne dépend plus de la commande; c'est la nation, représentée ici par le roi, qui dépend de lui.

Contrairement à ce que pourrait laisser attendre l'écriture volontiers digressive de Diderot, cette introduction n'a rien d'une parenthèse. Le paradigme qu'elle instaure traverse en effet l'ensemble de ce Salon, dans lequel Diderot se penche par exemple, en convoquant les figures de Socrate et d'Aristippe, sur le problème de la position sociale que doivent occuper l'artiste et le philosophe.¹⁶ Mais les conséquences de cette réflexion inaugurale sont aussi esthétiques: au-delà de la valeur de l'œuvre, c'est sa signification et son style qui s'avèrent déterminés par la figure de l'Autre. Significativement, Diderot s'en prend ainsi au discours dominant sur la Belle Nature, discours plein de confusions, selon lui, qui conduit à l'extension du portrait, défini comme la 'représentation d'un

15. *Lettre à D'Alembert* ([1758] Paris 1967), p.68.

16. On lira une étude très fouillée de cet aspect, fondée sur le 'Salon de 1767' et sur plusieurs textes ultérieurs, dans Yves Citton, 'Retour sur la misérable querelle Rousseau-Diderot: position, conséquence, spectacle et sphère publique', à paraître dans *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*.

Pierre Piret

être quelconque individuel'.¹⁷ On peut penser que l'artiste qui répond à la commande d'un particulier se condamne à demeurer un 'portraitiste', par opposition à 'l'homme de génie', qui obéit quant à lui à une tout autre conception de la belle nature, celle que Diderot défend sur la base de sa théorie du modèle idéal. Rappelons que cette conception, d'inspiration platonicienne, est reprise par Diderot dans une perspective historique, au sens où ce modèle idéal, loin d'être éternel, implique une recherche toujours recommencée, notamment parce qu'il est, pour ainsi dire, l'émanation de la nation: 'Modèle idéal de la beauté, ligne vraie non traditionnelle qui s'évanouit presque avec l'homme de génie, qui forme pendant un temps l'esprit, le caractère, le goût des ouvrages d'un peuple, d'un siècle, d'une école.'¹⁸ Où l'on retrouve la fonction de la sublimation: l'artiste de génie révèle à la nation, en réponse à son appel, cette 'ligne vraie' qui la définit – ainsi, c'est la nation qui est redevable à l'artiste, à l'inverse de ce qui se passe quand la dimension commerciale prévaut.

On assiste donc, dans le 'Salon de 1767', à une véritable *intrusion* de la fonction économique dans la réflexion esthétique de Diderot. Même s'il tente de la compenser, il est amené à reconnaître désormais son efficacité – et cela n'est pas sans conséquence. En effet, il ne s'agit pas simplement d'admettre que l'œuvre est aussi une marchandise – Diderot en était évidemment conscient depuis longtemps, comme en témoigne, par exemple, la *Lettre sur le commerce de la librairie* (1763). Mais l'argumentation qu'il développe dans cette lettre ne modifie en rien le premier modèle de l'échange artistique auquel il adhérait. L'auteur reste le maître absolu de son œuvre: elle est sa création propre, comme le miel est celle de l'abeille – et sa commercialisation n'intervient que dans un second temps.¹⁹ L'introduction au Salon de 1767, au contraire, instaure ou reconnaît une véritable fracture du système initial, dans la mesure où elle met en cause la théorie du langage et du sujet qui prévalait initialement, théorie qui régissait le circuit symbolique de l'œuvre.

La fonction économique intervient en effet comme un principe séparateur, à un double titre, comme on a pu le voir. D'une part, par le biais de la commande, l'œuvre se voit d'emblée inscrite dans le champ social: l'Autre auquel elle est destinée détermine jusqu'à sa signification et son style; sa valeur est fonction de sa capacité à répondre à la demande – alors qu'auparavant cette valeur était préalable et extérieure à toute inscription dans le social (elle était définissable en soi). D'autre part, la commercialisation de l'œuvre transforme radicalement son statut: elle était perçue comme unique et incomparable; la transaction monétaire la

17. Diderot, *Esthétique – Théâtre*, p.522.

18. Diderot, *Esthétique – Théâtre*, p.525.

19. *Œuvres* (Paris 1995), iii.78-79: Politique: 'On sait bien que l'abeille ne fait pas le miel pour elle; mais l'homme a-t-il le droit d'en user avec l'homme comme il en use avec l'insecte qui fait le miel? Je le répète, l'auteur est maître de son ouvrage, ou personne dans la société n'est maître de son bien'.

La fonction économique dans l'esthétique théâtrale de Diderot

situe par rapport à l'équivalent général; évaluée comparativement, elle devient une parmi d'autres. Autrement dit, l'œuvre fonctionnait comme un signe, qui renvoyait immédiatement à l'âme de l'artiste qu'elle faisait entrer en communication, voire en communion, avec le spectateur; elle devient un signifiant, qui ne prend sens qu'en système – l'argent étant, comme le dit Jacques Lacan, le 'signifiant le plus annihilant qui soit de toute signification'.²⁰ C'est ce deuxième aspect que Diderot souligne, toujours dans l'introduction au 'Salon de 1767', lorsqu'il évoque 'un paysage que Vernet fit à Rome pour un habit, veste et culotte, et qui vient d'être acheté mille écus'.²¹ La transformation de l'œuvre en marchandise a pour effet de neutraliser la signification (il n'en est tout simplement plus question), au point de créer parfois un écart maximal entre la situation d'origine vécue par l'artiste et le circuit ultérieur de l'œuvre (qui n'est dès lors plus en aucune façon le reflet immédiat de son être).

C'est l'ensemble des effets produits par la commercialisation de l'art que Diderot s'attache à suspendre en prônant une forme de sublimation légale, par ordre du roi! Son analyse témoigne cependant de ce qu'il a parfaitement compris les effets structurels (il n'est pas question ici des intentions des uns et des autres) de cette intrusion de la fonction économique. L'hypothèse que je soumets ici, c'est qu'après un temps de résistance (illustré exemplairement par l'introduction au 'Salon de 1769', 'Regrets sur ma vieille robe de chambre'), Diderot va s'attacher à tenir compte de cette fracture et à la porter, comme il l'avait fait pour son premier modèle (avec tout ce que cela aura permis d'inventions), à ses ultimes conséquences.

iii. *Le Paradoxe sur le comédien et Est-il bon? Est-il méchant?*

Pour valider cette hypothèse, il faut se pencher sur les textes postérieurs du philosophe et, en particulier pour ce qui concerne le théâtre, sur ce qu'on pourrait considérer comme le troisième grand diptyque théâtral de Diderot: le *Paradoxe sur le comédien et Est-il bon? Est-il méchant?* (une pièce souvent peu considérée, dans la mesure où elle se présente comme un simple divertissement; il n'empêche que Diderot lui accorde une attention soutenue, puisqu'il y travaille régulièrement de 1771 à 1784). On sait que ces deux textes – que Diderot relie lui-même par une série d'allusions réciproques – prônent ou relèvent d'un modèle esthétique qui semble strictement opposé à celui du premier Diderot. Dans l'un et l'autre, cette opposition est soulignée par contraste: on trouve, d'un côté, les représentants de Diderot (le Premier, dans le *Paradoxe*; Hardouin, dans

20. 'Le séminaire sur *La Lettre volée*', dans *Ecrits I*, nouvelle éd., texte intégral (Paris 1999), p.37.

21. Diderot, *Esthétique – Théâtre*, p.519.

Pierre Piret

Est-il bon?) et, de l'autre, ceux – disons – du sens commun, qui semblent partager la croyance sur laquelle le premier Diderot avait construit son système.²²

Dans le *Paradoxe sur le comédien*, le Premier prend le contre-pied de la thèse de l'enthousiasme et affirme la supériorité du jeu 'de tête'. Selon lui, il faut mettre les sensibles dans la salle, tandis que le grand comédien a beaucoup de jugement, de la pénétration (il observe), mais nulle sensibilité: 'Tout son talent consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment, que vous vous y trompiez.'²³ Cette conception, illustrée par de nombreux exemples, provoque une vive réaction du Second, qui s'exclame: 'C'est à me dégoûter du théâtre.'²⁴

Un semblable contraste structure *Est-il bon? Est-il méchant?*, pièce centrée autour du personnage d'Hardouin, au travers duquel Diderot se met clairement en scène, au point qu'on peut lire cette pièce comme un portrait de l'artiste en persifleur. Hardouin est présenté comme un homme de lettres qui se dissipe dans les salons, joue, court les femmes et s'endette, au lieu de produire son œuvre. Réputé pour sa 'fécondité en expédients' (II.vii), il est sollicité de toutes parts et doit répondre, au cours de la pièce, à sept urgences: marier deux jeunes amants contre l'avis de la mère de la jeune fille, faire gagner un procès à une amie, faire obtenir à une jeune veuve la réversibilité de sa pension sur la tête de son fils, etc. Enfin, il doit ficeler dans les plus brefs délais une pièce de société commandée par une amie. Pour satisfaire, vaille que vaille, à toutes ces demandes, Hardouin invente des fictions et les crédibilise grâce à ses talents d'acteur. C'est précisément pour cette raison qu'il choque son entourage, lorsque celui-ci se rend compte des stratagèmes utilisés (IV.xviii):

M. POULTIER. – Le traître! comme il m'a dupé!
[...]

MME DE VERTILLAC. – Plus, plus de confiance en celui qui peut feindre avec autant de vérité. Quand je pense à mon désespoir, à son sens froid, à ses consolations cruelles!

Hardouin est capable de feindre parfaitement en toute lucidité et il démontre par son jeu que même les signes *naturels* (les signes de l'émotion,

22. On sait que ce renversement esthétique a donné lieu à de multiples interprétations. Il peut se comprendre notamment comme un de ces 'effets de transfert' d'un domaine à l'autre évoqués dans l'introduction. En particulier, les rapports du *Paradoxe* avec l'anthropologie matérialiste développée dans *Le Rêve de D'Alembert* sont patents. Je n'entends dès lors pas substituer une explication à une autre, mais plutôt montrer que cette évolution résulte aussi de l'intégration par Diderot de la fonction économique et de l'inscription dans le champ social qu'elle implique (tandis que *Le Rêve de D'Alembert* se focalise sur l'homme isolé, dans son rapport au dehors naturel).

23. Diderot, *Esthétique – Théâtre*, p.1384.

24. Diderot, *Esthétique – Théâtre*, p.1394.

La fonction économique dans l'esthétique théâtrale de Diderot

par exemple, comme les larmes), signes qu'on croyait *immédiats* et donc non re-présentables, sont soumis à une structure de fiction, ce qui provoque la réaction indignée des autres personnages.

Diderot se livre ainsi, dans ces deux textes, à une véritable mise en pièce de la croyance qui structurait sa première esthétique. Une autre théorie du langage, qui entérine la portée générale de l'ordre symbolique (il n'est pas de langage humain sans code ni convention), s'affirme, en même temps que l'idéal du sujet *naturel* semble voler en éclats. Ainsi, bien qu'apparemment centré sur la seule personnalité du comédien, le *Paradoxe* a des répercussions anthropologiques manifestes, comme le suggèrent d'ailleurs les comparaisons qui émaillent le texte (*Esthétique – Théâtre*, p.1384-85):

Les larmes du comédien descendent de son cerveau; celles de l'homme sensible montent de son cœur: ce sont les entrailles qui troublent sans mesure la tête de l'homme sensible; c'est la tête du comédien qui porte quelquefois un trouble passager dans ses entrailles; il pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la Passion; comme un séducteur aux genoux d'une femme qu'il n'aime pas, mais qu'il veut tromper; comme un gueux dans la rue ou à la porte d'une église, qui vous injurie lorsqu'il désespère de vous toucher; ou comme une courtisane qui ne sent rien, mais qui se pâme entre vos bras.

Après avoir prôné l'identification *enthousiaste*, censée restaurer une forme de *communion naturelle* au sein de l'espace social, Diderot souligne le caractère aliénant du processus identificatoire: dès lors qu'il s'inscrit dans le lien social, qu'il se situe sur l'axe de la demande – à l'instar du prêtre, du séducteur, du gueux ou de la courtisane (et, bien sûr, du comédien 'de tête') – le sujet est condamné à s'identifier, non à quelque nature idéale, mais à un rôle, dont l'Autre dicte les conventions – comme le montre l'inversion de la relation de causalité entre les 'entrailles' et les signes (larmes, cris, gestes). C'est précisément sur ce principe que le personnage d'Hardouin est construit, qui n'existe que par l'effet de rencontres (voir ci-dessous).

La rupture avec le premier modèle est ainsi clairement consommée: l'inscription du sujet et de l'œuvre d'art dans le champ social, révélée par la fonction économique, conteste sa validité et semble, au contraire, vouer l'homme à n'être jamais qu'un comédien. Mais Diderot ne s'en tient pas à ce constat; il en tire toutes les conséquences. Ni le *Paradoxe* ni *Est-il bon? Est-il méchant?* ne manifestent la moindre nostalgie (sinon de la part des représentants du sens commun); il s'agit, dans les deux cas, d'en prendre son parti, soit en qualité de comédien, soit plus largement en qualité d'homme et d'artiste. Pour saisir la nature de ce dépassement, analysons la position très singulière d'Hardouin, personnage tout à fait exemplaire de ce point de vue.

Hardouin est d'abord présenté avec insistance comme un sujet inscrit dans le champ social et divisé par là même: il ne parvient pas à se conformer à son idéal ni à remplir ce qu'il croit être sa mission personnelle

Pierre Piret

(être un artiste de premier plan, en produisant notamment une pièce destinée à la Comédie-Française); il semble ne pouvoir agir et exister qu'à partir des demandes qui lui sont faites. En tant qu'artiste, c'est d'ailleurs sur ce mode qu'il crée, puisque la seule œuvre qu'il présente est le produit des réponses qu'il apporte aux demandes en question: au terme de *Est-il bon? Est-il méchant?*, le spectateur comprend en effet que la pièce est faite et qu'elle n'est autre que celle qu'il vient de voir. Hardouin n'est pas entièrement inféodé à l'Autre pour autant – ni l'homme ni la pièce ne sont simplement la mise en œuvre d'une injonction – car il transforme systématiquement les rapports de dépendance, dépassant la dialectique de l'aliénation dénoncée dans *Le Neveu de Rameau*: 'Quiconque a besoin d'un autre, est indigent et prend une position.'²⁵ On aura reconnu la condition du courtisan, voué à complaire et à flatter (ou alors à fronder). Hardouin, lui, passe un contrat avec chacun des requérants – il accepte de les aider, mais à condition qu'ils lui laissent carte blanche –, un contrat dont on comprend progressivement la nécessité: la 'fécondité en expédients' qui lui est reconnue procède de sa capacité à analyser les demandes qui lui sont faites, à prendre ses distances par rapport à elles, pour les traiter, pour ainsi dire, de l'extérieur. Hardouin se détache des idéaux affirmés par ceux qui s'adressent à lui (l'honneur, l'amour, etc.), en souligne le caractère fictionnel et se focalise sur le seul objet de leur appel. Et l'usage constant qu'il fait de la fiction (au travers des stratagèmes qu'il invente) vise précisément à désamorcer la fiction des identifications. Cette dialectique de l'aliénation et de la séparation²⁶ régit toute la pièce, qui se structure autour du contraste instauré entre les requérants, déterminés par la comédie sociale, et Hardouin, qui lui demeure extérieur.

Il faut aller plus loin cependant. Cette attitude *séparée*, qui le rapproche tant du grand comédien évoqué dans le *Paradoxe*, confère à Hardouin sa force manipulatrice et justifie la comparaison, suggérée à plusieurs reprises dans la pièce, entre la position qu'il occupe et celle du libertin: 'Ah! si j'avais voulu, j'aurais été, je crois, un dangereux vaurien', s'exclame-t-il (II.xi). Mais, à la différence du libertin, Hardouin ne cherche pas à faire d'autrui son jouet, à dénier la réciprocité fondamentale du jeu de la demande,²⁷ en occupant la position du maître, de celui qui

25. *Œuvres* (Paris 1994), t.ii: *Contes*, p.692. Cette question acquiert progressivement une importance considérable dans l'ensemble de l'œuvre de Diderot et non dans son seul théâtre (ce qui conforte l'hypothèse ici développée). Elle mériterait dès lors d'être abordée dans une perspective plus large. Je renvoie ici encore à l'étude déjà citée d'Yves Citton.

26. Ces deux concepts sont ici repris dans l'acception que leur donne Jacques Lacan dans le modèle dit de la double négativité (quoique celui-ci concerne plus précisément la structuration symbolique du sujet dans son avènement). Voir par exemple Henri Rey-Flaud, *L'Eloge du rien: pourquoi l'obsessionnel et le pervers échouent là où l'hystérique réussit* (Paris 1996), p.30-31; Ginette Michaux et Pierre Piret, *Logiques et écritures de la négation: Freud, Lacan, Derrida, Claudel, Baillon, Ponge, Blanchot* (Paris 2000), 159p.

27. Voir *Le Neveu de Rameau*, ici encore: la dépendance (entre le parasite et ceux dont il se nourrit) est toujours mutuelle.

La fonction économique dans l'esthétique théâtrale de Diderot

détient la vérité.²⁸ Le libertin crée des fictions pour enfermer l'autre, se l'aliéner complètement, le mettre en son pouvoir; Hardouin use de procédures comparables, mais à des fins contraires. L'idéal altruiste, sur lequel Diderot insistait tant au moment de l'invention du drame, demeure en somme prépondérant: l'homme se réalise toujours dans la bienfaisance et l'artiste dans la sublimation. Mais cet idéal se définit désormais en fonction d'une éthique alternative: Hardouin agit en fonction de ce qu'il estime juste, non de ce qu'il croit vrai.

C'est ainsi qu'on assiste, tout au long de la pièce, à une confrontation entre deux éthiques distinctes. Tous les personnages qui gravitent autour d'Hardouin adhèrent à une éthique de l'authenticité, fondée sur la croyance en une identité *naturelle* du sujet, que l'on se doit de respecter. A cette éthique, présentée comme aliénante, s'en oppose une autre, représentée par le personnage *séparé*: ce qu'on pourrait appeler une éthique du jugement dans la mesure où elle implique nécessairement une évaluation *a posteriori* et contextualisée.²⁹ Cette confrontation aboutit à la parodie de procès finale: le 'Juge' choisi pour l'occasion rend la justice en rétablissant les 'vérités' manipulées par Hardouin, mais il ne restaure pas pour autant la justice et le bonheur des 'victimes'; au contraire, Hardouin se voit dédouané (parce qu'il ne profitait pas de ce qu'il avait mis en place) tandis que les autres personnages sont pris dans la logique du 'qui perd gagne' (ou plutôt du 'qui gagne perd'), à l'instar de la veuve, qui retrouve son honneur, mais perd du même coup sa pension. D'où la suspension finale du jugement, annoncée dans le titre de la pièce (IV.xviii):

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

MLLE BEAULIEU. – L'un après l'autre.

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

Tout dépend effectivement de la position éthique qu'on adopte.

Au terme de l'analyse qui vient d'en être faite, on voit combien *Est-il bon? Est-il méchant?* apporte une réponse élaborée à l'intrusion de la fonction économique et prend en compte l'inscription origininaire de l'œuvre dans le champ social. Diderot dépasse l'alternative qui structurait le 'Salon de 1767': l'artiste n'est pas condamné à être soit isolé et authentique soit divisé par l'Autre au point d'être privé de lui-même (par le biais de la commande, en particulier); il a la possibilité de diviser, de barrer l'Autre à son tour – c'est autour de cette opération de la séparation que se noue tout le débat avec Rousseau. Deux portraits de

28. Pierre Bayard a bien montré que la position du libertin 'fonctionne pour beaucoup autour du mythe de l'extériorité. [...] Cette extériorité sociale et psychologique doit s'entendre plus profondément comme extériorité à l'ordre de la castration', dans *Le Paradoxe du menteur: Sur Laclos* (Paris 1993), p.177.

29. Par là même, la pièce me semble dépasser la simple dialectique des fins et des moyens, dès lors que celle-ci présuppose justement la définition *a priori* de valeurs – valeurs qui entrent en conflit.

Pierre Piret

l'artiste sont ainsi confrontés dans la pièce: d'un côté, l'artiste 'authentique' qu'Hardouin voudrait devenir et qu'il ne sera jamais; de l'autre, le persifleur. Le premier se retire dans sa tour d'ivoire, se soustrait à l'ordre des conventions et produit une œuvre vraie: c'est le rêve du premier Diderot. Un tel idéal esthétique se traduit par une dramaturgie tendue vers la révélation d'un secret (la nature masquée et enfouie), révélation qui permet de comprendre les mouvements 'profonds' des personnages, leurs attirances, leurs désirs: aliéné par l'ignorance de ce qu'il est vraiment, le personnage découvre brusquement son identité naturelle et saisit alors la signification de toute son existence. Le second, résolument inscrit dans le champ social, fait œuvre en 'persiflant', c'est-à-dire en recourant à cette capacité de séparation qui est la sienne, capacité qu'il met au service de la société. Celui-ci produit une œuvre nécessairement dialectique, qui ne présuppose aucun savoir ultime et caché: une œuvre ouverte, digressive, rhapsodique (comme souvent chez Diderot) – dont la signification, à l'instar de l'identité du personnage, demeure inéluctablement suspendue à l'interprétation.