

# **DE DIDEROT EN RODOLF SIRERA : SUR LES TRACES DU JEU**

Doctorado en Literatura Comparada y Estudios Literarios  
Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco

Directora: Lidia VÁZQUEZ JIMÉNEZ

Doctoranda: Marina RUIZ CANO

*~ Table des matières ~*

LISTE D'ABRÉVIATIONS .....	VI
INTRODUCTION GÉNÉRALE .....	7
PREMIÈRE PARTIE .....	17
~ INTRODUCTION À LA PREMIÈRE PARTIE ~ .....	19
CHAPITRE 1 .....	21
1.1. LA PLACE DE L'ACTEUR AU XVIII <sup>E</sup> SIÈCLE.....	41
1.2. LES COMÉDIENNES DU <i>PARADOXE</i> .....	48
1.3. L'ART DE CLAIRON ET LA NATURE DE DUMESNIL .....	69
CONCLUSIONS DU CHAPITRE .....	80
CAPÍTULO 2 .....	85
2.1. EL TEATRO INDEPENDIENTE O LAS LUCES DEL TEATRO ESPAÑOL .....	96
2.1.1. EL TEATRO POSTFRANQUISTA .....	105
2.1.2. SITUACIÓN DEL ACTOR Y DE LA ACTRIZ .....	109
2.2. POLÍTICA TEATRAL Y DIFUSIÓN DE TEXTOS .....	112
2.2.1. ESTRUCTURAS Y ASOCIACIONES.....	113
2.2.2. PUBLICACIONES Y GALARDONES .....	114
2.3. RODOLF SIRERA, DRAMATURGO .....	116
CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO .....	120
CHAPITRE 3 .....	125
3.1. VERS UN THÉÂTRE NATUREL.....	129
3.2. L'INCARNATION DU MODÈLE IDÉAL .....	140
3.2.1. LA PANTOMIME .....	140
3.2.2. L'IMAGINATION .....	144
3.2.3. LE MATÉRIALISME.....	144

3.3. DU STATISME AU MOUVEMENT .....	150
CONCLUSIONS DU CHAPITRE .....	162
~ CONCLUSIONS DE LA PREMIÈRE PARTIE ~ .....	165
SEGUNDA PARTE.....	169
~ INTRODUCCIÓN A LA SEGUNDA PARTE ~ .....	171
CAPÍTULO 4 .....	175
4.1. LE <i>PARADOXE SUR LE COMÉDIEN</i> .....	184
4.1.1. GÉNESIS DEL TEXTO Y CONTEXTO INTELECTUAL.....	185
4.1.2. TIPOLOGÍA DEL JUEGO ACTORAL.....	202
4.1.3. VALOR LITERARIO.....	207
4.2. <i>EL VERÍ DEL TEATRE</i> .....	215
4.2.1. CONDICIONES DE ESCRITURA .....	215
4.2.2. ESTRUCTURA DE LA OBRA.....	225
4.3. CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS .....	234
CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO .....	252
CAPÍTULO 5 .....	255
5.1. ESTRUCTURA, FÁBULA E INTRIGA .....	256
5.2. DEFINICIÓN Y TIPOLOGÍA DEL OBJETO TEATRAL .....	264
5.3. PARALELISMOS .....	273
CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO .....	291
CHAPITRE 6 .....	295
6.1. LA CONSTRUCTION DU PERSONNAGE.....	296
6.2. DE LA FRONTIÈRE ENTRE LE JEU ET LA RÉALITÉ.....	327
6.3. DES PROBLÈMES ÉTHIQUES : BARBARIE, EXPÉRIENCE, EFFRACTION, SINISTRE .....	337
CONCLUSIONS DU CHAPITRE .....	360
~ CONCLUSIONES DE LA SEGUNDA PARTE ~ .....	363

TROISIÈME PARTIE .....	367
~ INTRODUCTION DE LA TROISIÈME PARTIE ~ .....	369
CHAPITRE 7 .....	371
7.1. LE DÉBAT SUR L'UTILITÉ DES THÉÂTRES .....	373
7.2. LE THÉÂTRE : UN BIEN PUBLIC .....	380
7.3. VISIONS UTOPIQUES .....	384
7.3.1. LE SOUCI DU VRAI .....	398
CONCLUSIONS DU CHAPITRE .....	406
CHAPITRE 8 .....	409
8.1. LA NOTION DE RHAPSODIE .....	411
8.1.1. REPRÉSENTATIONS, ADAPTATIONS ET RÉÉCRITURES .....	417
8.2. INTERMÉDIALITÉ ET TRANSMÉDIALITÉ.....	433
8.2.1. DIDEROT AU CINÉMA.....	437
8.3. QUESTIONS DE RÉCEPTION .....	441
8.3.1. RÉCEPTION ESPAGNOLE DE DENIS DIDEROT .....	442
8.3.2. DIFFUSION DE L'ŒUVRE DE RODOLF SIRERA.....	450
8.3.2.1. EL VERÍ DEL TEATRE SUR LA SCÈNE ESPAGNOLE.....	450
8.3.2.2. RODOLF SIRERA EN FRANCE.....	455
CONCLUSIONS DU CHAPITRE .....	458
CHAPITRE 9 .....	463
9.1. DU JEU COMME PLAISIR.....	468
9.2. DES JEUX SCRIPTURAUX.....	476
9.2.1. INTERTEXTUALITÉ FRANÇAISE CHEZ SIRERA.....	486
9.3. DE L'ILLUSION AU DANGER.....	497
CONCLUSIONS DU CHAPITRE .....	506
~ CONCLUSIONS DE LA TROISIÈME PARTIE ~ .....	509
~ CONCLUSIONS GÉNÉRALES ~ .....	515

~ TABLE D'ILLUSTRATIONS ~ .....	525
~ BIBLIOGRAPHIE ~ .....	526

## Liste d'abréviations

AT : Diderot, *Œuvres complètes*, éd. J. Assézat et M. Tourneux, 1875-1879

CAIEF : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*

DVP : Diderot, *Œuvres complètes*, éd. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot ; actuellement A. Angremy, Th. Belleguic, G. Dulac, G. Goggi, D. Kahn, F. Salaün, 1975-

ENC : *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, de Diderot et d'Alembert*.

DHS : *Dix-huitième siècle*

DS : *Diderot Studies*

LEW : Lewinter

RDE : *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 1986-

RHLF : *Revue d'histoire littéraire de la France*

RSH : *Revue des sciences humaines*

SVEC : *Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century*, 1955-

TLF : *Trésor de la langue française*

Ver.: D. Diderot, *Œuvres* éd. Laurent Versini. Paris, Éditions Robert Laffont,

Dans les références bibliographiques, nous avons choisi d'indiquer entre parenthèses la date d'écriture des ouvrages, quand celle-ci est connue, bien qu'elle ne se corresponde pas toujours avec la date de la première publication. C'est le cas, par exemple, de *Paradoxe sur le comédien*, pour lequel nous avons choisi la date de 1777 car c'est la dernière fois que le manuscrit a été modifié, après les versions de 1770 et 1773. La première publication date de 1830.

Pour les ouvrages de référence, comme il est coutume, nous indiquons entre parenthèses l'année de la première édition dans les cas où nous utilisons une réédition.

# **Introduction générale**





## ~ Introduction générale ~

**L**a comparaison de l'œuvre de Denis Diderot et de Rodolf Sirera, deux auteurs si éloignés aussi bien dans le temps que dans l'espace peut paraître une tâche prétentieuse, voire incongrue. Si le philosophe des Lumières naît le 5 octobre 1783 à Langres, France, le dramaturge espagnol Rodolf Sirera ne voit le jour qu'en 1948, à Valence, Espagne. Or, ces deux personnalités partagent des caractéristiques communes qui transparaissent bien dans leurs textes. Tous les deux forgent leur identité dans un contexte socio-politique absolutiste et conservateur – l'un sous l'Ancien Régime, l'autre sous la dictature franquiste – auquel ils font face à travers leurs écrits.

Le point de départ de cette recherche porte sur l'analyse que les deux auteurs font du jeu de l'acteur, notamment à partir du *Paradoxe sur le comédien* (1777) et *El verí del teatro* (1978). Au fur et à mesure que nous avons creusé le sujet, nous nous sommes rendu compte que ces questions sur la mise en scène dépassent largement le domaine de l'esthétique et invitent à une réflexion plus profonde autour du rôle des acteurs dans la société. Autrement dit, nous nous sommes interrogée sur la place des émotions et du rationnel sur la scène afin de déceler les mécanismes qui rendent possible l'imbrication entre l'art dramatique et l'éthique. Cette question n'est pas restreinte aux pièces citées ci-dessus, mais au contraire, elle émaille tous les écrits de ces auteurs, dès la correspondance privée ou les *Salons* de Diderot jusqu'aux critiques de théâtre et conférences de Rodolf

Sirera. Cela renvoie au lien que Jacques Rancière établit entre esthétique et politique<sup>1</sup>, dans la mesure où il faut considérer l'esthétique dans son sens premier : l'expérience du sensible. L'esthétique ne se rapprocherait pas de la politique ni de l'éthique à travers l'œuvre d'art mais à travers sa capacité à créer ou à modeler une communauté à partir des émotions<sup>2</sup>.

En effet, les deux textes cités ci-dessus s'inscrivent au sein d'une production littéraire et esthétique dont le caractère unitaire rend nécessaire sa prise en compte en tant que partie active d'un tout indissoluble. Leurs réflexions se développent progressivement, englobant en même temps des questions esthétiques, psychologiques, voire politiques ; tout en demeurant avant tout des pièces à valeur littéraire.

Aussi bien Denis Diderot que Rodolf Sirera ont bouleversé la production dramatique de leurs époques. D'un côté, la codification de la construction du drame issue de la théorie dramatique de Diderot s'impose parmi l'abondance de codes qui régissent l'écriture théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle. L'impact de sa théorie sur les productions française et étrangère mérite d'être rappelé. Par exemple, ses idées sur le drame bourgeois sont indispensables pour comprendre d'autres textes, dont *l'Essai sur le genre dramatique sérieux* de Beaumarchais paru en 1767, et elles font aussi écho à la « domestic tragedy » anglaise, qui renaît justement au XVIII<sup>e</sup> siècle grâce à George Lillo. Concernant sa théorie sur le jeu de l'acteur, la liste ne saurait être plus exhaustive : Heinrich von Kleist, Antonin Artaud, Jacques Copeau, Edward Gordon Craig, Constantin Stanislavski, Louis Jouvet, Valère Novarina..., sans oublier les mémoires de grands comédiens de la scène française dont Hippolyte Clairon, François-Joseph Talma ou Sarah Bernhardt.

D'un autre côté, Rodolf Sirera est reconnu comme l'un des dramaturges les plus importants du théâtre espagnol contemporain. Son œuvre se développe en même temps que naît le théâtre indépendant, mouvement avec lequel il partage l'influence du réalisme critique et du théâtre épique. En consonance avec d'autres mouvements qui se mettent en

---

<sup>1</sup> RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

<sup>2</sup> RANCIÈRE, Jacques, « Esthétique de la politique et poétique du savoir », dans *Espaces Temps*, n°55-56, « Arts, l'exception ordinaire. Esthétique et sciences sociales », sous la direction de Christian Delacroix, 1994, p. 81.

place dans des régions avec une forte personnalité, le théâtre qu'il propose se caractérise par la revendication de la langue valencienne comme véhicule de l'identité. On dégage une évolution dans son écriture, de plus en plus personnelle : ses débuts se caractérisent par l'adaptation des pièces classiques – Cervantes, Lope de Vega – dont surtout sa reprise de *La Paix* du grec Aristophane, sous le titre de *La Pau (retorna a Atenes)*. Ensuite il produit un théâtre plus social, qu'il représente avec sa troupe El Rogle, avant de se lancer dans l'écriture de ses propres textes, parfois en collaboration avec son frère. Il subit aussi la censure avec l'interdiction de deux de ses productions, *El cavaller dels miralls* et *La granada* de l'argentin R. J. Walsh.

Pourtant, son travail, au sein du monde de théâtre, ne se limite pas à la création de pièces : il a été également acteur, traducteur, metteur en scène, professeur de théâtre et gestionnaire. En effet, il s'est engagé de plus en plus dans la tâche de faire devenir le théâtre un objet de culture à la portée de tous, ce qui l'a motivé à défendre le caractère public des spectacles, en particulier à travers sa participation dans la création des centres dramatiques pendant la Transition, surtout à Valence, entre 1979 et 1988. En 1979, il est nommé Codirecteur Artistique du Teatro Principal de Valencia ; puis en 1981, Directeur des Teatros de la Diputación (à savoir, Teatro Principal et Sala Escalante) et du festival Sagunt a Escena, qu'il crée lui-même. Enfin, entre 1984 et 1988, il dirige le Service de musique, théâtre et cinématographie du Conseil de Culture de la Generalitat Valenciana. De plus, il continue sur cette voie et a contribué à la création de la Academia de las Artes Escénicas de España, avec Antonio Onetti et José Luis Alonso de Santos – il est le membre numéro 3 et a été dans la Junta Directiva –, et a dirigé pendant trois ans la revue de cette académie, *Artescénicas*. Il a pourtant reconnu que tout ce travail de gestion théâtrale a eu pour lui un coût très élevé au niveau personnel, notamment pendant la Transition<sup>3</sup>.

Parmi ses objectifs prioritaires à cette époque-là, on peut souligner le soutien au développement et à la démocratisation d'un théâtre plus européen et normalisé, ce qui

---

<sup>3</sup> Cf. Entretien avec Manuel Molins, publié en prologue à Rodolf Sirera, *Indian Summer*, Alzira, Bromera, 1989, p. 15.

contribuerait par la suite à la professionnalisation des structures théâtrales par le biais de la voie institutionnelle. D'ailleurs, il promouvait l'établissement d'un futur Centre Dramatique Valencien, ainsi que la récupération du bâtiment du Teatre Principal de Valence. Également, il voulait offrir un théâtre spécialisé et de qualité aux enfants et aux adolescents, sensible à l'influence du théâtre à cet âge-là.

Notre objectif ne consiste nullement à nous centrer sur les politiques culturelles et délaisser les textes littéraires au profit des essais théoriques. Au contraire, nous aimerions récupérer le texte comme objet d'analyse du phénomène théâtral, ce qui s'est en partie perdu à cause de la revalorisation d'autres systèmes de signes. Il ne faut pas oublier le caractère double du texte théâtral, que l'on pourrait définir comme l'amalgame d'un texte et des signes qui codifient sa représentation. Alors, il se situe dans un « entre-deux », comme le souligne à plusieurs reprises Anne Ubersfeld dans son ouvrage de référence *Lire le théâtre*<sup>4</sup>, ce qui détermine l'approche et la méthode d'analyse à adopter. Or, il est évident que l'étude du texte théâtral n'est que le premier pas avant une réflexion plus profonde sur le théâtre et la représentation.

Tout texte théâtral – surtout dans le cas des productions contemporaines – est lu comme une mise en scène potentielle, que l'on recrée à partir du matériel linguistique et scénique présent dans le texte. Autrement dit, ils sont conçus comme des « textes matériaux » qui guident les comédiens mais qui n'imposent pas forcément le jeu de l'acteur. Cette idée, pourtant si moderne<sup>5</sup>, était déjà esquissée dans les textes de Diderot, comme l'on verra en temps voulu. Dans ce sens, la théâtralité des romans diderotiens est, grâce à sa forme dialoguée ou aux enjeux qu'ils présentent, parfois plus accrue que celle de ses pièces. Cela explique que des textes comme *Le Neveu de Rameau* ou *La Religieuse*

---

<sup>4</sup> UBERSFELD, Anne (1977), *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 286.

<sup>5</sup> La question sur l'avenir du drame a marqué l'œuvre de quelques théâtrologues au XX<sup>e</sup> siècle, dont Peter Szondi, Hans-Thies Lehmann ou Jean-Pierre Sarrazac. Chacun d'entre eux a proposé sa vision particulière et a proposé des solutions, comme l'émergence d'un théâtre post-dramatique (Lehmann) ou rhapsodique (Sarrazac). Dans ce débat qui se prolonge à travers les décennies, la distinction entre texte dramatique et texte matériau occupe une place importante à niveau international. Pour plus d'informations sur cette dichotomie, nous pouvons consulter l'ouvrage de Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2010.

aient fait l'objet des représentations théâtrales ou des adaptations filmiques même à l'heure actuelle, tandis que ses pièces n'ont à peine été jouées depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Quoi qu'il en soit, pour Diderot le drame, au sens de théâtre, et le roman étaient deux genres très proches, leur seule différence étant les codes structurels : « il n'y a point de bon drame dont on ne puisse faire un excellent roman. C'est par les règles que ces deux genres de poésie diffèrent »<sup>6</sup>.

Dans une première partie, nous allons présenter succinctement le contexte de production des textes qui nous intéressent. Les caractéristiques du théâtre français au XVIII<sup>e</sup> siècle et sa situation dans la société de l'époque, encore régie par l'Ancien Régime, feront l'objet du premier chapitre. La place de l'acteur à cette période sera aussi analysée, tout comme son évolution, qui va de pair avec le développement de nouvelles théories dramatiques. Nous porterons un spécial intérêt aux comédiennes de l'époque, auxquelles Diderot fait souvent référence pour illustrer ses thèses sur l'art de l'interprétation. Dans cette même logique d'analyse du renouveau scénique, notre deuxième chapitre dépeindra le théâtre espagnol du XX<sup>e</sup> siècle. Nous nous attarderons notamment aux nouvelles lumières théâtrales que la fin du franquisme rendit possible. Plusieurs mouvements esthétiques jouent un rôle essentiel dans cette modernisation, dont les différents courants du théâtre indépendant qui commencent à se développer dans les années 1960. Simultanément, l'intérêt se tourne enfin vers la formation de l'acteur, jusque-là délaissée en Espagne. Enfin, dans le troisième chapitre nous examinerons la formulation intellectuelle de la théorie dramatique diderotienne, qui ne peut être entendue qu'en lien avec la totalité de son ouvrage.

La deuxième partie se centrera sur l'analyse dramaturgique des textes afin de dégager les principaux éléments d'esthétique caractéristiques à chaque auteur. Il sera donc question de la conception qu'ils ont du théâtre, conçu comme un ensemble dynamique et riche en échanges. Le quatrième chapitre se tournera vers la structure de deux textes qui nous intéressent plus particulièrement. L'une des clefs de voûte de notre

---

<sup>6</sup> DIDEROT, Denis (1758), *De la poésie dramatique* dans *Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. de Jean Goldzink, Paris, GF Flammarion, 2005, p. 192.

travail sera développée à ce moment-là, où nous analyserons les notions de comédien, de rôle et de personnage. Le texte de Rodolf Sirera se nourrit aussi d'un autre hypotexte : la pièce anglaise *Sleuth* d'Anthony Shaffer (1970). Le cinquième chapitre abordera la relation entre ses deux textes, mettant l'accent sur la construction spatiale et la fonction des objets dramaturgiques. Le caractère métathéâtral de ces deux pièces pose la problématique de déterminer les limites de la fiction, ce qui fera l'objet de notre sixième chapitre. Nous tâcherons d'abord d'élucider l'évolution historique des principales théories sur l'interprétation pour dégager les mécanismes qui rapprochent, ou éloignent, la réalité de la fiction. Ensuite, nous compléterons cette réflexion en analysant les problèmes éthiques posés par les limites de la fiction et les différentes expériences scéniques.

La troisième et dernière partie considérera la prégnance diderotienne dans le théâtre moderne. Grâce à Diderot, le comédien se voit octroyer une place centrale sur la scène, dont l'impact doit toucher la société de manière à ce que le théâtre devienne un bien public. Ce projet, cheval de bataille de Diderot et de Sirera, a parcouru les histoires littéraire et scénique depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle et s'est développé à différentes vitesses si l'on compare la France et l'Espagne. Ainsi, notre septième chapitre se centrera sur la fonction sociale du théâtre. Nous insisterons sur le principe que tous les dispositifs dramatiques et les procédés littéraires employés ne sont que des outils au service d'un projet politique plus vaste, sans renier pour autant de la valeur artistique des œuvres. Le huitième chapitre portera sur le continuum des idées diderotiennes. La question de la communication guidera ce chapitre, où plusieurs voix serviront, tour à tour, d'émetteur et de récepteur. La polyphonie résultante contribuera à doter de cohésion la représentation. L'allusion à la naissance du metteur en scène, présente dans les textes diderotiens avant la lettre puis explicitée par André Antoine, est ici indispensable ; ainsi que la dialectique établie entre la salle et la scène. L'élargissement d'abord du texte, puis de la scène, cristallisera dans les nombreuses productions transmédiales que l'œuvre de Denis Diderot a générées. Nous prolongerons cette étude avec la réception espagnole des textes de Diderot (traductions, adaptations, mises en scène, filmographie) ainsi que par les représentations de nos deux textes phares, *Paradoxe sur le comédien* et *El Verí del teatro*.

Dans le cas de Rodolf Sirera, nous éplucherons les hypotextes français sous-jacents dans son œuvre et qui serviront de levain au développement de sa dramaturgie. Cette abondante intertextualité renvoie systématiquement aux théories ou pratiques scéniques : le grand-guignol, le huis clos, le monologue...

En dernier, nous consacrerons le neuvième chapitre à la question du jeu dans toute la polysémie du terme. Le jeu comme source de plaisir se matérialise dans l'écriture plastique de Denis Diderot et de Rodolf Sirera, qui s'amuse sans cesse à déconcerter le lecteur/spectateur pour le surprendre. Le côté ludique de la production fait émerger la question de l'intertextualité, qui dans le cas de Rodolf Sirera, renvoie systématiquement aux théories ou pratiques scéniques : le grand-guignol, le huis clos ou le monologue. Nous éplucherons les hypotextes français sous-jacents dans son œuvre et qui serviront de levain au développement de sa dramaturgie. Enfin, si jusque-là le fil rouge était le jeu du comédien, sa façon d'interpréter, nous dépasserons à présent la simple représentation scénique pour entrer par effraction dans le domaine du réel. Par exemple, nous verrons comment *Sleuth*, aux allures de polard, joue avec les limites de la fiction et du déguisement. Elle se sert du théâtre dans le théâtre pour esquisser les dangers de la passion dans le jeu, rendant la limite entre la vie et la mort floue et dangereuse. C'est cette triple frontière - entre l'apparence et la réalité, le personnage et l'acteur, la salle et la scène - qui garantit la cohésion du corpus choisi.

C'est pour cela que nous avons intitulé cette thèse *De Diderot en Rodolf Sirera : sur les traces du jeu*, dénomination ambiguë voire polémique mais réfléchie. En effet, nous voudrions montrer quels aspects de l'œuvre diderotienne trouvent des échos dans celle de Sirera, dont les textes sont émaillés de références à la culture française. Ce cheminement explique la construction syntaxique du titre, qui évoque la notion de parcours. Nous envisageons d'analyser l'impact de la pensée diderotienne la plus moderne dans le renouveau d'un théâtre espagnol en crise, et plus particulièrement, sur la scène valencienne. Enfin, l'idée directrice de cette réflexion est sans aucun doute la notion de jeu : du plaisir de feindre être quelqu'un que nous ne sommes pas à l'amusement

de piéger l'autre. Dans tous les cas, des questions éthiques se posent et créent un débat qui met en conflit la réalité et la fiction.



## *Première partie*

### *Les textes et leurs contextes*



## ~ Introduction à la première partie ~

**P**énétrer dans l'œuvre d'un écrivain exige parcourir un long chemin, faisant spéciale attention aux carrefours qui pourraient nous mener dans une impasse et évitant les raccourcis, souvent traîtres. Afin de mieux discerner quelle est la voie à prendre, il est indispensable de se plonger dans son époque et son milieu, qui sont simultanément fondations et coulisses de son travail. Dans le cas qui nous occupe, le contexte est double, aussi bien d'un point de vue spatial que temporel, ce qui implique une documentation très vaste. Pourtant, quelques événements qui ont entouré la vie et l'œuvre de Denis Diderot trouvent un parallélisme dans le contexte de Rodolf Sirera, toute proportion gardée bien entendu.

Qu'il s'agisse des régimes oppresseurs – l'Ancien Régime en France, le franquisme en Espagne –, de leurs mécanismes de contrôle – la censure, les privilèges, les amendes, l'emprisonnement –, voire des questions linguistiques – le refus des comédies en italien sous Louis XVI et la répression des langues régionales sous la dictature de Franco –; les deux contextes partagent l'existence de forts clivages idéologiques et esthétiques. Les querelles animent le panorama culturel et provoquent l'évolution de nouvelles formes d'art et le développement des circuits de diffusion alternatifs.

L'écriture des auteurs que nous étudions ici est conditionnée par tous ces faits, et elle ne sait que s'en enrichir. La tradition littéraire et philosophique classique trouve son

écho dans l'œuvre de Denis Diderot, qui se charge aussi de répondre aux travaux de ses contemporains et d'attirer l'attention sur le statut de l'acteur. Ses publications dans la *Correspondance littéraire, philosophique et critique* de Friedrich Melchior Grimm<sup>7</sup>, que Diderot dirige à partir de 1769, témoignent de la richesse des échanges culturels et intellectuels qui permettent la propagation des Lumières françaises en Europe. D'un côté, le périodique propose des comptes rendus de publications étrangères et de leur réception en France. D'un autre côté, les abonnées habitent dans plusieurs pays (la princesse de Nassau-Saarbruck en Allemagne, Catherine II en Russie, Stanislas Leszczyński en Pologne, le futur Gustave III en Suède,) ce qui entraîne la circulation des idées illustrées et encourage les transferts culturels. Sa fécondité dans le développement philosophique et esthétique est indéniable, et nous citerons comme exemple les "Observations sur une brochure intitulée : Garrick, ou les Acteurs anglais", publiées par Denis Diderot en 1770 et dont l'origine était la traduction de Michel Sticotti du texte anglais *The Actor* (1751). Comme nous verrons au quatrième chapitre, ce compte rendu est la genèse du *Paradoxe sur le comédien* (1777), texte clef dans les écrits sur le jeu théâtral et dont le retentissement arrive jusque nos jours.

Concernant la production de Rodolf Sirera, elle est aussi développée dans le berceau de textes classiques, qu'il traduit ou adapte, et dont il s'inspire, comme nous verrons justement avec le *Paradoxe sur le comédien*. Or l'auteur valencien dialogue aussi avec des textes qui lui sont contemporains, notamment avec les formes théâtrales espagnoles (surtout la saynète, à qui il essaye de donner un nouveau souffle) ou avec la pièce *Sleuth* d'Anthony Shaffer (1970), hypotexte avec *Paradoxe sur le comédien* de *El verí del teatre* (1978). De plus, il n'hésite pas à intégrer d'autres médias, dont le cinéma. Toute la vie théâtrale entre en effervescence, reflet des changements sociaux de deux pays, et s'avère en même temps instigatrice de leur bouleversement au niveau politique.

---

<sup>7</sup> Pour une étude approfondie de ce périodique, l'édition collective de Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire, 1753-1773*, dirigée par Ulla Kölving et publié par le Centre International d'Étude du XVIII<sup>e</sup> siècle, est très utile. À ce jour, les onze premiers volumes (jusque 1764) ont vu le jour.

## Chapitre 1

### ~ *Théâtre et société à l'heure de Denis Diderot* ~

**D**enis Diderot naît à Langres le 5 octobre 1713. Il excelle au collège chez les jésuites, où il se prépare pour devenir prêtre – il est même tonsuré abbé le 22 août 1726 –. Puis il change de voie, refusant la carrière religieuse et s’installant à Paris vers 1728 ou 1729. Il est reçu maître ès arts en 1732 et mène une vie de bohème dont nous ignorons les détails jusqu’en 1741, où il rencontre Antoinette Champion, qu’il finit par épouser le 6 novembre 1743 malgré le refus de son père. De son passé religieux il ne garde que le souvenir : après une période déiste, il devient athée et matérialiste. Cette évolution va de pair avec celle de la société française de l’époque, où vivre de sa plume, sans mécène, était hasardeux. En effet, la plupart d’écrivains avaient des soucis d’argent et devaient chercher une profession pour subvenir à leurs besoins : Fréron dirigeait une revue, Casanova était bibliothécaire, Rousseau et Condillac enseignaient,... On compte même des espions, comme Ange Goudar, et des proxénètes, comme Mouhy<sup>8</sup>. Parmi les plus aisés, on peut citer Helvétius, Voltaire, Montesquieu ou le baron d’Holbach. Quant à Diderot, qui a parfois des projets avec ce dernier, il traverse plusieurs étapes : il est professeur avant que les revenus de

---

<sup>8</sup> FRANTZ, Pierre, « FRANÇAISE LITTÉRATURE, XVIII<sup>e</sup> s. », *Encyclopædia Universalis*. Disponible en ligne sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/litterature-francaise-xviiiie-s> [Consulté le 8 août 2019].

*l'Encyclopédie* et la protection de Catherine II – qui lui achète finalement sa bibliothèque en 1765, tout en lui permettant de continuer à en profiter jusque sa mort – lui donnent répit.

S'il ne connaît pas la Révolution Française – il meurt le 31 juillet 1784 –, il est toutefois témoin des changements sociaux qui préparent déjà le terrain. Cette évolution des pratiques sociales coïncide avec la hausse de production des livres, bien que scrupuleusement contrôlée, dès 1720. Elle connaît un nouveau rebond dès 1760, où le nombre de périodiques et de journaux augmente, donnant lieu à la création de l'espace et de l'opinion publics. De plus, le contenu scientifique et artistique s'impose progressivement au religieux. Les romans et les pièces de théâtre atteignent environ le 40 % des publications. Les libraires et les éditeurs jouent un rôle principal dans cette diffusion, malgré les interdictions, les amendes et l'emprisonnement que le contenu des ouvrages peut occasionner. Le pseudonyme est une stratégie courante pour échapper de la censure et essayer d'obtenir le privilège de publication. Quand celui-ci est refusé, ce qui est courant, les auteurs diffusent leurs textes par le biais des pamphlets, des feuilles volantes ou des manuscrits, et nombreux sont les ouvrages imprimés en Angleterre, Hollande ou Genève. Cette pratique provoque la colère des éditeurs parisiens car elle nuit à leurs affaires.

Cette indignation est à l'origine de la *Lettre sur le commerce des livres*<sup>9</sup>, rédigée par Diderot en 1763 et envoyée à Antoine de Sartine, lieutenant général de la police, en 1764, après quelques modifications. À cette période-là, les œuvres appartiennent aux libraires – les actuels éditeurs –, qui sont obligés d'avoir un privilège. Comme nous l'avons dit, celui-ci n'est pas toujours facile à obtenir, ce qui entraîne la profusion de livres imprimés à l'étranger ou de contrefaçons et éditions clandestines qui nuisent au marché. Au-delà de la question économique, ce qui est intéressant dans ce texte est sa valeur comme un plaidoyer pour la liberté de presse : il faut être libre pour écrire et pour publier. Il demande l'abolition des privilèges mais défend l'existence des lois pour réguler la vente et l'achat. Sachant que l'on introduit des livres interdits en France – il en fait lui-

---

<sup>9</sup> Le texte ne sera publié qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, comme une bonne partie de ses écrits.

même entrer quelques-uns avec le baron d'Holbach –, Diderot écrit les mots suivants pour exiger que l'on arrête d'interdire ce que l'on ne peut pas vraiment empêcher :

Bordez, monsieur, toutes vos frontières de soldats, armez-les de baïonnettes pour repousser tous les livres dangereux qui se présenteront, et ces livres, pardonnez-moi l'expression, passeront entre leurs jambes ou sauteront par-dessus leurs têtes, et nous parviendront<sup>10</sup>.

Les écrivains aussi commencent à réclamer l'amélioration de leurs conditions et un profit économique à partir de 1777, quand Beaumarchais crée la première société pour exiger les droits d'auteur. La demande de cette reconnaissance entraîne un conflit entre Beaumarchais et la Comédie-Française, qui non seulement jouit encore du privilège mais garde aussi une partie des recettes de chaque spectacle. Comme conséquence de cette querelle, de nombreux auteurs arrêtent de fournir la Comédie-Française de nouveaux textes. Il faut encore attendre juillet 1793 pour que l'auteur acquière le droit exclusif de ses œuvres. Cette année assiste aussi à la fermeture de la Comédie-Française et à l'emprisonnement des comédiens par le Comité de salut public, l'organe révolutionnaire qui défend la République entre 1793 et 1795. D'un point de vue légal en matière théâtrale, le XVIII<sup>e</sup> siècle se clôt avec la loi de libertés des théâtres, approuvée en 1791 et qui fait multiplier par quatre le nombre de salles par l'abolition de salles officielles, inaugurant ainsi une nouvelle période que Diderot ne voit pas.

La prolifération de sociétés et cabinets de lecture à cette époque est aussi remarquable. La pratique et le goût pour l'art dramatique explosent simultanément, comme en témoigne la nombreuse production :

Presque 12 000 titres ; nous oublions jusqu'à quel point le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle fut marqué par la quantité. [...] En réalité, son empreinte est celle de toutes les pièces qu'annoncent ces titres, de l'existence de centaines sinon de milliers de salles de théâtre dans toutes les villes de France ainsi que dans les résidences privées et lieux publics de la campagne, et de l'activité de milliers de faiseurs de spectacles de toutes sortes (acteurs, « poètes », musiciens, décorateurs, etc.). Et ce n'est qu'un premier aperçu du phénomène. Augmenté par les reprises du

---

<sup>10</sup> DIDEROT, Denis (1763), *Lettre sur le commerce de la librairie*, dans DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, éd. A-T, t. XVIII, p. 61.

répertoire classique ainsi que par la dissémination d'innombrables succès du moment, le nombre de représentations individuelles d'une telle production doit s'estimer au moins dans les centaines de milliers d'évènements<sup>11</sup>.

Cette profusion au niveau de la création et de la représentation a un impact direct sur la production scientifique, avec des querelles autour du jeu de l'acteur (*Le Comédien* de Rémond de Sainte-Albine en 1747, *L'Art du théâtre* d'Antoine Riccoboni en 1750, *Paradoxe sur le comédien* de Diderot en 1777). Le théâtre français est en crise et de nouveaux cadres théoriques apparaissent pour révolutionner ce genre : *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) ou encore *De la poésie dramatique* (1758) de Diderot, *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767) de Beaumarchais, *Du théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique* (1773) de Sébastien Mercier,... Enfin, on publie des travaux historiographiques, surtout ceux des frères François et Claude Parfaict : *Dictionnaire des théâtres de Paris* (1756), *Histoire de l'ancien théâtre italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression, en l'année 1697* (1753), *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire* (1743) et *Histoire du Théâtre français depuis son origine jusqu'à présent* (1734).

Cette réflexion sur le théâtre s'étendait aux pièces elles-mêmes, qui avaient souvent recours aux procédés métathéâtraux, comme c'est le cas de Marivaux avec, par exemple, *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) ou *Les Acteurs de Bonne Foi* (1748) ; *Est-il bon ? Est-il méchant ?* de Denis Diderot, ou à travers les travestissements dans *Le Mariage de Figaro* (1778) de Beaumarchais ou encore de Marivaux. Évidemment, il ne faut pas oublier l'importance de Voltaire, non seulement comme auteur mais aussi comme critique dramatique. Dans cet ordre d'idées, sa pensée sur le théâtre – parsemée dans ses préfaces, sa dramaturgie ou encore sa correspondance – dépasse le domaine esthétique pour être au cœur du mouvement social et politique, ce qui est aussi le cas de Diderot. En effet, tous les deux sont convaincus, même si différemment, de l'importance du théâtre

---

<sup>11</sup> TROTT, David, *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2000, p. 17.



pour la diffusion des idées de Lumières. Comme le signalent à juste titre Sophie Marchand et Pierre Frantz, « il [Diderot] a compris le lien organique du théâtre avec la société »<sup>12</sup>.

Les théâtres de société et particuliers se développent également : les nobles et les bourgeois organisent des représentations chez eux, où ils jouent parfois. En effet, le théâtre est présent presque partout dans la vie quotidienne :

La passion du théâtre donne à ceux qui l'éprouvent le désir de jouer eux-mêmes. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, en dehors des salles régulières, toute une vie théâtrale se développe, non seulement dans les collèges pour des raisons pédagogiques, ou à l'armée pour soutenir le moral des troupes, mais encore dans la vie civile, à la Cour, chez les nobles et jusque dans la petite bourgeoisie, aussi bien en province qu'à Paris. L'exemple venait de haut : si, dans la salle des Menus-Plaisirs, la Comédie-Française assurait régulièrement des spectacles, la Cour elle-même, comme au siècle précédent, se donnait la comédie. Tous les grands seigneurs avaient leur théâtre dans leur château ; c'étaient de vraies salles de spectacle, dont l'entretien souvent était ruineux, mais où l'on pouvait jouer les pièces les plus complexes. Chez les bourgeois, on se contente de transformer la salle commune en salle de spectacle et parfois deux paravents y suffisent ; on n'en joue pas moins avec ardeur<sup>13</sup>.

Des salles sont aussi créées et enrichissent le panorama assez restreint du début du siècle, dominé par les théâtres officiels, à savoir, la Comédie-Française, l'Opéra-Comique et le Théâtre Italien.

Le théâtre de la Comédie-Française<sup>14</sup> est construit par François d'Orbay et ouvre ses portes le 18 avril 1689 dans la rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés, même si la troupe joue déjà depuis 1680 dans l'hôtel Guénégaud. Après, ils déménagent à la salle des Machines du palais des Tuileries, où ils restent de 1770 jusque 1782, avant de s'installer au théâtre de l'Odéon de 1782 à 1793. Subventionnée, elle représente surtout

---

<sup>12</sup> FRANTZ, Pierre et Sophie MARCHAND, (dir.), *Le théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, éditions l'avant-scène théâtre, 2009, p. 17.

<sup>13</sup> LARTHOMAS, Pierre (1980), *Le théâtre en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, P.U.F., 1989, p. 22-23.

<sup>14</sup> Pour plus d'information sur les registres de la Comédie-Française (emplacements, recettes...), le projet RCF-Registres de la Comédie-Française, inscrit dans la continuité du projet CESAR (Calendrier Électronique des Spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution) est un outil précieux qui permet accéder à des archives numériques. Les progrès du projet sont disponibles en ligne sur : <https://www.cfregisters.org/fr/>. [Consulté le 11 août 2019].

les auteurs français du XVII<sup>e</sup> siècle – considérés des modèles – et a le monopole du théâtre en français.

L'Opéra-Comique est créé en 1714 sous le règne de Louis XIV avec des comédiens provenant du théâtre de la foire. Son origine se trouve dans les spectacles de grandes foires de Saint-Laurent et de Saint-Germain, surtout comiques. Les troupes y parodient souvent les pièces officielles par le biais de la pantomime, face au monopole de la Comédie-Française. Ils développent aussi les vaudevilles et d'autres spectacles chantés, ce qui entraîne leur interdiction à la demande de l'Opéra. Comme riposte, ils créent la pièce en écriteaux : ils proposent des pantomimes qu'ils complètent avec des panneaux incitant le public à chanter les paroles sur des airs connus.

L'histoire du Théâtre Italien, pourtant installé à Paris depuis le début du XVII<sup>e</sup> siècle, est plus compliquée. Après plusieurs déménagements – l'hôtel de Bourgogne, l'hôtel du Petit-Bourbon, le Palais Royal – les comédiens italiens sont expulsés par Louis XIV en 1697 après une pièce qui critiquait Madame de Maintenon. Ils retournent en France en 1716 pendant la Régence du duc d'Orléans et sous la direction de Luigi Riccoboni, dit Lelio, auteur des essais *Pensées sur la déclamation* (1738) et *De la réformation du théâtre* (1743), textes essentiels pour l'écriture du *Paradoxe sur le comédien*. En 1762 le Théâtre des Italiens fusionne avec l'Opéra-Comique, appellation qu'il adopte en 1779 suite à un arrêté interdisant les comédies en italien. Ils s'installent en 1783 dans un nouvel emplacement : le théâtre Favart, connu plus tard comme l'Opéra-Comique national.

Un autre théâtre important qui naît et grandit à cette époque est celui de Jean-Baptiste Nicolet. En 1759, il est autorisé à ouvrir son théâtre de la foire sur le boulevard du Temple, où il représente des pièces de la Comédie Italienne et des opéras-comiques. Cette décision provoque les plaintes de la Comédie Italienne. En 1763, vu son succès, il peut ouvrir un théâtre qui porte son nom et qui n'arrête pas de grandir jusqu'à devenir le théâtre de la Gaîté en 1792, après avoir même obtenu l'autorisation royale pour s'appeler théâtre des Grands Danseurs du Roi, dénomination qu'il garde entre 1772 et 1789.

Depuis, et jusqu'à l'aube de la Révolution, une quinzaine de théâtres, dont des théâtres non officiels des foires, ouvrent progressivement leurs portes à Paris : Théâtre Feydeau, Théâtre de Monsieur (frère du roi), Théâtre de l'Ambigu-Comique en 1769, Théâtre des Beaujolais, Théâtre des Variétés Amusantes en 1779, Théâtre des Grands Danseurs, Théâtre des Associés, Théâtre des Délassements comiques, théâtre du Spectacle de Séraphin, le Panthéon, chez l'artificier Ruggieri, le Waux-hall d'été, le Cirque du Palais Royal...<sup>15</sup> On encourage aussi la construction de théâtres en province, notamment dans les villes de garnison, ce qui est censé éloigner les soldats des lieux de prostitution ou de jeu.

La multiplication de troupes indépendantes des théâtres officiels puis l'affluence de théâtres sur les boulevards dans la seconde moitié du siècle, démontre que le centre de la vie théâtrale n'est plus la cour mais la ville et confirme la formation de l'espace public. On peut lire dans la *Correspondance littéraire*, le journal de Grimm un article de 1779 où nous pouvons constater le déclin du théâtre classique au profit du théâtre de boulevard : « Les trois théâtres de Paris éprouvent dans ce moment une langueur sensible, tandis que les tréteaux de la Foire et des Boulevards attirent une affluence de spectateurs prodigieuse »<sup>16</sup>.

Ceci met aussi en évidence le fait que le public parisien veut imposer son goût, ce que facilite la fin du régime du privilège – qui est l'« [e]xclusivité légale accordée par le pouvoir à un théâtre sur un répertoire spécifique, qui le cantonne dans certains genres et empêche les autres théâtres de lui faire concurrence »<sup>17</sup> – en 1787. Ce système encadre de manière injuste le répertoire de chaque théâtre : comme nous venons de le préciser, la Comédie-Française a le monopole sur le théâtre parlé, surtout la tragédie et la haute

---

<sup>15</sup> LARTHOMAS, Pierre (1980), *Le théâtre en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 34.

<sup>16</sup> GRIMM, Friedrich Melchior, *Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un souverain d'Allemagne, depuis 1770 jusqu'en 1782*, t. 5, Paris, Buisson, 1812, p. 22-23. Disponible en ligne sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5720289p.texteImage> [Consulté le 11 août 2019].

<sup>17</sup> FRANTZ, Pierre et Sophie MARCHAND, (dir.), *Le théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 581-582.

comédie classique, tandis que le Théâtre-Italien est limité aux opéras comiques et aux pièces de la Commedia dell'arte.

L'opposition entre le goût français et l'italien est aussi une constante du siècle et concerne non seulement le théâtre mais surtout la musique, qui en est à l'origine. Le débat de la Querelle des Bouffons commence en août 1752, après la représentation de *La Serva padrona* de Giovanni Battista Pergolesi par les comédiens italiens. Cette œuvre, qui date pourtant du 5 septembre 1733, avait déjà été représentée à l'Académie royale de Musique le 4 octobre 1746, sans que ce fait provoque de tensions.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Estampe : Mlle Delia dans *La Servante maîtresse* de Pergolèse, 1815 [BnF].

Il s'agit de déterminer quel élément doit prévaloir : le texte, suivant la tradition française, ou la musique, à la manière de l'opéra italien. Le débat regroupe d'un côté les partisans de la tradition française, groupés autour de Jean-Philippe Rameau, et de l'autre côté ceux qui prônent une ouverture de l'opéra français et son italianisation. L'un des principaux représentants de ce second groupe est Jean-Jacques Rousseau, critiquant l'opéra français dans quelques articles qu'il rédige pour l'*Encyclopédie* et surtout dans sa *Lettre sur la musique*, parue en novembre 1753. Son petit opéra *Le Devin du village* vient pourtant d'être représenté le 1<sup>er</sup> mars 1753 à l'Académie royale de Musique, après sa première devant la cour le 18 octobre 1752 au château de Fontainebleau. Son accueil plutôt positif contraste avec celui de sa *Lettre sur la musique*. L'indignation des Français suite à cette publication est plus que compréhensible si l'on considère la dureté des propos tenus par Rousseau :

Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible ; que le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue ; que l'harmonie en est brute, sans expression, et sentant uniquement son remplissage d'écolier ; que les airs français ne sont point des airs ; que le récitatif français n'est point du récitatif. D'où je conclus que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux<sup>18</sup>.

D'autres éclairés dont Grimm, le baron d'Holbach ou Diderot, penchent aussi pour la musique italienne. Finalement, l'opéra *Castor et Pollux* de Jean-Philippe Rameau impose en 1754 le goût français, mais la brèche est déjà ouverte et l'influence italienne s'est fait une place dans la production artistique. De plus, l'œuvre de Rameau est aussi la cible des forains, comme le démontre la parodie des *Indes Galantes* (1735) à la Foire Saint Laurent en 1743, sous le titre de *L'Ambigu de la folie* ou *Le Ballet des Dindons*<sup>19</sup>. Dans ce débat, nous pouvons voir en quelque sorte encore une continuité de la Querelle des Anciens et des Modernes qui oppose en 1773 les défenseurs de Lully et ceux de Rameau. Diderot se fait écho de cette querelle dans le treizième chapitre de *Les Bijoux*

---

<sup>18</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre sur la musique française*, 1753, p. 91-92. Disponible en ligne sur Gallica. [Consulté le 11 août 2019].

<sup>19</sup> CHAMFORT, Sébastien-Roch-Nicolas de, *Dictionnaire dramatique*, t. I, Paris, 1776, p. 58.

*indiscrets* par le biais des allusions comiques, procédé fréquent au théâtre, pour rappeler des événements publics ou critiquer des vices :

De tous les spectacles de Banza, il n'y avait que l'Opéra qui se soutînt. Utmiutsol et Uremifasolasiututut, musiciens célèbres, dont l'un commençait à vieillir et l'autre ne faisait que de naître, occupaient alternativement la scène lyrique. Ces deux auteurs originaux avaient chacun leurs partisans : les ignorants et les barbons tenaient tous pour Utmiutsol ; la jeunesse et les virtuoses étaient pour Uremifasolasiututut ; et les gens de goût, tant jeunes que barbons, faisaient grand cas de tous les deux.

Uremifasolasiututut, disaient ces derniers, est excellent lorsqu'il est bon ; mais il dort de temps en temps : et à qui cela n'arrive-t-il pas ? Utmiutsol est plus soutenu, plus égal : il est rempli de beautés ; cependant il n'en a point dont on ne trouve des exemples, et même plus frappants, dans son rival, en qui l'on remarque des traits qui lui sont propres et qu'on ne rencontre que dans ses ouvrages. Le vieux Utmiutsol est simple, naturel, uni, trop uni quelquefois, et c'est sa faute. Le jeune Uremifasolasiututut est singulier, brillant, composé, savant, trop savant quelquefois : mais c'est peut-être la faute de son auditeur ; l'un n'a qu'une ouverture, belle à la vérité, mais répétée à la tête de toutes ses pièces ; l'autre a fait autant d'ouvertures que de pièces ; et toutes passent pour des chefs-d'œuvre. La nature conduisait Utmiutsol dans les voies de la mélodie ; l'étude et l'expérience ont découvert à Uremifasolasiututut les sources de l'harmonie<sup>20</sup>.

Cette Querelle des Anciens et des Modernes est la prolongation du débat de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, qui oppose les auteurs grecs et latins aux auteurs français pour déterminer lesquels doivent être les modèles. Si l'on accepte la pertinence des unités et des genres classiques, la question du classement des auteurs et de l'émergence de nouveaux genres ne fait pas l'unanimité. Dans ce contexte, la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle continue les tendances théâtrales du siècle précédent, avec la prééminence de la tragédie et de la comédie. D'un côté, Crébillon père et Voltaire excellent dans le genre tragique. Ce dernier suit notamment le modèle de Racine et est l'auteur des pièces qui triomphent à la Comédie-Française, dont *Brutus* (1727) ou *Sémiramis* (1748). De l'autre côté, la comédie trouve ses représentants chez Regnard, Lesage et surtout Marivaux, qui jongle entre la Comédie-Française et l'italienne, avec ses pièces remplies d'intrigues amoureuses.

Néanmoins, le siècle assiste à l'apparition de nouveaux genres comiques dont la parade, avec Beaumarchais ou Gueulette, ou la comédie poissarde inspirée de l'argot des

---

<sup>20</sup> DIDEROT, Denis (1748), *Les Bijoux indiscrets*, dans *Œuvres complètes*, A-T, t. IV, 1875, p. 174-175.

poissonnières, avec Vadé. Enfin, le « théâtre sérieux » commence aussi à se développer à partir de la quête d'une illusion scénique que la comédie et la tragédie ne parviennent pas à susciter. La question de la sensibilité, que nous aborderons au troisième chapitre, se place au cœur de nouvelles créations, mélangeant comique et pathétique jusqu'à créer des comédies larmoyantes, comme *L'École des mères* de Nivelles de La Chaussée (1744) ou *Nanine* de Voltaire (1749). Mais sans doute la tentative la mieux théorisée mais la plus pauvre en termes de succès auprès du public est celle de Diderot et son drame bourgeois. Formulé dans le *Discours de la poésie dramatique* en 1758, le but du drame bourgeois est de corriger les mœurs, ce que la comédie ne parvient pas à faire. Peu fécond, ce genre trouve sa matérialisation pratique avec *Le Fils naturel* (1757) et *Le Père de famille* (1758) de Diderot, *Le Philosophe sans le savoir* (1765) de Sedaine ou encore *Les Deux Amis* (1770) de Beaumarchais, qui essaye de développer la théorie du drame dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767). Nous creuserons plus cette question au moment d'explorer la fonction sociale du théâtre.

Cela démontre qu'il y a une claire volonté d'améliorer non seulement la qualité esthétique mais aussi morale des pièces. Mais évidemment, ces nouveautés se heurtent trop souvent à la critique littéraire de l'époque. Par exemple, dans une lettre où il est question du *Fils Naturel* de Diderot, Charles Palissot refuse catégoriquement le drame bourgeois :

Auteurs que l'émulation excite, ne faites pas, comme on semble vous le prescrire, des Comédies sérieuses, ou des Tragédies domestiques. Peignez seulement les passions que vous aviez senties ; exprimez-en toute l'énergie ; que chaque spectateur retrouve son propre cœur dans vos personnages ; que surtout ils ne disent dans la situation où vous les représentez que ces choses simples qu'une même situation arracherait à tous les hommes ; mais qu'ils les disent avec noblesse, & les applaudissements vous attendent<sup>21</sup>.

Cette lettre nous conduit inévitablement à problématiser la question de l'opinion publique et, surtout, aux débats qui peuvent découler des critiques du théâtre car les

---

<sup>21</sup> PALISSOT, Charles, *Petites lettres sur de grands philosophes*, Paris, 1757, p. 37.

mœurs littéraires au XVIII<sup>e</sup> siècle sont rudes<sup>22</sup>. Cette nouvelle querelle oppose les philosophes aux antiphilosophes, et deux figures brillent parmi ces derniers : Élie Fréron et Charles Palissot. Le premier dirige le périodique *L'Année Littéraire* entre 1754 et 1790 et ses critiques ironiques ont souvent Voltaire pour cible. En riposte, celui-ci rédige la satire *Le Pauvre diable* (1758), puis la pièce de théâtre, *Le Café ou l'Écossaise* (1760). La même année, 1760, sa qualité en tant que critique littéraire est aussi mise en question dans trois caricatures. Dans l'une d'entre elles, une gravure de Pierre-Philippe Choffard d'après Gravelot, frontispice de la seconde édition de *L'Écossaise*, il apparaît sous la forme d'un âne qui ne sait point distinguer l'art. On ignore l'auteur, mais en bas de la planche nous pouvons lire les vers suivants et compléter le dernier nom avec la rime commencé par Clairon, le nom d'une célèbre tragédienne de l'époque :

Que veut dire  
Cette lyre.  
C'est Melpomène ou Clairon  
Et ce Monsieur qui soupire  
Et fait rire  
N'est-ce pas Martin F.....

---

<sup>22</sup> Nous trouvons un exemple dans l'article d'Hervé Guénot, « Palissot de Montenoy : un " ennemi " de Diderot et des philosophes », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°1, 1986, p. 59-63.





Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Estampe : *Caricature contre Fréron*, 1760. [BnF]

Charles Palissot, au contraire, s'entend plutôt bien avec Voltaire, mais il anime le débat antiphilosophe principalement avec trois textes : d'abord *Le Cercle ou Les Originaux* en 1755 ; puis *Petites lettres sur de grands philosophes*, publié en 1757 et qui vise le *Fils naturel* de Denis Diderot ; et enfin la pièce *Les Philosophes* en 1760, qui fait un véritable scandale.

La publication de la première pièce dans les *Œuvres complètes* est précédée d'un avis des éditeurs qui témoigne du bouleversement que provoque le texte dans la vie littéraire de Paris :

UNE scène de cette comédie excita contre l'Auteur l'animosité la plus violente. Non seulement le repos de sa vie fut troublé pendant longtemps par les suites de cette étrange querelle, mais elle eut, sur la plupart des ouvrages qu'il a donnés depuis, une influence remarquable. Nous avons cru devoir conserver ces détails., parce qu'ils appartiennent à l'histoire littéraire du siècle<sup>23</sup>.

Les 'éclairés' de l'époque, sans qu'aucun nom ne soit écrit, se succèdent dans les scènes de cette comédie. Tour à tour, les personnages du Poète, de la Femme Savante, du Financier Important, du Philosophe et du Médecin sont ridiculisés par Ariste et Orphise, qui en parlent comme des imposteurs :

[...] je fais autant de cas que vous des vrais talents: mais il en est de subalternes qu'un esprit de vertige ou de mode, a tirés de l'obscurité, qui, à la faveur de la singularité ou du manège, sont parvenus à une réputation usurpée, dont ils abusent pour étouffer le vrai mérite<sup>24</sup>.

Profitant de l'absence de son mari, elle veut se moquer d'eux avec son ami Ariste, à qui elle dit « je vous ai promis des ridicules de plus d'un genre »<sup>25</sup>. Ils sont donc traités comme de précieuses ridicules :

Mon mari a la fantaisie de tenir cercle trois jours de la semaine, de recevoir des savans, des beaux- esprits, des originaux de toute espèce ; et ce qui à tout autre que lui paraîtrait singulier, bizarre, extravagant même, est précisément ce qui lui plaît davantage. J'ai la complaisance de me prêter à son goût, et souvent de feindre beaucoup de gaieté au milieu de ces importuns qui m'excèdent<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> PALISSOT, Charles (1755), *Le Cercle ou Les Originaux*, dans *Œuvres complètes de M. Palissot*, t. I : Théâtre, Paris, Collin, 1809, s. p.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>26</sup> *Ibid.* Il faut comprendre le mot « fantaisie » comme idée, voire caprice ou envie bizarre. Cf. *Dictionnaire de l'Académie Française*, 4<sup>ème</sup> édition. Disponible en ligne sur : <https://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>. [Consulté le 20 août 2019].

De plus, la pièce s'attaque aussi aux femmes cultivées, si l'on tient compte de ces répliques d'Ariste à la Femme Savante :

J'admire, Madame, cette érudition imposante ; mais faites grâce à mes préjugés. Mon oreille, trop vulgaire sans doute, à quelque peine à se familiariser avec ce langage sublime, et vous-même, ne le trouvez-vous pas un peu déplacé dans une personne de votre sexe ?<sup>27</sup>

De son côté, elle prend congé quelques instants plus tard avec ces mots : « Monsieur, songez qu'il y a de la barbarie à vouloir interdire aux femmes l'habitude des connaissances profondes »<sup>28</sup>, que ni Ariste ni Orphise ne prennent au sérieux mais, au contraire, ils les trouvent à nouveau ridicules.

Cette pièce fait du bruit et Palissot continue sa guerre en 1757, quand il rend compte de cette querelle à Madame la Princesse de \*\*\*\*\* où nous pouvons sans doute reconnaître Marie, fille de son protecteur – Stanislas I<sup>er</sup>, roi de Pologne – et qui épouse Louis XV en 1725 : « Madame, Vous m'ordonnez de vous rendre compte de quelques Philosophes qui font du bruit, & d'une Pièce qui n'en devait pas faire »<sup>29</sup>. Dans sa première lettre, Palissot évoque l'*Encyclopédie* en la désignant comme « ce pénible monument à la gloire de l'esprit humain »<sup>30</sup>. Diderot devient une de ses cibles préférées quand il critique *Les Pensées philosophiques* (1746) et *Pensées sur l'interprétation de la Nature* (1753), qu'il qualifie de « livre obscur »<sup>31</sup>, avant de dénoncer que ces ouvrages ne sont qu'un plagiat des œuvres de Shaftesbury<sup>32</sup> et de Francis Bacon<sup>33</sup>. Il revient sur ses accusations de plagiat dans sa *Lettre Seconde. Le Fils Naturel* (1757), où il affirme que la pièce de Denis Diderot *Le Fils naturel* est un plagiat d'*Il vero amico* (1751) de Carlo Goldoni.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>29</sup> PALISSOT, Charles, *Petites lettres sur de grands philosophes*, Paris, 1757, p. 1.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>32</sup> *Cf. Ibid.*, p. 73.

<sup>33</sup> *Cf. Ibid.*, p. 3.

Palissot traite aussi les philosophes de charlatans et les accuse de mépriser leurs lecteurs :

Ce charlatanisme a quelque chose de si séduisant pour ce même public que l'on méprise ! Il est si naturellement dupe de tous ces stratagèmes, qu'en vérité ces Messieurs ont prouvé que leur indifférence pour lui ne les avait pas empêchés de bien étudier sa nature, & les moyens de le subjuguier<sup>34</sup>.

Les critiques continuent quand il revient à la Querelle des bouffons pour se moquer des partisans du renouveau musical dans un ton clairement péjoratif – « on formait des partis, même pour des bouffons »<sup>35</sup> – et rappelant la dureté de la *Lettre sur la musique française* de Rousseau<sup>36</sup>, qui prit cher aussi dans *Les Philosophes* (acte III, scène 9), caricaturé comme un singe. Le ton vire à l'insulte quelques lignes plus tard quand il évoque « de petits *Sous-Philosophes* », puis « [c]es Insectes Philosophiques »<sup>37</sup>.

Sa *Lettre Seconde* que nous venons d'évoquer continue sur ce ton, qualifiant les philosophes de « Secte »<sup>38</sup>, et épargnant seulement Voltaire de cette offense<sup>39</sup>. Son ironie est visible lorsqu'il désigne la pièce du *Fils Naturel* comme « cette merveille »<sup>40</sup>, quand il écrit « elle eut beau se travestir en Courtisane, elle n'étrenna point »<sup>41</sup>. Ou encore quand il décrit le personnage de Constance comme suit : « Quelles mœurs, quel ton, quel langage, Madame, que celui de cette précieuse Constance ! Je dis précieuse, & dix fois plus que toutes celles de Molière »<sup>42</sup>. Palissot profite aussi de cette lettre pour critiquer le talent de Diderot en tant que romancier, en signalant qu'il est l'auteur de *Les Bijoux indiscrets* (1748), « roman ordurier, & pourtant peu connu »<sup>43</sup>, avant de le qualifier de pédant à cause de ses didascalies concernant l'attitude à prendre pour jouer chaque personnage et du fait « qu'il les propose comme des découvertes admirables dans la

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>36</sup> *Cf. Ibid.*, p. 10-11.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 12. L'italique est de Charles Palissot.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>39</sup> *Cf. Ibid.*, p. 23. « M. Diderot ne balance point du tout à mon égard celui de M. de Voltaire ».

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 25.

Pantomime du Théâtre. C'est insulter aux Comédiens & aux lecteurs, que d'imaginer qu'ils ne seraient pas en état de suppléer à de pareilles misères, qui, prises à la lettre, feraient de notre Scène un spectacle de *Bedlam* »<sup>44</sup>. Enfin, il décrit l'anagnorisis de la fin de la pièce comme un procédé « vulgaire » qui démontre que Denis Diderot fait partie du « Troupeau servile des imitateurs »<sup>45</sup> des grands auteurs dramatiques, statut que le Langrois n'attendra jamais.

Mais Denis Diderot est encore plus ridiculisé en 1760 dans *Les Philosophes*, où l'on peut lire « Je déclare la guerre à la philosophie »<sup>46</sup>, et on retrouve à nouveau des moqueries à l'égard du *Fils naturel*<sup>47</sup>. C'est surtout à la scène 6 du troisième acte que Diderot – qui apparaît comme Dortidus – est critiqué comme auteur de son œuvre libertine : son roman *Les Bijoux indiscrets* est traité de gaillardise comique qui n'a été écrit que pour vendre<sup>48</sup>, la *Lettre sur les sourds et muets* (1751) reçoit le commentaire de « Tout son [de l'auteur] mérite y brille »<sup>49</sup>, doublement ironique car c'est Dortidus qui le dit ; le *Père de famille* « n'est pas très bon [...] on applaudit l'acteur en sifflant le poète »<sup>50</sup> ; et seulement les *Pensées sur l'interprétation de la Nature* échappent à une critique dure<sup>51</sup>, ce qui conforte la thèse du plagiat émise par Palissot. Enfin, dans une note en bas de page on précise que « [c]es deux comédies [le *Fils Naturel* et le *Père de famille*], écrites en prose ampoulée, ont servi de modèles à tous ces drames lugubres qui ont si

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 29. Nous précisons que le mot « Bedlam », longtemps utilisé comme synonyme de folie ou chaos, trouve son origine dans l'hôpital psychiatrique Bethlem Royal Hospital aux alentours de Londres et qui date du Moyen Âge. Ce lieu apparaît dans la dernière scène de la série *A Rake's Progress* (*La Carrière d'un libertin*) de William Hogarth (1733-1735), composée de 8 gravures. La dernière s'intitule justement *The Rake in Bedlam*.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>46</sup> C'est Marton qui parle au premier acte, scène I. PALISSOT, Charles (1760), *Les Philosophes* dans *Œuvres complètes*, t. I: Théâtre, Paris, Collin, 1809, p. 332.

<sup>47</sup> « Je m'écriai presque sans le vouloir : "Il est sous le charme !" » (DIDEROT, Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel* (1757), dans *Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. de Jean Goldzink, Paris, Flammarion, 2005, p. 86.) est repris par Palissot quand Cidalise réplique à Valère, qui lui implore de le pardonner, « Je devrais le gronder, son esprit me désarme :/ On ne peut y tenir, et je suis sous le charme ». PALISSOT, Charles (1760), *Les Philosophes* dans *op. cit.*, p. 384. Aussi, la conversation entre Cidalise et Valère à propos de la nouveauté littéraire que sera la tragédie domestique pointe du doigt le drame bourgeois théorisé par Denis Diderot dans *ses Entretiens sur le Fils naturel*. Cf. PALISSOT, Charles (1760), *Les Philosophes* dans *op. cit.*, p. 386.

<sup>48</sup> Cf. *Ibid.*, p. 391.

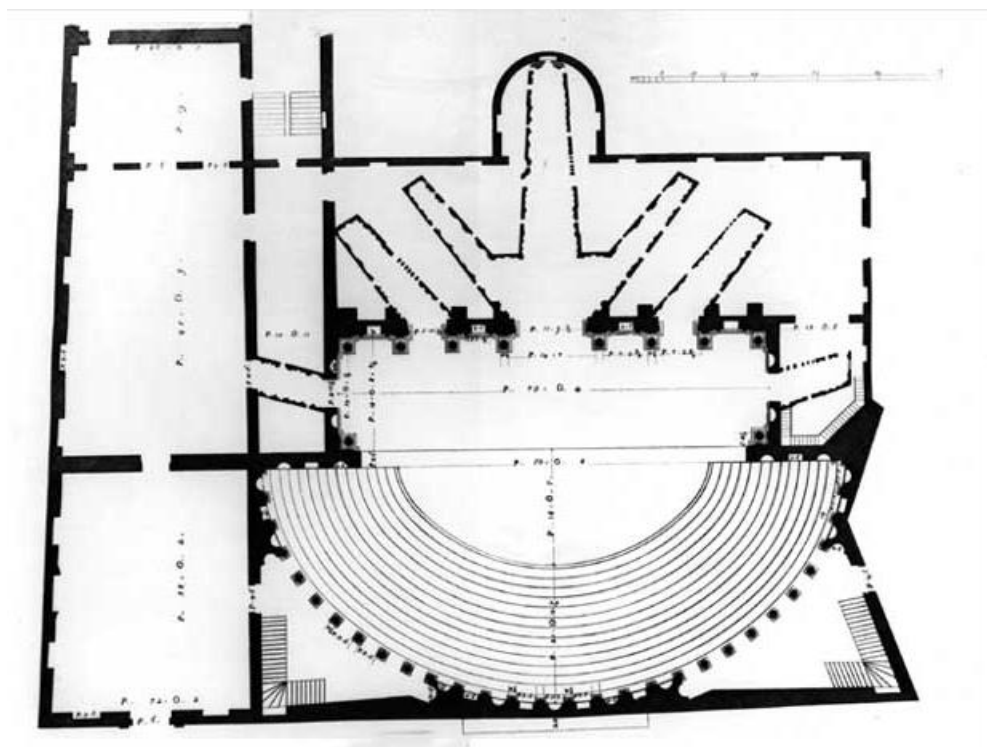
<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>51</sup> Cf. *Ibid.*

long-temps affligé la scène »<sup>52</sup>. Aucun doute donc que le théâtre est au cœur de la polémique autour de l'*Encyclopédie* et qu'il anime la vie intellectuelle du moment.

Nous aborderons plus tard les idées dramaturgiques surgies au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais avant nous voudrions revenir sur les innovations théâtrales qui voient le jour à cette époque. La rénovation des conditions de la représentation devient une priorité qui passe par une réforme architecturale. La découverte de l'Italie par les architectes joue un rôle déterminant pour la réforme et la multiplication des salles, sujet dont Diderot se fait écho dans l'*Encyclopédie*<sup>53</sup>, avec un volume contenant des planches sur la machinerie théâtrale. Celle-ci permet les effets visuels qui contribuent à l'illusion scénique : réservée à l'opéra au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle s'étend progressivement suivant surtout le modèle de la salle de Palladio à Vicence<sup>54</sup>, dans la région italienne de Vénétie.

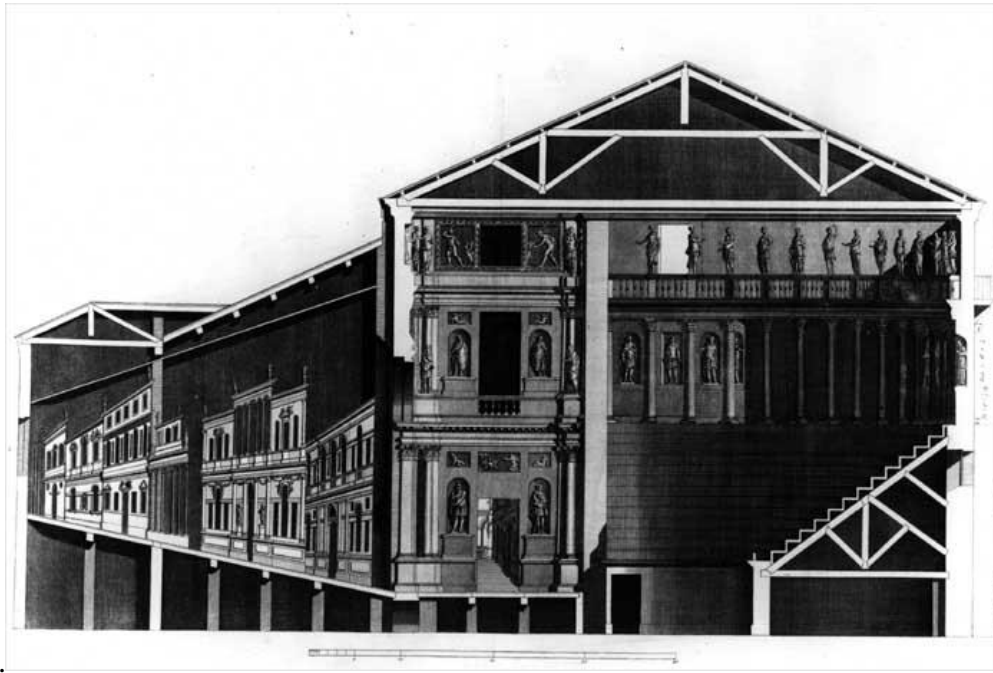


Bertotti Scamozzi, *Plan du Teatro Olimpico de Palladio*, 1776.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Consultez l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 10, Paris, 1772.

<sup>54</sup> Cf. FRANTZ, Pierre et Sophie MARCHAND (dir.), *Le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 24.



Bertotti Scamozzi, *Cage de scène du Teatro Olimpico de Palladio* (coupe), 1776.

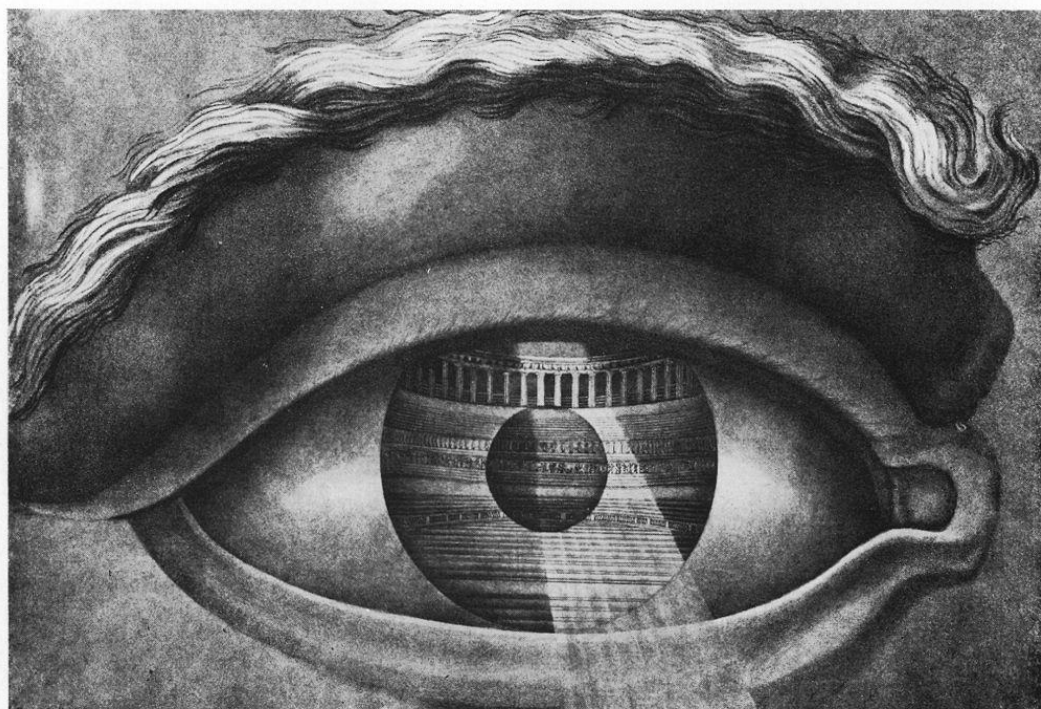
Le souci pour créer de l'illusion nous a laissé de nombreuses anecdotes – plus ou moins amusantes, parfois tragiques – concernant des accidents survenus, dont des incendies ou des ballons qui ne s'enflent pas. Or, cette exigence d'assurer l'illusion commence bien avant, avec la séparation de la salle et du parterre prônée par Diderot ou Voltaire, parmi d'autres. L'une de mesures les plus évidentes à ce sujet est la suppression des banquettes de la scène en 1759.

Des modifications sont apportées afin d'adapter ces théâtres au goût français, tout en perfectionnant à son tour la visibilité et la sonorité, par exemple avec des salles plus larges et moins profondes. L'une des salles les plus novatrices est sans doute celle de Besançon, conçue par Ledoux et inaugurée en août 1784 – quelques jours après la mort de Diderot -, décrite par le *Mercure de France* comme suit :

On a pratiqué des deux côtés deux escaliers ayant chacun un vestibule, destinés aux secondes, troisièmes et quatrièmes loges, deux autres escaliers pour le service du théâtre, plusieurs foyers, cafés, etc. L'intérieur de cette salle, qui présente des



loges en amphithéâtre, offre un coup d'œil magnifique ; la sculpture, la dorure, les différents ornements qui la composent, respirent le goût, l'élégance, la gaieté. Sa forme est un demi-cercle ; et l'avant-scène étant plus ouverte que dans aucune de nos salles connues, il n'y a pas une place d'où l'on ne puisse apercevoir le théâtre à vingt-cinq pieds de ligne de milieu. Tout le monde est assis [...] L'orchestre est pratiqué en partie sous le théâtre, et renvoie les sons dans la salle par une voussure de bois nervée par derrière, et collée en toile. Il rend les accompagnements sans nuire aux voix les plus faibles qui s'entendent distinctement de tous les points de la salle<sup>55</sup>.



Gravure : Claude Nicolas Ledoux, *Coup-d'œil du Théâtre de Besançon*, vers 1800.

On constate donc que les spectateurs – de plus en plus valorisés à cette époque – sont en mesure de voir et d'entendre sans difficulté, peu importe où ils se trouvent. D'ailleurs, le confort s'impose : non seulement le public est assis mais en plus des services – dont les cafés – s'organisent autour et à l'intérieur du théâtre, qui devient donc un véritable lieu de réunion. De cette manière, l'architecture théâtrale contribue à

---

<sup>55</sup> *Mercur de France*, 04/09/1784, p. 36-37. Disponible en ligne sur : [https://books.google.fr/books?id=suMWAAAAYAAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summar\\_y\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=suMWAAAAYAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summar_y_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). [Consulté le 11 août 2019].



l'embellissement de villes, notamment à partir de la fin du siècle. Enfin, une dimension économique s'y ajoute, reflétée par exemple dans l'ouverture des boutiques autour des théâtres, comme à Bordeaux ou encore à Paris.

La *Lettre sur le commerce des livres*, le *Discours sur la poésie dramatique* ou sa correspondance sont la preuve que les idées politiques et novatrices de Diderot abordent plusieurs domaines mais ne trouvent pas de lecteurs. C'est aussi le cas du texte qui nous intéresse en particulier dans ce travail, *Paradoxe sur le comédien*. Il s'inscrit dans une époque où le théâtre européen assiste à un bouleversement du drame, qui avait déjà commencé quelques années avant : Guarini<sup>56</sup> en Italie, Tirso de Molina et Lope de Vega<sup>57</sup> en Espagne ou Ogier<sup>58</sup> en France illustrent cette révolution. Dans ce contexte de renouvellement du panorama théâtral, on peut aisément comprendre l'intérêt de Denis Diderot pour élaborer une théorie cherchant le perfectionnement de l'art dramatique. Comme on le sait, cette réforme est proposée à travers plusieurs textes : *Le Fils naturel* et *Les Entretiens sur le Fils naturel*, en 1757 ; *Le Père de famille* et le *Discours sur la poésie dramatique* en 1758 et finalement, le *Paradoxe sur le comédien* en 1777. Nous reviendrons sur la genèse de ce dernier texte et sur la formulation des idées diderotiennes plus tard, mais avant il est indispensable d'étudier plus le statut de l'acteur au XVIII<sup>e</sup> siècle.

### 1.1. La place de l'acteur au XVIII<sup>e</sup> siècle

Le comédien ne jouit pas d'une bonne réputation sous l'Ancien Régime, au point de conserver l'excommunication datant du IV<sup>e</sup> siècle, et même de la durcir<sup>59</sup>. En effet, l'acteur doit renoncer au théâtre s'il veut se marier – l'interdiction de ce sacrement est due à Louis-Antoine de Noailles, devenu archevêque de Paris en 1695 – ou recevoir les

---

<sup>56</sup> GUARINI, Giambattista, *Abrégé de la poésie tragi-comique*, 1601.

<sup>57</sup> LOPE DE VEGA, Félix, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 1609.

<sup>58</sup> SCHELANDRE, Jean de *Tyr et Sidon*, préface à la deuxième édition de François Ogier, 1628.

<sup>59</sup> Exception faite, au XVIII<sup>e</sup> siècle, des Italiens, qui, eux, pouvaient recevoir les sacrements, aller à la messe et être enterrés comme des fidèles catholiques. D'ailleurs, ils jouissaient d'une certaine réputation de dévots. Ceci provoqua dans le temps des protestations de la part des Français.

derniers sacrements et être enterré dans un cimetière catholique<sup>60</sup>. Cet anathème remonte au XVII<sup>e</sup> siècle, quand les textes de Nicole et de Bossuet relèguent les comédiens à un rang inférieur dans la société. Le premier écrit dans son traité *De la comédie* (1659) qu’

[i]l est impossible de considérer le métier de Comédien, et de le comparer avec la profession Chrétienne, qu'on ne reconnaisse qu'il n'y a rien de plus indigne d'un enfant de Dieu et d'un membre de Jésus-Christ que cet emploi. On ne parle pas seulement des dérèglements grossiers, et de la manière dissolue dont les femmes paraissent sur le théâtre, parce que les défenseurs de la Comédie en séparent toujours ces sortes de désordres par l'imagination, quoiqu'on ne les en sépare jamais effectivement. On ne parle que de ce qui en est entièrement inséparable. C'est un métier qui a pour but le divertissement des autres ; où des hommes et des femmes représentent des passions de haine, de colère, d'ambition, de vengeance, et principalement d'amour. Il faut qu'ils les expriment le plus naturellement, et le plus vivement qu'il leur est possible ; et ils ne le sauraient faire s'ils ne les excitent en quelque sorte en eux-mêmes, et si leur âme ne se les imprime, pour les exprimer extérieurement par les gestes, et par les paroles. [...] Ainsi la Comédie par sa nature même est une école et un exercice de vice, puisqu'elle oblige nécessairement à exciter en soi-même des passions vicieuses<sup>61</sup>.

Ce passage dénonce aussi le manque d'éthique du théâtre, question sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie de cette thèse. Quant à Bossuet, il propose l'attitude de Saint Charles comme exemple à suivre, qui avait demandé aux Princes et aux Magistrats de « chasser les comédiens, les baladins, les joueurs de farce, et autres pestes publiques, comme gens perdus et corrupteurs des bonnes mœurs, et de punir ceux qui les logent dans les hôtelleries »<sup>62</sup>. Nous constatons donc le portrait fort négatif des comédiens qu'on exclut du sein de l'Église, mais il faut préciser que c'est le curé de chaque paroisse qui a le dernier mot. Les comédiens sont donc considérés comme des pêcheurs, et la condamnation des acteurs engendre aussi une persécution plus générale du théâtre.

---

<sup>60</sup> Molière, qui mourut en 1673, se vit refuser les derniers sacrements par le curé de Saint-Eustache, mais, à la demande de Louis XIV, l'archevêque de Paris permit son inhumation dans le cimetière de la paroisse, à condition qu'il y fût transporté la nuit et qu'aucune cérémonie eût lieu.

<sup>61</sup> NICOLE, Pierre, *Traité de la comédie dans Essais de Morale contenus en divers traitez*, Paris, Guillaume Desprez, 1675, t. 3, p 274-275. Disponible en ligne sur : [http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/haine-theatre/nicole\\_traite-de-la-comedie\\_1675/body-1-15?q=cet+emploi#mark1](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/haine-theatre/nicole_traite-de-la-comedie_1675/body-1-15?q=cet+emploi#mark1) [Consulté le 16 août 2019].

<sup>62</sup> BOSSUET, Jacques Bénigne, *Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris, Jean Anisson, 1694, p. 146. Disponible en ligne sur : [http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/haine-theatre/bossuet\\_maximes-reflexions-comedie\\_1694?q=chasser#mark1](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/haine-theatre/bossuet_maximes-reflexions-comedie_1694?q=chasser#mark1) [Consulté le 16 août 2019].

La célèbre actrice Hippolyte Clairon, profondément catholique, écrit même une lettre à l'avocat François-Charles Huerne de Lamothe se plaignant de cette infamie : « Monsieur, la confiance que j'ai en vos lumières et la juste douleur que me cause l'excommunication et, par conséquent, l'infamie qu'on attache à mon état, me fait vous prier de jeter les yeux sur les Mémoires ci-joints »<sup>63</sup>.

De Lamothe rédige une brochure intitulée *Liberté de la France contre le pouvoir arbitraire de l'excommunication*, publiée à Amsterdam en 1761 et qui est brûlée par le bourreau à cause de sa défense des droits ecclésiastiques des comédiens :

Les acteurs et actrices de la Comédie française paroissent bien fondés à appeller comme d'abus de tous Mandemens, ou de toutes Ordonnances d'Évêque qui tendent à les gréver de la peine d'Excommunication relativement à leur état, à prendre à parti tout Prêtre qui tenteroit l'exercice de ce pouvoir à leur égard, en les privant de tous, ou de quelques-uns des droits extérieurs de Fidèles [...]. Qu'en conséquence, ces Acteurs & Actrices sont bien fondés à requérir la bénédiction nuptiale, la sépulture ecclésiastique & les autres Sacrements extérieurs & publics de l'Eglise, même de se présenter à l'Église, & y offrir en personne le Pain-béni & autres offrandes que l'usage autorise<sup>64</sup>.

D'autres comédiennes, dont Adrienne Lecouvreur, refusent de renoncer au théâtre. Cette actrice est donc ensevelie pendant la nuit dans le marais de la Grenouillère. Pour critiquer cette pratique, Voltaire écrit le poème « La Mort de Mlle Lecouvreur », où nous lisons les vers suivants dans une de plusieurs variantes qui circulent :

Qu'à ces arts désolés font des prêtres cruels :  
Un objet digne des autels  
Est prive de la sépulture !  
Et dans un champ profane on jette à l'aventure  
De ce corps si chéri les restes immortels !<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Début de la lettre de Mademoiselle Clairon à Huerne de Lamothe du 5 septembre 1760, dans HUERNE DE LAMOTHE, François-Charles, *Libertés de la France, contre le pouvoir arbitraire de l'excommunication: ouvrage dont on est spécialement redevable aux sentimens généreux & supérieurs de Mademoiselle Clairon*, Amsterdam, 1761, p. xv.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>65</sup> VOLTAIRE, *Œuvres de Voltaire*, avec préfaces, avertissements, notes, etc. Par M. Beuchot, vol. 12, Paris, Firmin Didot frères, 1833, p. 31.

Voltaire est en effet l'un des plus fervents défenseurs des comédiens à ce sujet, mais il faut attendre la Révolution et la laïcisation du droit pour que les comédiens soient reconnus comme des citoyens actifs jouissant de tous leurs droits. Cette profession est formellement réhabilitée le 24 décembre 1789. La méfiance au sein de l'Église reste pourtant ancrée encore quelques décennies.

D'un point de vue plus professionnel, la situation de l'acteur à cette époque est assez précaire et son travail n'est pas encore considéré comme un art indépendant et autonome. La formation est pratiquement inexistante, se limitant à quelques écoles de chant et de musique qui ne contribuent point à rendre le spectacle vivant et naturel<sup>66</sup> et qui sont encore ancrées dans la tradition de la déclamation. Or, quelques auteurs commencent à théoriser à propos de l'art théâtral et de la formation de l'acteur, comme le démontre la prolifération de textes à cet égard : *Le Comédien* (1747) de Sainte-Albine, *L'Art du théâtre* (1750) de Antoine Riccoboni ou *Paradoxe sur le comédien* (1777) de Diderot. La notion de l'acteur moderne telle qu'on la connaît de nos jours commence donc à se forger et à provoquer des polémiques qui demeurent de nos jours.

De plus, leur jeu – notamment leur mouvement et leur occupation de l'espace – est fortement contraint par la présence de spectateurs sur les tréteaux. L'élargissement de la scène, tellement désirée par Diderot et par Voltaire, se concrétise le 23 avril 1759, quand le comte de Lauraguais achète les bancs situés sur la scène de la Comédie-Française afin de les laisser vides, car jusque-là ils sont occupés par des nobles qui veulent observer la pièce dès les tréteaux. Cet achat et la conséquente libération de ces sièges permet de meilleures conditions du jeu aux acteurs, qui ne sont plus distraits ni gênés. Avec plus d'espace pour se déplacer, leur jeu devient progressivement plus naturel.

L'un des acteurs qui revendique le plus la crédibilité était Henri-Louis Caïn, dit Lekain, comme nous démontre le texte *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, publié

---

<sup>66</sup> Il est difficile de définir le naturel car, comme le signale Joaquín Álvarez Barrientos, il s'agit d'une convention historique et esthétique qui change avec le temps. ALVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *El actor borbónico (1700-1831)*, Madrid, ADE, Serie « Teoría y práctica del Teatro », n°44, 2019, p. 12.

en 1825 par un autre grand acteur, François-Joseph Talma. Parmi les acteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, Lekain est sans doute le plus acclamé, mais d'autres méritent aussi d'être cités, comme Grandval, tragédien à la comédie française de 1729 à 1768, Prévillo, Bellecour et Brizard, auxquels nous ajoutons aussi Baron (1653-1729), disciple de Molière et qui devient à son tour maître de jeunes comédiens. Lekain refuse la déclamation ampoulée, qu'il propose de remplacer par le travail sur la physionomie et son expression des passions. Ces pages insistent aussi sur le réalisme des décors et des costumes, qui doivent s'accorder avec l'époque de la pièce et non avec l'époque contemporaine. On trouve un exemple de ce renouveau dans la représentation que Talma fit du *Brutus* de Voltaire en 1792, dans un décor à la romaine et habillé comme tel.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Estampe : Adrien Godefroy, *Talma dans le rôle de Titus* (dans *Brutus*) [BnF].

Talma est donc le premier à porter une toge romaine sur scène, choix qui surprend le public, accoutumé aux « manteaux en satin, aux culottes jarretées, aux talons rouges et aux tresses flottantes des héros de la fable et de l’histoire »<sup>67</sup>. Nous pouvons voir un exemple de l’anachronisme des costumes dans l’image suivante, représentant les acteurs Brizard et Mlle Dumesnil dans la pièce de Jean Racine *Athalie*, pourtant pièce à sujet biblique :



Brizard et Mme Dumesnil dans *Athalie*. Acte V, scène 5. [Bibliothèque de l’Arsenal]

<sup>67</sup> *Dictionnaire chronologique et raisonné des découvertes: inventions, innovations, perfectionnements, observations nouvelles et importations, en France, dans les sciences, la littérature, les arts, l’agriculture, le commerce et l’industrie, de 1789 à la fin de 1820*, t. IV, Paris, Louis Colas, 1822, p. 423.

Les mémoires rédigés par les comédiens et les comédiennes de l'époque nous offrent des informations précieuses concernant leur travail et leur relation avec les auteurs. Un autre outil pour mieux connaître les comédiens de l'époque est sans aucun doute la *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours* de Pierre-David Lemazurier<sup>68</sup>, que l'auteur publie en deux volumes à partir des mémoires recueillis. Nous trouvons aussi de précieuses informations dans le *Dictionnaire dramatique*<sup>69</sup> de Chamfort de 1776 ainsi que dans le *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*<sup>70</sup> d'Arthur Pougin, publié en 1885.

Nous savons aussi que le succès des comédiens est redevable des éloges des auteurs, dont les pièces réussissent ou échouent en fonction des premiers. Chaque écrivain a donc ses comédiens et comédiennes de prédilection. Par exemple, Voltaire aime travailler avec Lekain ainsi qu'avec trois comédiennes en particulier – Hippolyte Clairon, Marie Françoise Dumesnil et Marie-Madeleine (ou Jeanne-Catherine) Gaussin – et c'est grâce à lui que leur réputation s'instaure. Pourtant, le jeu de ces trois comédiennes n'est pas apprécié par tous de la même manière. Notons à ce sujet l'avis de Denis Diderot, pour qui Clairon rayonne là où Dumesnil n'exceller pas.

Les grands acteurs se font inviter par les gens les plus puissants de l'époque : Clairon et Lekain séjournent à Ferney pendant l'été 1765 ; Clairon joue devant le roi de Danemark en 1768 ; le roi de Prusse, Frédéric II, reçoit Lekain et Aufresne à Postdam en 1775, ... De même, ils sont immortalisés dans des poèmes, des gravures et des tableaux.

---

<sup>68</sup> LEMAZURIER, Pierre-David, *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours*, Paris, J. Chaumerot, 1810. Les deux tomes sont disponibles en ligne sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k74890c?rk=21459;2> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k74891q?rk=42918;4>. [Consultés le 11 août 2019].

<sup>69</sup> CHAMFORT, Sébastien-Roch-Nicolas de, *Dictionnaire dramatique*, 3 tomes, Paris, 1776. L'édition de Slatkine Reprints, publié à Genève en 1967, est disponible en ligne sur le site de la BNF, Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4103z/f3.image.r=Chamfort> [Consulté le 11 août 2019].

<sup>70</sup> POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1885. Disponible en ligne sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2043674/f1.image> [Consulté le 11 août 2019].

C'est justement au XVIII<sup>e</sup> siècle que les portraits de théâtre se développent, soit avec des comédiens dans leurs rôles les plus importants, soit avec des allégories du Théâtre, qui apparaît caractérisé comme un acteur ou actrice. Nous pouvons citer *Mademoiselle Prévost en bacchante* de Jean Raoux (1723) ou le tableau de Van Loo *Mademoiselle Clairon en Médée* (1760), qui met en scène non seulement la tragédienne, mais aussi Lekain dans le rôle de Jason. Van Loo réalise deux versions de ce tableau, la première – exposée au Salon de 1759 sous le titre de *Médée et Jason, avec Mlle Clairon en Médée* – ayant reçu les critiques de Denis Diderot :

Enfin nous l'avons vu ce tableau fameux de *Jason et Médée*, par Carle Van Loo. Ô mon ami, la mauvaise chose ! C'est une décoration théâtrale avec toute sa fausseté ; un faste de couleur qu'on ne peut supporter ; un Jason d'une bêtise inconcevable. L'imbécile tire son épée contre une magicienne qui s'envole dans les airs, qui est hors de sa portée, et qui laisse à ses pieds ses enfants égorgés. C'est bien cela ! Il fallait lever au ciel des bras désespérés, avoir la tête renversée en arrière ; les cheveux hérissés ! une bouche ouverte qui poussât de longs cris, des yeux égarés... Et puis, une petite Médée, courte, raide, engoncée, surchargée d'étoffes ; une Médée de coulisses ; pas une goutte de sang qui tombe de la pointe de son poignard et qui coule sur ses bras ; point de désordre, point de terreur. On regarde, on est ébloui et on reste froid. La draperie qui touche au corps a le mat et les reflets d'une cuirasse ; on dirait d'une plaque de cuivre jaune. Il y a sur le devant un très-bel enfant renversé sur les degrés arrosés de son sang ; mais il est sans effet. Ce peintre ne pense ni ne sent : un char d'une pesanteur énorme ! Si ce tableau était un morceau de tapisserie, il faudrait accorder une pension au teinturier<sup>71</sup>.

Nous comprenons la dureté de ses propos quand on connaît l'importance du naturel pour Diderot, ainsi que son admiration pour Mlle Clairon, comme nous le verrons dans la section qui suit.

## **1.2. Les comédiennes du *Paradoxe sur le comédien***

Les femmes sont très présentes dans le *Paradoxe sur le comédien*, qui aurait pu s'intituler *Paradoxe sur la comédienne*, vu que Denis Diderot expose et argumente sa thèse sur le jeu de l'acteur à partir de nombreux exemples des artistes de l'époque, dont

---

<sup>71</sup> DIDEROT, Denis, *Salon de 1759* dans A-T, *op. cit.*, t. X, p. 93.



la plupart étaient des femmes. Le paradigme de sa thèse trouve son reflet dans la comparaison entre Mademoiselle Clairon et Mademoiselle Dumesnil. Nous retrouvons le nom de 11 actrices (Arnould, Balicourt, Clairon, Dangeville, Deseine, Duclos, Dumesnil, Gaussin, Lecouvreur, Raucourt, Riccoboni) et de 10 acteurs (Baron, Brizard, Caillot, David Garrick, Lekain, Charles Macklin, Molé, Montmesnil, Quinault-Dufresne, Riccoboni). Le débat, que nous rappelons ici et que nous exposerons plus tard, s'articule autour de la sensibilité. D'un côté, les grand(e)s comédien(ne)s jouent toujours pareil grâce à l'expérience et donc au travail, et à la réflexion. De l'autre, les plus médiocres jouent de manière inégale à cause d'un excès de zèle au début, qui s'affaiblit au fur et à mesure des représentations sans parvenir à mettre assez de distance entre leurs sentiments et ceux des personnages.

Ce qui lui intéresse surtout est l'effet produit sur le spectateur, et à ce sujet il établit une différence entre les hommes et les femmes :

Voyez les femmes ; elles nous surpassent certainement, et de fort loin, en sensibilité : quelle comparaison d'elles à nous dans les instants de la passion ! Mais autant nous le leur cédon quand elles agissent, autant elles restent au-dessous de nous quand elles imitent. La sensibilité n'est jamais sans faiblesse d'organisation. La larme qui s'échappe de l'homme vraiment homme nous touche plus que tous les pleurs d'une femme<sup>72</sup>.

D'après cela, les femmes auraient une capacité moindre à émouvoir le public, alors pourquoi s'intéresser autant au jeu de comédiennes ? Cet intérêt est encore plus paradoxal si l'on considère la valeur pédagogique qu'il octroie au théâtre : quelle place occuperaient les comédiennes dans ce projet si, pour lui, « la sensibilité [est] la caractéristique de la bonté de l'âme et de la médiocrité du génie »<sup>73</sup> ? Nous savons aussi qu'il a avoué avoir une âme sensible<sup>74</sup>, ce qui d'ailleurs se dégage de son écriture : que

---

<sup>72</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. de Jean M. Goulemot, Paris, Livre de Poche, 2001, p. 77.

<sup>73</sup> *Ibid.*, 131.

<sup>74</sup> « J'avais pensé que les fibres du cœur se racornissaient avec l'âge ; il n'en est rien ; je ne sais si ma sensibilité ne s'est pas augmentée : tout me touche, tout m'affecte ; je serai le plus insigne *pleurnicheur vieillard* que vous ayez jamais connu ». Lettre de Diderot à Sophie Volland et ses sœurs, datée du 3 septembre 1774. DIDEROT, Denis, *Lettres à Sophie Volland*, dans A-T, *op. cit.*, t. XIX, p. 352. Toute distance gardée entre l'auteur et la voix du texte, nous lisons aussi dans *Paradoxe sur le comédien* que

devons-nous en déduire à propos de l'opinion qu'il avait de ses écrits ? Les trouvait-il médiocres ?

Mais revenons à nos comédiennes : la rivalité entre le jeu froid de Clairon et celui plus exalté de Dumesnil illustre à elle toute seule le paradoxe diderotien. Or, les anecdotes aux comédiens, et surtout aux comédiennes, référées par Diderot ne se limitent pas à ces deux actrices : il en cite d'autres qui ont retenu notre attention et qui méritent d'être sorties de l'oubli. Cette tâche n'a pas toujours été simple dû à des erreurs dans l'orthographe du nom, puis à des changements suite aux mariages. Concernant les sources que nous avons pu consulter, nous évoquerons d'un côté les œuvres plus générales dont notamment la *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours* de Lemazurier (1810), *Les fastes de la Comédie française, et portraits des plus célèbres acteurs qui se sont illustrés, et de ceux qui s'illustrent encore sur notre théâtre* d'Alexandre Ricord (1822), *Acteurs et actrices du temps passé. La Comédie française* de Charles Gueullette (1881) et le *Dictionnaire des comédiens français, ceux d'hier : biographie, bibliographie, iconographie* de Lyonnet (1912). Ce dernier donne de précieuses indices grâce à la bibliographie personnalisée de chaque acteur, quand cela est possible. Nous avons aussi consulté les ouvrages que la Bibliothèque des Goncourt dédie aux actrices du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais nous regrettons que cette entreprise n'ait pas été plus féconde. En effet, nous en avons repéré que trois : Sophie Arnauld – d'après sa correspondance –, Mademoiselle Clairon – d'après ses correspondances et les rapports de police du temps – et Mme Saint-Huberty. Enfin, nous remarquons que dans cette autre scène qu'est la société publique, les femmes de théâtre deviennent des idoles, selon le passage suivant des frères Goncourt dans *La femme au XVIII<sup>e</sup> siècle* :

Par les chanteuses, les danseuses, les comédiennes, toutes les femmes de théâtre qui, avec leurs talents et leur renom, lui donnaient un si grand lustre, ce monde des *impures* fameuses est entré, dès le commencement du siècle, dans la société même et au plus haut de la bonne compagnie. Le dix-huitième siècle, qui refuse aux comédiennes la bénédiction nuptiales, qui jette aux berges de la Seine le cadavre des plus illustres, le dix-huitième siècle n'a point pour la femme de théâtre le mépris et, si l'on peut dire, le dégoût de ses lois. La femme de théâtre

---

« si Nature a pétri une âme sensible, c'est la mienne ». DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 131.

ne trouve pas autour d'elle la répulsion des préjugés bourgeois. La société, loin de se fermer devant elle, la recherche, la caresse, l'adule, va au-devant de son intelligence, de sa gaieté, de son esprit<sup>75</sup>.

Nous verrons que cette adulation donne aussi lieu à des scandales publics dont le but souvent n'est que de nuire à la carrière professionnelle des comédiennes. Pourtant, si les comédiennes ont la réputation d'avoir de mœurs légères ce n'est pas seulement par diffamation : cela s'avère vrai et trouve son reflet dans la littérature.

Avant de donner plus de détails sur chacune des comédiennes, nous avons dressé un tableau par ordre chronologique de début à la Comédie-Française. Nous avons tenu aussi à rappeler le vrai nom des actrices :

Nom	Début à la C-F
Marie-Anne de Chasteauneuf, dite M <sup>lle</sup> Duclos <i>1670- 1748</i>	27/10/1693
Adrienne Couvreur, dite M <sup>lle</sup> Lecouvreur <i>05/04/1692 – 20/03/1730</i>	14/03/1717
Catherine Marie Jeanne Dupré Deseine, dite M <sup>lle</sup> De Seine, puis Mme Quinault-Dufresne <i>05/09/1705 – 15/07/1767</i>	07/11/1724
Marie-Thérèse Balicourt, dite M <sup>lle</sup> Balincourt ou Balicour <i>?-1743 ou 1746</i>	29/11/1727
Marie-Anne Botot Dangeville, dite M <sup>lle</sup> Dangeville <i>26/12/1713 – 29/02/1796</i>	28/01/1730
Marie-Madeleine ou Jeanne-Catherine Gaussem, dite M <sup>lle</sup> Gaussein	28/04/1731

<sup>75</sup> DE GONCOURT, Edmond et Jules, « VII : La femme du peuple – La fille galante », dans *La femme au XVIII<sup>e</sup> siècle (Nouvelle édition, revue et augmentée)*, Paris, 1882, p. 297-298.

25/12/1711 – 02/06/1767	
Marie-Jeanne de Heurles de Laboras, dite M <sup>me</sup> Riccoboni 25/10/1713 – 07/12/1792	23/08/1734
Claire-Josèphe-Hippolyte Leyris de Latude, dite M <sup>lle</sup> Clairon 25/01/1723 – 29/01/1803	8/01/1736
Marie-Françoise Marchand, dite M <sup>lle</sup> Dumesnil 02/01/1711 - 20/02/1803	06/08/1737
Madeleine-Sophie Arnould, dite M <sup>lle</sup> Arnould 13/02/1744 – 22/10/1802	15/12/1757
Françoise-Marie-Antoinette Saucerotte, dite M <sup>lle</sup> Raucourt 03/03/1756 – 15/01/1815	23/09/1772

Nous commencerons par Mlle Balincourt<sup>76</sup>, que nous retrouvons sous le nom de Marie-Thérèse Balicourt dans la *Galerie historique* de Lemazurier, et dont nous avons aussi trouvé l'orthographe Balicour. Si Lemazurier la décrit comme l'une de plus grandes, à côté de Clairon et Dumesnil, la documentation n'est pas très ample. Malgré les nombreuses sources consultées – *Dictionnaire portatif des femmes célèbres* de Jean-François de la Croix (1788), les *Annales dramatiques* (1866-1877), la *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours* (1810) et le *Dictionnaire des comédiens français, ceux d'hier : biographie, bibliographie, iconographie* de Lyonnet (1912) –, nous n'avons trouvé ni son année de naissance ni d'iconographie. Nous avons donc très peu d'information sur sa personne et son cercle. Elle débute le 29 novembre 1727 dans le rôle de Cléopâtre dans *Rodogune*. Elle a du succès dès le début grâce à son physique, à sa belle voix et à un équilibre entre intelligence et sentiment : « [e]lle était bien faite, possédait un fort bel organe, variait avec art toutes ses inflexions, et mettait

<sup>76</sup> Cf. LEMAZURIER, Pierre-David, *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours*, op. cit., t. II, p. 12-15.

dans son jeu beaucoup d'intelligence et un sentiment vrai »<sup>77</sup>. Autrement dit, elle réunit toutes les qualités qu'un comédien doit avoir pour réussir, mais elle n'a pas la chance de jouer de grands rôles. Pourtant, c'est grâce à elle que la *Médée* de Longepierre est récupérée auprès du public<sup>78</sup>. Elle arrête de jouer en 1738 à cause de sa santé trop fragile et qui nuit au développement de sa carrière. Elle meurt jeune, le 4 août 1743, et beaucoup des amateurs du théâtre de l'époque considèrent qu'elle est remplacée par Dumesnil, qui commence à jouer en 1737.

Concernant Mlle Gaussin (1711-1767), de vrai nom Marie-Madeleine ou Jeanne-Catherine Gaussem, elle commence à jouer à Lille avant de faire son début à Paris en 1731. Elle excelle dans son rôle de *Zaïre* le 13 août 1732 et est immortalisée dans l'histoire du théâtre français grâce à Voltaire, qui lui écrit quelques vers :

Jeune Gaussin, reçois mon tendre hommage  
Reçois mes vers au théâtre applaudis  
Protège-les, Zaïre est ton ouvrage  
Il est à toi, puisque tu l'embellis<sup>79</sup>.

Nous remarquons à nouveau l'importance du travail des actrices dans la construction des pièces, qui ne s'arrête pas à l'écriture du texte, comme nous verrons plus tard. Gaussin joue plus de premiers rôles dans la comédie que dans la tragédie, car Mademoiselle Clairon obtient presque tous les rôles tragiques, au point que Marmontel affirme qu'elle est jalouse de Clairon<sup>80</sup>. Voici le portrait que cette dernière donne de Mlle Gaussin dans ses *Mémoires* :

Mlle Gaussin avait la plus belle tête, le son de voix le plus touchant possible, son ensemble était noble, tous ses mouvemens avaient une grâce enfantine, à laquelle il était impossible de résister ; mais elle était Mlle Gaussin dans tout. Zaïre et

---

<sup>77</sup> Cf. *Ibid.*, p. 12.

<sup>78</sup> LYONNET, Henry (1904), *Dictionnaire des comédiens français, ceux d'hier : biographie, bibliographie, iconographie*, t. I, Genève, 1969, p. 68.

<sup>79</sup> Ces vers sont cités par Pierre-David Lemazurier dans sa *Galerie historique*. Pour plus d'information sur cette comédienne, nous consulterons ce même ouvrage, LEMAZURIER, Pierre-David, *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours, op. cit.*, t. II, p. 228-242.

<sup>80</sup> Cf. *Ibid.*, p. 235.

Rodogune étaient jetées dans le même moule, âge, état, situation temps, lieux, tout avait la même teinte<sup>81</sup>.

Nous constatons que, si elle commence par louer sa nature, elle l'accuse de ne pas travailler assez la construction de ses personnages. Cet avis est contesté par Mlle Dumesnil, qui écrit que « mademoiselle Clairon veut nous persuader qu'elle [mademoiselle Gaussin] n'avait point assez d'intelligence pour juger d'une pièce [...] Nous avons connu cette charmante actrice, qui avait au contraire une intelligence très fine »<sup>82</sup>. Diderot partage l'avis de Clairon et considère que Gaussin joue toujours pareil, avec des habitudes et des manières qu'elle avait acquises : « Il en sera d'elle comme de la Gaussin et de plusieurs autres qui n'ont été toute leur vie maniérées, faibles et monotones, que parce qu'elles n'ont jamais pu sortir de l'enceinte étroite où leur sensibilité naturelle les renfermait »<sup>83</sup>.

D'autres critiques vont encore plus loin et la qualifient de mœurs légères, ce qui provoque les rires du public quand elle joue dans la *Force du naturel* de Destouches en 1750 un personnage dont on disait :

C'est un pauvre mouton  
je crois que de sa vie elle ne dira non<sup>84</sup>.

Face aux critiques reçues à ce sujet, elle aurait dit : « Que voulez-vous ? Cela leur fait tant de plaisir, et à moi si peu de peine... »<sup>85</sup>. En 1759, elle finit par épouser un

---

<sup>81</sup> CLAIRON, Hippolyte (1798), *Mémoires écrits par elle-même. Nouvelle édition contenant : Mémoires et faits personnels ; réflexions morales et morceaux détachés ; réflexions sur l'art dramatique et sur la déclamation théâtrale ; le tout accompagné de notes contenant des faits curieux, précédés d'une notice sur la vie de Mlle Clairon*, « Collection des mémoires sur l'Art dramatique », vol. VIII, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 227.

<sup>82</sup> DUMESNIL, Marie-Françoise, *Mémoires de Mlle Dumesnil , en réponse aux mémoires d'Hippolyte Clairon, revus, corrigés et augmentés d'une notice sur cette comédienne*, par M. Dussault, Paris, L. Tenré, 1823, p. 358-359.

<sup>83</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 139.

<sup>84</sup> Cf. LEMAZURIER, Pierre-David, *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours*, op. cit., t. II, p. 242.

<sup>85</sup> RICORD, Alexandre, *Les fastes de la Comédie française, et portraits des plus célèbres acteurs qui se sont illustrés, et de ceux qui s'illustrent encore sur notre théâtre*, vol. II, Paris, Hubert, Delaunay, Petit, Niogret et Mongie, 1822, p. 68-69.

danseur de l'Opéra qui décède en 1763. Cette même année elle prend sa retraite avant de mourir le 6 juin 1767.

Diderot cite aussi à Mlle de Seine<sup>86</sup>, qui naît le 5 septembre 1705 sous le nom complet Catherine Marie Jeanne Dupré Deseine (et non de Seine comme on la disait). Elle épouse l'acteur Abraham-Alexis Quinault-Dufresne en 1727 et devient Mme Quinault-Dufresne. Elle débute à 19 ans devant Louis XV le 7 novembre 1724 avec le rôle d'Hermione dans *Andromaque*. Elle captive le monarque, qui lui offre un habit pour la suite de représentations, où les applaudissements ne manquent pas. Clairon en fait l'éloge dans ses *Mémoires*, preuve du talent de la comédienne, dans une anecdote recueillie par Lemazurier :

Mlle Deseine retirée du théâtre depuis dix ans, suivait exactement mes débuts, et les applaudissements qu'elle me donna, surtout dans le rôle d'*Électre* qu'on assurait avoir été son triomphe, achevèrent de me tourner la tête.

Je remuai ciel et terre pour la connaître, et pour obtenir qu'elle voulût bien me dire des vers : un ami commun me procura l'un et l'autre.

Lorsqu'elle entra dans la chambre où j'étais, je ne vis qu'une femme déjà sur le retour, n'annonçant rien de l'imposant que je craignais de trouver, mal coiffée, mesquinement mise, sans autre maintien que celui de l'insouciance. Le son de sa voix et les petits riens qu'elle prononça m'auraient permis de croire, en ne la regardant pas, que je n'entendais qu'un enfant volontaire et dédaigneux. Je triomphais. Ses refus de dire des vers devant moi me parurent autant les aveux de son insuffisance que de ma supériorité. Enfin elle consentit à répéter la scène d'*Électre* au troisième acte, et j'arrangeais dans ma tête le petit compliment bien tourné, bien honnête et bien faux que je ne pouvais me dispenser de lui faire... Mais l'air de dignité qu'elle prit en se levant, en rangeant des chaises pour se faire un théâtre et des coulisses, le changement que je vis dans tout son être à mesure que le moment de parler approchait, changèrent aussi toutes mes idées. Ma vanité se tut ; je sentis, que quelques larmes me roulaient déjà dans les yeux ; et lorsqu'elle parla, les accents de son désespoir la douleur profonde de son visage, l'abandon noble et vrai de tout son être, vinrent se réunir dans mon âme pour la pénétrer, l'éclairer et m'entraînera ses pieds. Là, pour me punir de mon impertinente présomption, et m'en corriger à jamais, j'en fis l'aveu<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> Plus d'information dans LEMAZURIER, Pierre-David, *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours*, op. cit., t. II, p. 336-342.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 340-341.

Malheureusement, elle a une santé faible qui ne lui permet pas de jouer trop longtemps, et elle est obligée d'interrompre sa carrière une première fois en 1732, puis définitivement en mars 1736. Elle meurt en 1759 et, bien qu'immortalisée par Jacques-André-Joseph Aved dans le rôle de Didon, puis dans une gravure de ce même tableau faite par Lépicié, cette actrice est souvent oubliée.



Jacques-André-Joseph Aved, *Jeanne-Marie Dupré, dite Catherine de Seine, en Didon*, 1734.

Une autre actrice qui a du succès malgré sa santé fragile est Adrienne Lecouvreur (1692-1730)<sup>88</sup>, qui révolutionne la tragédie, jusque-là chantée voire criée : « [o]n lui

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 278.



donne la gloire d'avoir introduit la déclamation simple, noble et naturelle, et d'en avoir banni le chant »<sup>89</sup>. Il est vrai qu'elle cherche du naturel, sous le conseil de son maître Baron<sup>90</sup>, mais la raison pour laquelle elle simplifia sa déclamation répondait aussi à une question de santé. Elle était phtisique et s'épuisait assez vite. Malgré cela, et le fait qu'elle soit morte assez jeune, elle joua d'importants rôles tragiques depuis son début en 1717, dont Jocaste, Athalie, Roxane ou Phèdre. En treize ans de carrière, elle créa dix-huit rôles, ce qui n'était pas beaucoup. Les critiques soulignaient son jeu de physionomie et l'expressivité de ses yeux, par-dessus de sa voix. Nous avons son portrait grâce à plusieurs œuvres<sup>91</sup>, dont le tableau de Charles-Antoine Coypel, *La Mort de Pompée* (1726), où elle joue le rôle de Cornélie dans l'œuvre homonyme de Corneille, à un tableau anonyme réalisé vers 1725 et conservé au musée des Beaux-Arts de Châlons-en-Champagne ou à la gravure de Grevet, réalisée vers 1730 après le décès de l'actrice :



Gravure : Pierre Drevet, *Adrienne Lecouvreur*, vers 1730.

<sup>89</sup> LECOUVREUR, Adrienne, *Lettres de Adrienne Le Couvreur, réunies pour la première fois et publiées avec notes, étude biographique, documents inédits tirés des archives de la Comédie, des minutiers de notaires et des papiers de la Bastille par Georges Monval*, Paris, E. Plon, Nourrit et cie, 1892, p. 69.

<sup>90</sup> François Riccoboni louait aussi la déclamation naturelle de Baron. Cf. RICCOBONI, François, *L'Art du théâtre*, Paris, Simon&Giffart, 1750, p. 23.

<sup>91</sup> Une liste complète de l'iconographie d'Adrienne Lecouvreur est donnée par Georges Monval, qui édita ses lettres en 1892. LECOUVREUR, Adrienne, *Lettres de Adrienne Le Couvreur*, op. cit., p. 261-266.

Ses lettres, publiés pour la première fois en 1892, témoignent de sa carrière dramatique ainsi que de sa vie personnelle, qui a inspiré des films, deux opéras, une pièce de théâtre et dont Alexandre Dumas se fit écho dans *Louis XV et sa cour* (1866). Enfin, Lyonnet affirme qu'elle a été la première comédienne qui a fait des récitals de poésie dans le monde<sup>92</sup>.

Mlle Duclos<sup>93</sup>, du vrai nom Marie-Anne de Chasteauneuf, naît en 1670 dans une famille de comédiens, son style se caractérise par la déclamation trop ampoulée qui rappelait son passé dans l'opéra, où elle échoue. Elle reste en actif trop longtemps, ce qui finit par nuire à sa carrière. La concurrence avec de jeunes actrices, dont Deseine et Lecouvreur, est source de jalousie. Elle contraste avec elles non seulement par son âge mais aussi par son jeu, qui manque de naturalité :

M<sup>lle</sup> D.C., disent nos anciens, fut dans son temps une actrice parfaite ; je le veux croire, mais on me permettra d'en juger au goût du nôtre, et d'examiner, non pas ce qu'elle a été dans sa jeunesse, mais ce qu'elle est aujourd'hui. J'avoue qu'elle apporte encore beaucoup de grâces et d'action sur le théâtre. Elle s'élève, s'irrite, s'enflamme, se plaint et gémit fort à propos. Mais elle pêche dans ce qu'il y a de principal. Elle ne produit point les mêmes effets dans les cœurs de ceux qui sont présents. C'est que son feu n'a pas de vraisemblance ; elle ne paraît plus sentir mais réciter avec emphase et avec des démonstrations nécessaires. En un mot, c'est l'art, la méthode et l'habitude, et non pas la nature qu'on voit agir en elle<sup>94</sup>.

Si au début de sa carrière les critiques soulignent sa capacité d'émouvoir le public, elle ne sait pas s'adapter au nouveau style de jeu, plus naturel, incarnée par Lecouvreur, Baron ou Mademoiselle Champmeslée, qu'elle double justement dans ses débuts au Théâtre Français en 1696<sup>95</sup>. Les sources consultées peignent un portrait assez négatif sur sa capacité à construire des personnages : elle les joue tous pareil par manque

---

<sup>92</sup> LYONNET, Henry, *Dictionnaire des comédiens français*, op. cit., t. II, p. 324.

<sup>93</sup> LEMAZURIER, Pierre-David, *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours*, op. cit., t. II, p. 183-190.

<sup>94</sup> AIGUEBERRE, Jean Dumas d', *Seconde Lettre du souffleur de la comédie de Roüen, ou entretien sur les défauts de la déclamation*, Paris, chez Tabarie, 1730, p. 20-21.

<sup>95</sup> Cf. RICORD, Alexandre, *Les fastes de la Comédie française*, op. cit., p. 363.

d'intelligence<sup>96</sup>. Ce défaut est suggéré dans un passage de *Gil Blas de Santillane* de Lesage, où Lyonnet voit le portrait de Duclos :

Ne conviendrez-vous pas que l'actrice qui a joué le rôle de Didon est admirable ? N'a-t-elle pas représenté cette reine avec toute la noblesse et tout l'agrément convenables à l'idée que nous en avons ? Et n'avez-vous pas admiré avec quel art elle attache un spectateur, et lui fait sentir les mouvements de toutes les passions qu'elle exprime ? On peut dire qu'elle est consommée dans les raffinements de la déclamation. Je demeure d'accord, dit don Pompeyo, qu'elle sait émouvoir et toucher : jamais comédienne n'eut plus d'entrailles, et c'est une belle représentation ; mais ce n'est point une actrice sans défaut. Deux ou trois choses m'ont choqué dans son jeu. Veut-elle marquer de la surprise, elle roule les yeux d'une manière outrée ; ce qui sied mal à une princesse. Ajoutez à cela qu'en grossissant le son de sa voix, qui est naturellement doux, elle en corrompt la douceur, et forme un creux assez désagréable. D'ailleurs, il m'a semblé, dans plus d'un endroit de la pièce, qu'on pouvait la soupçonner de ne pas trop bien entendre ce qu'elle disait. J'aime mieux pourtant croire qu'elle était distraite, que de l'accuser de manquer d'intelligence<sup>97</sup>.

Dans sa vie privée, son mariage en 1725 avec le très jeune comédien Duchemin – il a 38 ans de moins qu'elle – inspire la pièce *La Réunion forcée* d'Étienne-François Avisse en 1730. Elle ne prend sa retraite qu'en octobre 1733 et vit encore 15 ans.

Mlle Dangeville, Marie-Anne Botot Dangeville, est née à Paris le 26 décembre 1713 et morte en mars 1796. Issue d'une famille de théâtre – sa mère est l'actrice Christine Desmares ; son père, le danseur d'opéra Antoine-François Botot Dangeville ; et sa tante, Mlle Desmares, qui se charge de la former – elle joue pour la première fois à 8 ans et passe quelques-années à jouer des rôles d'enfant. Elle débute le 28 janvier 1730 comme soubrette dans *Le Médisant* de Destouches et commence très vite à doubler Mlle Quinault dans les rôles de soubrettes. Elle excelle surtout dans la comédie – soubrettes, servantes, coquettes et travestis –, mais ne parvient jamais à avoir du succès dans la tragédie. Elle

---

<sup>96</sup> Cf. LEMAZURIER, Pierre-David, *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours*, op. cit., p. 183-190, LYONNET, *Dictionnaire des comédiens français*, op. cit., p. 588-590 et RICORD, *Les fastes de la Comédie française*, op. cit., p. 363-364.

<sup>97</sup> LESAGE, Alain-René (1715), *Histoire de Gil Blas de Santillane*, t. 1, Paris, Garnier, 1920, p. 199.

arrive à construire à chaque fois des rôles différentes, ce qui explique la perte que sa retraite provoque :

Cette actrice, si pleine de finesse et de vérité, qui renfermait en elle seule de quoi faire la réputation de cinq ou six actrices ; cette favorite des grâces à laquelle personne ne peut rassembler, puisque dans tous ses rôles elle ne se ressemblait pas à elle-même : Mlle Dangeville se dérobe à sa propre gloire, et fait succéder vos regrets à vos acclamations<sup>98</sup>.

Sa valeur comme comédienne est aussi louée dans les *Mémoires secrètes* attribués à Bachaumont, où nous lisons en janvier 1762 qu'

[i]l n'y a que vous qui ne vieillissez point, inimitable Dangeville ! Toujours fraîche, toujours nouvelle, à chaque fois on croit vous voir pour la première fois ! La nature s'est plu à vous prodiguer ses dons, comme si l'art eût dû tout vous refuser, et l'art s'est efforcé de vous enrichir de ses perfections, comme si la nature ne vous eût rien accordé. Quel feu dans votre dialogue ! Quelle expression dans votre scène muette ! Quelle force comique dans le moindre de vos gestes ! Quel aveugle préjugé vous refuse dans la société un esprit qui pétille dans vos yeux, qui brille sur toute votre physionomie<sup>99</sup>.

Pour le reste, nous ne pouvons pas nous empêcher de faire une remarque sur le traitement donné aux femmes dans ces *Mémoires*, qui dégagent du mépris. On y lit que « Mademoiselle Dumesnil boit comme un cocher : son laquais, lorsqu'elle joue, est toujours dans la coulisse, la bouteille à la main, pour l'abreuver »<sup>100</sup>. L'emploi de ce dernier verbe non seulement la décrit comme une alcoolique – « le vice crapuleux par laquelle elle se laisse dominer »<sup>101</sup> – mais l'animalise, si l'on tient compte de la seule définition que la 4<sup>ème</sup> édition du *Dictionnaire de l'Académie Française* en donne : « Faire boire. En ce sens, il ne se dit proprement que des bêtes, & particulièrement des

---

<sup>98</sup> LEMAZURIER, Pierre-David, *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours*, op. cit., t. II, p. 141.

<sup>99</sup> BACHAUMONT, Louis Petit de (1788), *Mémoires secrets de Bachaumont, de 1762 à 1787*, Paris, Brissot-Thivars, 1830, p. 21-22.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>101</sup> *Ibid.*

chevaux »<sup>102</sup>. Les femmes apparaissent aussi plus fragiles, souvent malades, au point que les spectateurs ont peur de perdre à jamais les comédiennes<sup>103</sup>.

Le jeu de Claire-Josèphe-Hippolyte Leyris de Latude, dite Mademoiselle Clairon (1723-1803) captive Denis Diderot et Marmontel, l'auteur de l'article « Déclamation » de l'*Encyclopédie* et qui lui écrit plusieurs tragédies et vers. Elle supporte Lekain dans son projet d'adapter les costumes aux contextes de pièces, et bien que l'histoire ait retenu Talma comme le premier à avoir abouti à ce projet, Clairon joue dans l'*Orphelin de la Chine* sans panier – pourtant très à la mode au XVIII<sup>e</sup> siècle – , exemple qui est vite suivi<sup>104</sup>.

Elle reçoit aussi les éloges de Garrick, comme nous constatons dans une estampe de Gravelot, commandée par le comédien lui-même, où nous pouvons lire les vers suivants :

J'ai prédit que Clairon illustreroit la scène,  
Et mon espoir n'a point été déçu :  
Elle a couronné Melpomène  
Melpomène lui rend ce qu'elle a reçu.

---

<sup>102</sup> « abreuver », *Dictionnaire de l'Académie Française*, 4<sup>ème</sup> édition (1762). Disponible en ligne sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A4A0090> [Consulté le 9 février 2020].

<sup>103</sup> Voir BACHAUMONT, Louis Petit de (1788), *Mémoires secrets de Bachaumont, de 1762 à 1787*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>104</sup> Cf. LEMAZURIER, Pierre-David, *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours*, *op. cit.*, t. II, p. 104.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Estampe : Gravelot, *Prophétie accomplie : Mademoiselle Clairon couronnée par Melpomène*, 1765 [BnF].

Voltaire composa aussi un poème pour louer les mérites d'Hippolyte Clairon :

Les talents, l'esprit, le génie,  
 Chez Clairon sont très-assidus,  
 Car chacun aime sa patrie  
 Et chez elle ils se sont rendus  
 Pour célébrer certaine orgie  
 Dont je suis encor tout confus.  
 Les plus beaux moments de ma vie  
 Sont donc ceux que je n'ai pas vus.  
 Vous avez orné mon image,  
 Des lauriers qui croissent chez vous ;  
 Ma gloire, on dépit des jaloux,

Fut en tous les temps votre ouvrage<sup>105</sup>.

Pour Lemazurier, les éloges à Clairon sont souvent exagérés, et place Dumesnil comme la plus grande tragédienne de l'époque :

Nous tâcherons, en rédigeant cet article, d'éviter les excès où sont tombés plusieurs panégyristes de Mlle Clairon ; les triomphes de Mlle Lecouvreur seront sans cesse devant nos yeux ; nous n'oublierons point qu'on ne peut ravir à Mlle Dumesnil la gloire d'avoir été la plus grande tragédienne de son siècle et de son théâtre, et nous ne formerons point le piédestal de Mlle Clairon avec les débris des statues des Milles Lecouvreur et Dumesnil<sup>106</sup>.

Si Clairon est connue comme une grande tragédienne, elle fait ses débuts très jeune dans la comédie, dans le rôle de la soubrette de *L'Île des esclaves* de Marivaux, le 8 janvier 1736. Après moultes péripéties – Rouen, Lille, Gand, Dunkerque – et ayant quitté inopinément la troupe de Lanoue, elle arrive à Paris et y débute le 19 septembre 1743.

Elle y est connue à cause de l'acteur Pierre-Alexandre Gaillard, qu'elle avait rencontré à Rouen et qui écrit *Histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétilton, actrice de la Comédie de Rouen, écrite par elle-même*, publiée entre 1741 et 1743 à La Haye, « aux dépenses de la compagnie », comme nous pouvons lire sur la couverture<sup>107</sup>. Ce texte calomnieux la décrit comme une prostituée et devient un obstacle au début. Le texte a même une suite rédigée par Gaillard et probablement aussi Anne Claude Philippe de Caylus, intitulée *Mémoires pour servir de suite à l'histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétilton. Ci-devant actrice de la Comédie de Rouen, & présentement de la Comédie de Paris* (1750)<sup>108</sup>. Un nouvel exemple de mauvaise presse dans l'espace public, qui commence justement à se forger à cette époque.

---

<sup>105</sup> Cité, *ibid.*, p. 98.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>107</sup> GAILLARD, Pierre-Alexandre, *Histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétilton, actrice de la Comédie de Rouen, actrice de la comédie de Rouen. Ecrite par elle-même*. La Haye, 1741-1743. Disponible en ligne sur Gallica :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1511212v.r=Histoire%20de%20Fr%C3%A9tilton%20de%20Gaillard?rk=42918;4> [Consulté le 19 août 2019].

<sup>108</sup> CAYLUS, Anne Claude Philippe de et Pierre-Alexandre GAILLARD, *Mémoires pour servir de suite à l'histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétilton. Ci-devant actrice de la Comédie de Rouen, &*

Après quelques années de carrière à Paris, où ses talents sont enfin reconnus notamment grâce à des nouveaux rôles, elle est encore protagoniste d'un scandale en avril 1765. Elle refuse de jouer *Le Siège de Calais* de du Belloy dans la Comédie-Française car un acteur de la troupe (Dubois) a des dettes et qu'elle trouve honteux de jouer avec lui. D'autres acteurs partagent son avis – dont Lekain, Molé, Brizard et Dauberval – et l'affaire termine avec l'emprisonnement de ces comédiens au For-l'Évêque<sup>109</sup>. Après cet évènement, Clairon décide de ne plus jouer sur la scène française et elle prend officiellement sa retraite en 1766. Elle fait encore quelques apparitions pour des évènements marquants, dont le mariage de Louis XVI en 1770. Après, elle publie ses mémoires peu avant son décès le 31 janvier 1803. Outre des œuvres iconographiques, elle inspire une comédie en 1838 : *Mademoiselle Clairon : comédie-vaudeville en deux actes*<sup>110</sup>, où l'on évoque le pamphlet de Gaillard, l'annulation du *Siège de Calais* et l'emprisonnement qui suit, ou les Mémoires de Clairon condamnant l'excommunication des comédiens.

Clairon forme aussi des comédiennes pendant et après sa carrière, dont Mlle Raucourt, que Diderot cite également dans son *Paradoxe sur le comédien*. Absente dans la *Galerie historique* de Lemazurier, nous avons trouvé des informations sur cette comédienne grâce aux ouvrages d'Henry Lyonnet<sup>111</sup> et d'Auguste Jal<sup>112</sup>. Marie-Thérèse

---

*présentement de la Comédie de Paris*, La Haye, 1750. Disponible en ligne sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1511214p/f1.image.r=Histoire%20de%20Fr%C3%A9tillon%20de%20Gaillard> [Consulté le 19 août 2019].

<sup>109</sup> Cette prison, détruite en 1783, accueillait des comédiens et des auteurs, dont Beaumarchais, Voltaire ou Sophie Arnould. Pourtant, les acteurs pouvaient faire des aller-retours quotidiens s'ils avaient du travail au théâtre.

<sup>110</sup> MÉLESVILLE, Pierre-Frédéric-Adolphe CARMOUCHE et Frédéric de COURCY, *Mademoiselle Clairon : comédie-vaudeville en deux actes*, Paris, J.N. Barba, Delloye, Bezou, 1838.

<sup>111</sup> LYONNET, Henry, *Dictionnaire des comédiens français*, op. cit., t. II, p. 582-585, ainsi que son article « Mademoiselle Raucourt. Directrice des théâtres français en Italie (1806-1807) », publié dans la revue trimestrielle *Bulletin de la Société de l'histoire du théâtre*, janvier 1902, p. 43-78. Disponible en ligne sur Gallica :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32704c/f43.item.r=raucourt.langFR> [Consulté le 19 août 2019].

<sup>112</sup> JAL, Auguste, François-Antoine HAREL et Maurice ALHOY, *Dictionnaire théâtral ou Douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, Paris, J.N. Barba, 1824.



Raucourt naît le 3 mars 1756 à Paris et son père est le comédien François Raucourt. Elle est aussi élève de Brizard et débute dans la Comédie-Française en 1772 dans le rôle de Didon avec beaucoup de succès<sup>113</sup>. C'est justement grâce à ce début qu'elle apparaît dans le *Paradoxe sur le comédien* : « Il est quatre heures et demie ; on donne *Didon* ; allons voir mademoiselle Raucourt ; elle vous répondra mieux que moi »<sup>114</sup>. Elle revient dans un passage antérieur quand Diderot défend que l'expérience, acquise avec le temps, est essentielle pour qu'un comédien excelle, malgré quelques exceptions, dont Raucourt : « S'il s'est trouvé une actrice de dix-sept ans, capable du rôle de Monime, de Didon, de Pulchérie, d'Hermione, c'est un prodige qu'on ne reverra plus »<sup>115</sup>. Nous supposons que la première citation, celle de l'invitation au théâtre, date de 1772 – on se réfère à elle comme « notre jeune débutante »<sup>116</sup> – tandis que l'autre a dû être ajoutée plus tard.

Nous rappelons que la carrière de Raucourt sur les planches françaises est ponctuée de plusieurs pauses, dont la première entre 1776 et 1779. Entre 1772 et 1776, elle joue surtout dans des tragédies de Racine (*Iphigénie*, *Athalie*, *Andromaque*, *Phèdre*...), mais les huées remplacent l'enthousiasme initial à cause de sa vie privée « dissolue »<sup>117</sup> et ses dettes. Elle disparaît de la scène entre 1776 et 1779, quand elle est réadmise dans la Comédie-Française, sans doute grâce à son attaché royaliste, ce qui lui vaut plus tard des mois d'emprisonnement. Son deuxième début a lieu le 28 août 1779, à nouveau dans le rôle de Didon.

Pour Henry Lyonnet, sa carrière explose après son retour, et nous voudrions souligner la pièce *Henriette* (1782), dont elle est l'autrice. Elle est aussi directrice et inaugure la salle Louvois le 23 décembre 1796, fermée à peine deux ans plus tard, le 8

---

<sup>113</sup> Voltaire, fidèle à son habitude, lui dédia aussi quelques vers :  
Raucourt, tes talents enchanteurs  
Chaque jour te font des conquêtes;  
Tu fais soupirer tous les cœurs  
Tu fais tourner toutes les têtes.

<sup>114</sup> DIDEROT, Denis *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 138.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>117</sup> LYONNET, Henry, « Mademoiselle Raucourt. Directrice des théâtres français en Italie (1806-1807) », art. cit. p. 51.

août 1798, sous prétexte qu'elle excite « la haine de la Révolution »<sup>118</sup>. Le 30 mai 1799, elle rentre à la reconstituée Comédie-Française. En 1806, et suivant le désir de Napoléon de répandre la culture française en Italie, elle ouvre un premier théâtre français à Milan sous sa direction, puis un deuxième à Turin, mais cette entreprise est un échec économique. Elle rentre en France 7 ans plus tard, prend sa retraite et décède le 15 janvier 1815. Le curé de Saint-Roch refuse de l'inhumer, mais la foule exige des funérailles chrétiennes. Des ordres du roi arrivent, précisant « de rendre à Mlle Raucourt les devoirs funèbres dus à tous les chrétiens »<sup>119</sup>. Un autre prêtre vient et on l'enterre à Père-Lachaise. Deux hypothèses tentent d'expliquer ce premier refus : d'abord, l'excommunication subie par les comédiens jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui avait laissé des traces, puis l'homosexualité de cette actrice, qui fait l'objet d'un poème – « Épitre à une jolie Lesbienne »<sup>120</sup> – et plus largement de l'œuvre *La Raucourt et ses amis*<sup>121</sup>. Le ton de ce dernier texte est très méprisant et évoque le recours au proxénétisme pour trouver des filles de la part de Raucourt, il critique sa relation ouvertement publique avec Madame Sourques et pointe aussi du doigt à Clairon : « La Clairon, très éclectique, a donné aussi dans ce travers »<sup>122</sup>.

On y trouve également un chapitre intitulé « Sophie Arnould », cité aussi dans le *Paradoxe*. Cette actrice naît en 1740, apprend le jeu avec Clairon et est surtout connue comme chanteuse à l'opéra. Elle accueille des réunions deux fois par semaine, mardi et jeudi, mais ce dernier jour elle ne reçoit apparemment que des filles<sup>123</sup>.

---

<sup>118</sup> Cf. *ibid.*, p. 54.

<sup>119</sup> LYONNET, Henry, *Dictionnaire des comédiens français*, op. cit., t. II, p. 585.

<sup>120</sup> Nous ne savons pas avec certitude qui était l'auteur de ce texte, peut-être l'acteur Monvel, d'après son occurrence dans MAYEUR DE SAINT-PAUL, François-Marie, *Le désœuvré, ou L'espion du boulevard du Temple*, Londres, 1782, p. 67 : « Voici un épître qu'il [Monvel] adressa l'année précédente à Raucour ». Disponible en ligne sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64622716/f77.item.r=Epitre%20%C3%A0%20une%20jolie%20Lesbienne> [Consulté le 19 août 2019].

<sup>121</sup> VIAL, Henri, *La Raucourt et ses amis, étude historique des mœurs saphiques au XVIII<sup>e</sup> siècle... d'après les documents inédits des archives judiciaires, les mémoires secrets, la chronique scandaleuse...* Paris, H. Daragon, 1909.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 34-35.

Sa figure donne lieu à des œuvres comme *Arnoldiana, ou Sophie Arnould et ses contemporains, recueil choisi d'anecdotes piquantes, de reparties et de bons mots de Mlle Arnould, actrice de l'Opéra ; précédé d'une notice sur sa vie et sur l'Académie impériale de musique*<sup>124</sup>, *Sophie Arnould. Comédie en trois actes*<sup>125</sup>, donnée au Palais-Royal le 11 avril 1833, une autre comédie intitulée *Je dîne chez ma mère*<sup>126</sup> ou encore *Sophie Arnould, comédie lyrique en un acte*<sup>127</sup>.



Jean-Baptiste Greuze, *Portrait d'une dame, dite Sophie Arnould*, vers 1773.

Marie-Françoise Marchand (1713-1803), connue sous le nom de Dumesnil, brille dans la tragédie pendant près de vingt ans. Elle débute dans les troupes à Strasbourg et à Compiègne avec le rôle de Clytemnestre en 1737 puis devient sociétaire de la Comédie-

---

<sup>124</sup> Une notice signale que l'auteur était Sophie Arnould elle-même, ce que nous doutons, et une autre suggère que l'auteur était Pierre-François-Albéric Deville. Quoi qu'il en soit, le livre fut publié chez Gérard à Paris, en 1813.

<sup>125</sup> PITTAUD DE FORGES, Auguste, *Sophie Arnould, comédie en 3 actes, mêlée de couplets, précédée d'une notice sur Sophie Arnould, par MM. A. de Leuven, de Forges et Ph. Dumanoir*, Paris, J.-N. Barba, 1833. DECOURCELLE, Adrien et Pierre-Antoine-Auguste THIBOUST (dit Lambert-Thiboust), *Je dîne chez ma mère : comédie en un acte mêlée de couplets*, Paris, Michel Lévy Frères, 1860.

<sup>127</sup> PIERNÉ, Gabriel, *Sophie Arnould, comédie lyrique en un acte. Poème de Gabriel Nigond. Morceaux détachés pour chant et piano*, Paris, Heugel, 1927.

Française le 2 février 1738. Son jeu est instable dû à sa démesure, mais c'est justement cela qui garantit son succès dans la tragédie. À ce sujet, Lyonnet affirme que

Devant plus à la nature qu'à l'étude, Mlle Dumesnil, inégale comme tous les artistes qui se livrent à l'inspiration, n'était vraiment supérieure que dans les rôles de passion. Débitant avec volubilité les passages les moins intéressants de ses tirades, c'est le système du *déblayage*, si fort à la mode aujourd'hui, – elle reportait tout son feu sur les vers à effet pour les mettre en valeur. Dans les scènes de fureur, son geste, sa voix, devenaient si éminemment tragiques que l'on raconte que le parterre, alors debout, recula d'effroi pendant la scène des imprécations de Cléopâtre, dans *Rodogune*. Dans *Médée* (1739), dans *Méropé* (1743), elle était admirable<sup>128</sup>.

Son excès dans le jeu des passions efface complètement la comédienne, absorbée par le personnage joué, comme le démontre ce commentaire de David Garrick : « En la voyant [Mlle Dumesnil], je n'ai pu songer à l'actrice ; c'est Agrippine, c'est Sémiramis, c'est Athalie que j'ai vues ! »<sup>129</sup>. Elle prend sa retraite le 31 mars 1776.



Estampe : Portrait de Marie Dumesnil, de la Comédie française, en buste, de 3/4 dirigé à gauche dans une bordure ovale [BnF]

<sup>128</sup> LYONNET, Henry, *Dictionnaire des comédiens français*, op. cit., t. I, p. 607.

<sup>129</sup> *Ibid.*

Enfin, Diderot fait allusion à Mme Riccoboni, non seulement dans le *Paradoxe sur le comédien* mais aussi dans d'autres textes comme *Jacques le fataliste et son maître*, *Réfutation d'Helvétius* ou dans une lettre du 27 novembre 1758. Elle entre dans le théâtre par son mariage avec Antoine-François Riccoboni, fils de Lélío, et débute le 23 août 1734 avec la Comédie Italienne. Actrice et autrice, Diderot considère que ses œuvres pèchent d'excès de sensibilité, ce qui explique sa mauvaise qualité en tant que comédienne et sa décision d'arrêter de jouer, même si elle reste sur scène jusqu'en 1760. Et pourtant, elle est formée pour ce métier, sa voix n'est pas mauvaise. Voici son défaut :

LE PREMIER : Et pourquoi, avec la sensibilité exquise, la qualité principale, selon vous, du comédien, la Riccoboni était-elle si mauvaise ?

LE SECOND : C'est qu'apparemment les autres lui manquaient à un point tel que la première n'en pouvait compenser le défaut.

LE PREMIER : Mais elle n'est point mal de figure ; elle a de l'esprit ; elle a le maintien décent ; sa voix n'a rien de choquant. Toutes les bonnes qualités qu'on tient de l'éducation, elle les possédait. Elle ne présentait rien de choquant en société. On la voit sans peine, on l'écoute avec le plus grand plaisir.

LE SECOND : Je n'y entends rien ; tout ce que je sais, c'est que jamais le public n'a pu se réconcilier avec elle, et qu'elle a été vingt ans de suite la victime de sa profession.

LE PREMIER : Et de sa sensibilité, au-dessus de laquelle elle n'a jamais pu s'élever ; et c'est parce qu'elle est constamment restée elle, que le public l'a constamment dédaignée<sup>130</sup>.

Après sa retraite, elle commence sa carrière de romancière, et c'est ainsi qu'elle gagne l'estime de Denis Diderot : « Cette femme écrit comme un ange, c'est un naturel, une pureté, une sensibilité, une élégance, qu'on ne saurait trop admirer »<sup>131</sup>.

### **1.3. L'Art de Clairon et la nature de Dumesnil**

Clairon et Dumesnil occupent une place privilégiée au moment d'illustrer la thèse et l'antithèse du *Paradoxe sur le comédien*. Ces deux tragédiennes, sans doute les plus

---

<sup>130</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 135-136.

<sup>131</sup> DIDEROT, Denis *Œuvres Complètes*, A-T, t. VIII, p. 465.

grandes de l'époque et décédées la même année, incarnent deux manières presque opposées de jouer : « elle [Mlle Clairon] fut l'ouvrage de l'art, Mlle Dumesnil celui de la nature »<sup>132</sup>.

Afin d'élargir notre connaissance sur le jeu de ces actrices, nous avons étudié leurs mémoires, qui témoignent de différentes conceptions du jeu, qui dérivent parfois en querelle. Le but de ces textes est, bien évidemment, de jeter de la lumière sur la quête de la perfection de l'art dramatique. Nous précisons, néanmoins, que si Clairon a composé elle-même ses mémoires – probablement aidée par quelqu'un –, ceci n'est pas le cas de Dumesnil, dont les mémoires sont écrits par un tiers à partir de ses notes. De même, nous ne ferons aucune allusion aux nombreuses attaques proférées par Dumesnil contre Clairon, qui à notre avis ne méritent pas d'être considérées ici vu qu'elles découlent d'une affaire personnelle et qu'elles ne contribuent en rien à enrichir le débat autour du jeu de l'acteur. De plus, nous avons vu qu'avec la naissance de l'espace et de l'opinion publiques, de nombreux critiques sont infondées et ne répondent qu'à la jalousie ou au qu'en-dira-t-on.

Si l'on s'attarde aux deux façons dont ces comédiennes conçoivent le théâtre, on distingue déjà le jeu rationnel de Clairon, basé sur le travail constant, et le jeu émotionnel de Dumesnil. Clairon reçoit des critiques à cause de son trop d'artifice : « c'est l'ouvrage le plus fini de l'art... Mais c'est de l'art, disent quelques critiques »<sup>133</sup>, face au naturel de Dumesnil, « plus actrice-née que mademoiselle Clairon »<sup>134</sup>. Garrick, malgré l'éloge que nous venons de signaler, décrit aussi Clairon comme étant « trop actrice »<sup>135</sup>, ce qui met l'accent sur son travail. D'autres anecdotes recueillies dans les mémoires ou les dictionnaires des comédiens complètent le portrait de Clairon comme étant une actrice en quête constante de perfection et reconnaissance, un peu prétentieuse. Elle ne parvient pas

---

<sup>132</sup> LEMAZURIER, Pierre-David, *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours*, op. cit., t. II, p. 84.

<sup>133</sup> BACHAUMONT, Louis Petit de (1788), *Mémoires secrets de Bachaumont, de 1762 à 1787*, op. cit., t. I, p. 19.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>135</sup> LEMAZURIER, Pierre-David, *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours*, op. cit., t. II, p. 106.

à être la préférée du public, qui reste Dumesnil, comme le démontre l'indifférence générale que sa retraite provoque.

Or, la réception du jeu de Mlle Dumesnil suscite deux visions opposées : d'un côté, elle est célébrée comme la plus grande tragédienne de l'époque par le public ; d'un autre côté, Diderot critique son jeu trop sensible, qui échoue car la comédienne se laisse emporter par son personnage à cause de sa sensibilité démesurée. Un excès de zèle qui la permet néanmoins d'exceller lors de grands moments d'inspiration : « [la Dumesnil] monte sur les planches sans savoir ce qu'elle dira ; la moitié du temps elle ne sait ce qu'elle dit, mais il vient un moment sublime »<sup>136</sup>. Lekain, pour sa part, nous raconte une anecdote à propos de la représentation de Dumesnil dans *Méropé* qui nous laisse croire qu'elle n'arrive pas à s'imbiber du sentiment nécessaire pour bien transmettre :

[...] il [Voltaire] trouvait que cette fameuse actrice ne mettait ni assez de force ni assez de chaleur dans le quatrième acte, quand elle invective Polyphonte : « il faudrait, lui dit Mlle Dumesnil, avoir le diable au corps pour arriver au ton que vous voulez me faire prendre. – Eh ! Vraiment oui, mademoiselle, lui répondit M. de Voltaire, c'est le diable au corps qu'il faut avoir pour exceller dans tous les arts. » Je crois que M. de Voltaire disait alors une grande vérité<sup>137</sup>.

On en déduit donc que Voltaire, aussi bien que Lekain et Dumesnil, croient qu'il faut être en quelque sorte « possédé » pour bien jouer et pour parvenir à faire ressentir les émotions au public. Cependant, Clairon ne refuse pas frontalement les émotions ; elle souligne, au contraire, le besoin de les ressentir, tout en trouvant le juste milieu :

[...] l'indispensable nécessité d'être continuellement pénétré des événements les plus tristes et les plus tragiques ; l'acteur qui ne se les rend pas personnels, n'est qu'un écolier qui répète sa leçon ; mais celui qui se les approprie, et dont les larmes constantes les recherches profondes, déchirantes de ses études, et l'oubli de sa propre existence, est certainement un être misérable, et j'ose avancer qu'il faut une force plus qu'humaine pour bien jouer la tragédie plus de dix ans<sup>138</sup>.

Ainsi, il faut être assez froid pour résister à la force naturelle qui fait que l'acteur s'abandonne complètement aux passions, ce qui détruit tout le travail préalable. Pour

---

<sup>136</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 75.

<sup>137</sup> BARRIÈRE, François, *Mémoires du XVIII<sup>e</sup> siècle*, vol. 6, *Mémoires de Mademoiselle Clairon, Lekain, Prévaille, Dazincourt, Molé, Garrick, Goldoni*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1846, p. 114.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 163-164.

démontrer cette idée, Clairon fait allusion au caractère surhumain du comédien comme unique moyen pour réussir dans cet art. Autrement dit, sa vision sur la perfection de l'art consiste à avoir l'air naturel grâce à un mélange équilibré de nature et de travail, sans se laisser emporter par les émotions<sup>139</sup>.

On trouve ce même principe dans les *Réflexions sur Lekain et sur l'art dramatique* de Talma : « [c]ependant, pour former un grand acteur, tel que Lekain, il faut la réunion de la sensibilité et de l'intelligence »<sup>140</sup>. Comme Jean M. Goulemot<sup>141</sup> le signale dans sa préface au *Paradoxe*, la plupart des comédiens de l'époque sont plutôt partisans d'un mélange entre « la glace et le feu »<sup>142</sup> ; c'est-à-dire, aucun acteur n'était ni cérébral ni émotionnel au 100%, une position qui apparaît bien énoncée dans la *Notice sur le jeu de Dumesnil*, écrite par Dussault, où la perfection du jeu dramatique est définie comme « [l]'heureux accord de l'art et de la nature »<sup>143</sup>.

Justement, le cas de Lekain nous montre bien comment fonctionne ce processus de perfectionnement à travers l'art. Lui, qui n'est pas bien doté par la nature (il est laid, il n'a pas une belle voix, ...), compense ce manque par le travail, qui le transforme sur la scène. Alors, le génie seul, entendu comme nature, ne suffit pas :

Quelque parfait que soit l'art, il ne peut jamais remplacer absolument la nature, qui, au milieu de la nécessité de quelques secours de l'art, était celui de Dumesnil. On a dit que vous n'aviez pas reçu de la nature, malgré tous vos avantages, ce degré de sensibilité qui fait disparaître l'art. En effet, c'est à quoi vous n'avez jamais pu parvenir, et c'est ce point de perfection que Dumesnil a toujours atteint sans le plus petit effort<sup>144</sup>.

Dumesnil, au contraire, énonce clairement que l'art n'est qu'un « accessoire », un complément ; le plus important étant la nature. Vu qu'on n'apprend jamais à sentir, qu'il

---

<sup>139</sup> cf. CLAIRON, Hippolyte (1798), *Mémoires écrits par elle-même*, op. cit., p. 236.

<sup>140</sup> TALMA, François-Joseph, *Mémoire sur Lekain et sur l'art dramatique*, Bruxelles, éditeur Á. Delavault, 1827, p. 67.

<sup>141</sup> Cf. DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 56.

<sup>142</sup> On reprend ici la terminologie de Marc Fumaroli dans son article, « Feu et glace : le Comédien de Rémond de Sainte-Albine (1747), antithèse du *Paradoxe* », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1993, p. 702-723.

<sup>143</sup> DUMESNIL, Marie-Françoise, *Mémoires de Mlle Dumesnil*, op. cit., p. 2.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 57.



s'agit d'un don naturel, l'acteur qui joue d'âme excelle dans son jeu, qu'il peut améliorer avec des techniques ; tandis qu'un comédien froid n'arrivera jamais à briller, et, en conséquence, il n'aura jamais tant d'effet sur le public. Ce principe est repris par Préville dans ses réflexions sur l'art du comédien quand il affirme l'impossibilité de faire un comédien « de l'homme à qui la nature aurait refusé ce qu'elle a accordé au caméléon [...] le pouvoir de se montrer sous toutes les formes »<sup>145</sup>.

Parmi les qualités indispensables pour un comédien énumérées par Clairon l'importance du génie est soulignée comme étant la seule capable de nous offrir de nouvelles voies dans le monde du théâtre. Elle ne conçoit point l'idée d'ouvrir une école dramatique. Car, à son avis, si les écoles sont utiles pour apprendre à danser ou à chanter, il n'y a aucun établissement qui puisse apprendre à penser et à sentir :

[...] mais je ne connais ni règles, ni conventions qui puissent donner tous les genres d'esprit, tous les genres de sensibilité qu'il faut indispensablement pour produire un grand comédien ; je ne connais point de règle pour apprendre à penser, à sentir ; la nature seule peut donner ces moyens que l'étude, des avis et les temps développent<sup>146</sup>.

En outre, elle croit que le manque de travail empêche de s'améliorer, mais en plus, il souligne les défauts et efface toute trace de beauté<sup>147</sup>.

Tout comme Diderot dans le *Discours sur la poésie dramatique*, Clairon affirme que « lorsqu'un auteur avait achevé sa tragédie, il n'y avait que la moitié de l'ouvrage de fait, et que les acteurs faisaient le reste »<sup>148</sup>. Voltaire aussi partage cette opinion, comme son épître de *Zulime* en témoigne : « [i]l faut avouer que sans les grands acteurs, une pièce de théâtre est sans vie »<sup>149</sup>. Il ne faut pas rester sur ce qui est donné par l'auteur, en se limitant à déclamer le texte. La vraie tâche du comédien consiste, au contraire, à créer le personnage, un modèle idéal auquel se rapporter lors du spectacle :

Tantôt le poète a senti plus fortement que le comédien, tantôt, et plus souvent peut-être, le comédien a conçu plus fortement que le poète ; et rien n'est plus dans

---

<sup>145</sup> BARRIÈRE, François, *Mémoires du XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., vol. 6, p. 179.

<sup>146</sup> CLAIRON, Hippolyte (1798), *Mémoires écrits par elle-même*, op. cit., p. 302-303.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>148</sup> Cité dans DUMESNIL, Marie-Françoise, *Mémoires de Mlle Dumesnil*, op. cit., p. 87.

<sup>149</sup> Cité dans *ibid.*, p. 94.

la vérité que cette exclamation de Voltaire, entendant la Clairon dans une de ses pièces : Est-ce bien moi qui ai fait cela ? Est-ce que la Clairon en sait plus que Voltaire ? Dans ce moment du moins son modèle idéal, en déclamant, était bien au-delà du modèle idéal que le poète s'était fait en écrivant, mais ce modèle idéal n'était pas elle. Quel était donc son talent ? Celui d'imaginer un grand fantôme et de le copier de génie. Elle imitait le mouvement, les actions, les gestes, toute l'expression d'un être fort au-dessus d'elle. Elle avait trouvé ce qu'Eschine récitant une oraison de Démosthène ne put jamais rendre, le mugissement de la bête. Il disait à ses disciples : « Si cela vous affecte si fort, qu'aurait-ce donc été, si *audivissetis bestiam mugientem* ? Le poète avait engendré l'animal terrible, la Clairon le faisait mugir<sup>150</sup>.

Néanmoins, Clairon, partisane de cette philosophie, affirme que c'est impossible de trouver un modèle dans la nature pour le personnage de Pauline dans *Polyeucte*. Elle justifie cette idée en considérant que ce personnage professe de l'amour envers deux hommes, et que ceci n'existe pas dans la nature (ce dont on pourrait, bien entendu, douter) : « l'estime et la confiance de l'un et de l'autre, est une chose inouïe dans la nature, et très difficile à rendre décente et vraisemblable aux yeux de la multitude »<sup>151</sup>.

Alors, est-ce que c'est impossible de représenter ce qui n'existe pas dans la nature ? D'après cela, les mythes et les légendes, les forces surnaturelles, sont-elles susceptibles d'apparaître sur la scène ? Il faudrait dans ces conditions déterminer la pertinence de l'inexistence de quelques réalités. Par ailleurs, cela poserait un problème au moment de définir le « modèle idéal » : s'il existe véritablement dans la nature, son reflet dans l'art n'est plus vrai, mais les ombres de la caverne de Platon. Or, une des questions fondamentales chez Diderot est la quête constante du vrai : si jamais il existait, il devrait osciller entre la nature et l'art. Autrement dit, entre le talent et le travail, entre les sensations et la pensée.

Mademoiselle Clairon défend également cet équilibre quand elle explique sa perception de la construction du personnage. Elle le perçoit comme une tâche difficile à mener jusqu'au bout, entraînant une période indispensable d'étude et d'identification, tout en gardant la propre individualité :

---

<sup>150</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 110-111.

<sup>151</sup> CLAIRON, Hippolyte (1798), *Mémoires écrits par elle-même*, op. cit., p. 315.

[Beaucoup de jeunes auteurs pensaient] que l'auteur avait tout fait ; qu'apprendre les vers et s'abandonner à la nature était tout pour le comédien. La nature ! Que des gens prononcent ce mot sans en connaître l'étendue ! [...] Quelle étude ne faut-il pas faire d'abord pour cesser d'être soi ? Pour s'identifier avec chaque personnage ? Pour parvenir à peindre l'amour, la haine, l'ambition, tous les sentiments dont l'homme est susceptible<sup>152</sup>.

Par contre, on peut voir que Dumesnil – quand elle reprend ce passage dans ses *Mémoires* – ne partage point cette attitude, mais elle ne l'argumente pas vraiment :

Se pénétrer de ces grandes affections, les éprouver sur-le-champ et à volonté, s'oublier soi-même eu un clin d'œil pour se mettre à la place du personnage qu'on veut représenter, c'est exclusivement un don de la nature au-dessus de tous les efforts de l'art<sup>153</sup>.

Et voici la riposte de Mlle Clairon :

[L'acteur] qui se les approprie [les événements les plus tristes et les plus misérables], et dont les larmes constatent les recherches profondes, déchirantes de ses études, et l'oubli de sa propre existence, est certainement un être misérable<sup>154</sup>.

Cette affirmation de la personnalité se révèle dans le changement subi par Clairon à chaque représentation : elle est énorme sur la scène, mais petite dans la vie réelle. Elle se promène peu dans la ville pour maintenir sa grandeur quand elle monte sur les planches, ce qui contribue à l'effet d'illusion théâtrale. De même, elle écrit que « [l']acteur tragique doit s'approprier dans sa vie habituelle le ton, le maintien dont il a le plus besoin au théâtre : rien n'est aussi puissant que l'habitude »<sup>155</sup>. Autrement, il ne cesserait d'être sur la scène ce qu'il est dans sa vie quotidienne. Et comment imaginer une Agrippine à manières bourgeoises ? Elle intègre donc dans sa personnalité des traits propres aux rôles tragiques qu'elle joue, lors d'un processus d'identification fuyant la complète aliénation. On pourrait plutôt parler d'un dédoublement :

Nonchalamment étendue sur une chaise longue, les bras croisés, les yeux fermés, immobile, elle peut, en suivant son rêve de mémoire, s'entendre, se voir, se juger

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 233-234.

<sup>153</sup> DUMESNIL, Marie-Françoise, *Mémoires de Mlle Dumesnil*, *op. cit.*, p. 52-53.

<sup>154</sup> CLAIRON, Hippolyte (1798), *Mémoires écrits par elle-même*, *op. cit.*, p. 235.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 280.

et juger les impressions qu'elle excitera. Dans ce moment elle est double : la petite Clairon et la grande Agrippine<sup>156</sup>.

De l'autre côté, Dumesnil est toujours Dumesnil, sur la scène et en dehors d'elle. Le plus paradoxal c'est que, malgré tous ses défauts, elle arrive bien à conquérir le public, même quand elle oublie la salle et le personnage :

[...] [Mlle Dumesnil] n'a jamais eu ni voix, ni figure, ni noblesse ; elle laissait tomber de très beaux détails dans tous ses rôles ; mais dans les mouvements de l'âme, elle avait une énergie et une vérité qui enlevaient les suffrages. Beaucoup de gens la préféraient même à la célèbre Clairon, qui a montré le talent le plus parfait qui ait jamais illustré la scène<sup>157</sup>.

Dumesnil est la préférée de la critique, qui la considère comme la plus grande tragédienne ; tandis que Clairon est la plus aimée du public, ainsi que de Diderot et de Garrick. Paradoxalement, Clairon considère que Dumesnil ne cherche qu'à « séduire la multitude », plutôt qu'« à plaire aux connaisseurs »<sup>158</sup>.

Dumesnil, au contraire, s'intéresse plus à la transmission du modèle qu'à sa construction, comme on peut conclure d'une citation de M. Sauvigny, tirée de son discours *Du Théâtre sous les rapports de la nouvelle constitution* : « [I]e plus grand effort de l'acteur ne va pas jusqu'à créer, mais à rendre plus sensibles les beautés de son modèle »<sup>159</sup>. Cette idée rend visible le débat autour de la véritable difficulté de la tâche du comédien : est-ce créer le modèle ou le communiquer ? Quoi qu'il en soit, il met en évidence la nécessité de le construire, et dans ce cas, le comédien n'est jamais exempt d'un travail intellectuel.

Pour ce qui est de l'illusion produite chez le public, Dumesnil croit que celle-ci n'est possible que grâce à la nature, clef avec le génie de la postérité :

Quelques efforts que vous [Clairon] eussiez faits, jamais vous n'auriez été capable de faire sangloter les spectateurs, de déchirer leur âme, de leur faire verser des torrens de pleurs, comme Dumesnil dans les deux scènes d'Iphigénie, où elle était et où elle sera toujours inimitable. Elle ne l'emportait pas moins pour le naturel.

---

<sup>156</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 75.

<sup>157</sup> CLAIRON, Hippolyte (1798), *Mémoires écrits par elle-même*, op. cit., p. 288.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>159</sup> Cité dans DUMESNIL, Marie-Françoise, *Mémoires de Mlle Dumesnil*, op. cit., p. 91.

Vous n'avez point pu parvenir à interroger le petit Joas dans Athalie, comme Dumesnil. Quel prodige de simplicité, sans rien perdre de la dignité de son rang ! Comme ce beau naturel était propre à séduire [...] <sup>160</sup>.

Pour démontrer comment cet effet d'illusion s'opère, le jeu de Lekain est appelé à témoin et opposé à celui de Mlle Clairon, qui n'a aucun effet :

Le comble de l'art théâtral est sans doute de ne point paraître réciter les pensées d'un autre, mais de dire la sienne. La marche de la nature est un débit plus mesuré. Il faut d'ailleurs donner aux idées le temps de naître, et d'être exprimées par celui qui vient de les concevoir. C'est à quoi Le Kain était parvenu avec une vérité au-dessus de tout éloge, en même temps que le moyen qui le faisait ressembler parfaitement à un personnage qui dit sa pensée, l'avait conduit à ne jamais manquer une seule intention. Ce que Mlle Hippolyte prend pour le déclin du talent de cet acteur inimitable, nous paraît être le dernier degré de la perfection, et produisait des effets que les plus sublimes beautés du jeu de Mlle Clairon n'auraient pu atteindre <sup>161</sup>.

Dès que l'illusion disparaît, le personnage en fait autant et cède sa place à l'acteur.

On trouve aussi une appréciation faite des *Mémoires* de Mlle Clairon dans ceux de Mlle Dumesnil. D'abord, elle fait allusion à la vie amoureuse de la Clairon. C'est par ce biais qu'elle critique ses mémoires, en l'accusant de trop exhiber sa vie privée et de ne faire que des commérages futiles qui n'ont rien à voir à ce qu'elle appelle l'art dramatique. Elle oppose, d'ailleurs, l'art dramatique à l'art théâtral, qu'elle estime péjoratif, en tant qu'exagération de la vérité ou d'une attitude :

Votre art, mademoiselle, n'est point l'art dramatique ; il est l'art théâtral. C'est l'art de Corneille, de Racine, de Molière, de Voltaire, qui est l'art dramatique. La distance entre l'art de composer et celui de réciter est incommensurable. Un écrivain qui publierait des réflexions sur l'art de ces grands hommes, ne pourrait les intituler que *Réflexions sur l'Art dramatique* ; et néanmoins son ouvrage n'aurait rien de commun avec celui que vous publiez sous le même titre <sup>162</sup>.

Elle reprend aussi les qualités propres à un bon comédien citées par Mlle Clairon, à savoir, « un organe sonore, une belle prononciation, de la force, c'est-à-dire, une bonne

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 41.

constitution, de la mémoire et de l'extérieur »<sup>163</sup> tout en critiquant la vanité d'une telle réflexion.

Il n'y a aucun doute de la rivalité existante entre ces deux comédiennes, mais néanmoins, elles ont le courage, ou la sournoiserie, de reconnaître le talent de l'autre. Un exemple de Clairon à propos de Dumesnil : « [l]e sentiment de la nature la rendait presque toujours sublime »<sup>164</sup>.

L'acteur François-Joseph Talma se fait aussi écho de ce duel entre ces deux grandes comédiennes de l'époque :

Mlle Clairon, Granval et d'autres acteurs de ce temps suivirent, ainsi que lui [Lekain], le système de cette déclamation pompeuse et fortement accentuée qu'ils avaient trouvée établie. [...] Mademoiselle Dumesnil seule se livra sans réserve à tous les élans d'une nature que l'art ne put asservir. Douée, comme Lekain, de cette précieuse et rare faculté de se pénétrer vivement des passions de ses personnages, de cette sensibilité profonde qui constitue le véritable talent [...] Combien n'a-t-elle donné prise à la jalousie de sa rivale, grande actrice d'ailleurs, mais dont le jeu tout d'arrangement et de calcul [...] <sup>165</sup>.

Ce qui est clair c'est qu'il s'agit d'un jeu de séduction et de manipulation ; en effet on ne doit pas oublier que le comédien est en quelque sorte un hypocrite<sup>166</sup>. Il joue un personnage qu'il n'est point, tout en essayant de capter des adeptes, dans ce cas, le public, comme nous pouvons lire dans *Paradoxe sur le comédien* :

Il [le comédien] 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<sup>167</sup>

Ces exemples nous confirment la présence et l'influence du jeu dans la vie quotidienne. Dans la vie, aussi bien que dans la salle, on parvient à transmettre des

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>164</sup> CLAIRON, Hippolyte (1798), *Mémoires écrits par elle-même, op. cit.*, p. 290.

<sup>165</sup> TALMA, François-Joseph, *Mémoire sur Lekain et sur l'art dramatique, op. cit.*, p. 52.

<sup>166</sup> Cf. DUVIGNAUD, Jean (1965), *L'Acteur*, Paris, éditions Écriture de l'Archipel, 1993, p. 25.

<sup>167</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 81.

sentiments qu'on ne ressent point si tel est notre objectif, et donc, si on se contrôle soi-même. Certitude d'autant plus vraie au siècle des apparences, de leur pratique comme de leur dénonciation.

Parmi les questions qui pourraient être posées concernant la qualité des comédien(ne)s et leur capacité à transmettre au public, on pourrait faire le point sur la meilleure disposition, ou pas, des hommes à réussir dans cette tâche. C'est l'avis de Diderot quand il écrit :

Voyez les femmes ; elles nous surpassent certainement, et de fort loin, en sensibilité : quelle comparaison d'elles à nous dans les instants de la passion ! Mais autant nous le leur cédon quand elles agissent, autant elles restent au-dessous de nous quand elles imitent. La sensibilité n'est jamais sans faiblesse d'organisation. La larme qui s'échappe de l'homme vraiment homme nous touche plus que tous les pleurs d'une femme<sup>168</sup>.

Dans ce cas, c'est quand même un peu paradoxal qu'il loue à ce point une femme, comme c'est le cas de Clairon. Celle-ci, au contraire, affirme qu'il « est plus difficile de trouver de bons acteurs que de bonnes actrices »<sup>169</sup>.

Il est aussi question du rôle du théâtre dans la société. Pour Clairon, « [l]e théâtre doit être l'école des étrangers, et de cette partie de la nation qui n'a ni le temps ni le moyen d'avoir des maîtres »<sup>170</sup>, et elle défend la volonté des comédiens. Dans les *Mémoires* de Dumesnil, au contraire, nous pouvons lire que les comédiens doivent être assujettis aux pouvoirs du gouvernement, vu qu'ils sont des personnes publiques ayant un grand impact sur l'éducation et les mœurs<sup>171</sup>. Ceci limite leur liberté et à notre avis, leur capacité créatrice et leur talent, même si cela confirmerait leur rôle actif dans le monde.

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>169</sup> CLAIRON, Hippolyte (1798), *Mémoires écrits par elle-même*, op. cit., p. 238.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>171</sup> Cf. DUMESNIL, Marie-Françoise, *Mémoires de Mlle Dumesnil*, op. cit., p. 85-86.

\*\*\*

La lecture de différents dictionnaires, mémoires et critiques de théâtre sur les actrices françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle nous montre à quel point la vie privée interfère avec la carrière professionnelle. Aucune n'est épargnée de commentaires sur leur amants, amitiés ou consommation d'alcool. Presque tous les textes octroient plus d'importance aux anecdotes personnelles qu'à la performance, celle-ci entendue comme représentation.

L'omniprésence de Dumesnil et de Clairon est aussi symptomatique de l'importance de ces deux comédiennes. Leurs mémoires sont parsemés de références à d'autres actrices au point que, souvent, ils ont essentiels pour reconstituer les travaux de ces dernières. Leurs commentaires sur le jeu des actrices moins connues nous permettent aussi de constater leurs différences : là où Clairon admire la froideur, Dumesnil critique l'insensibilité et vice versa. Ils témoignent de l'existence de deux 'écoles', ce que les avis de Marmontel ou Voltaire ne permettent point. Rappelons-nous du nombre de poèmes que Voltaire dédie, tour à tour, aux comédiennes du moment (Duclos, Gaussin, Lecouvreur, Clairon, Dumesnil...). À l'opposé, Jean-Jacques Rousseau, dans son attaque aux comédiens qu'est sa *Lettre sur les spectacles* (1758), n'épargne pas de commentaires méprisants envers les comédiennes, qu'il rend coupables des mauvaises conduites des hommes :

Revenant maintenant à nos Comédiennes, je demande comment un état dont l'unique objet est de se montrer au public, et qui pis est, de se montrer pour de l'argent, conviendrait à d'honnêtes femmes, et pourrait compatir en elles avec la modestie et les bonnes mœurs ? A-t-on besoin même de disputer sur les différences morales des sexes, pour sentir combien il est difficile que celle qui se met à prix en représentation ne s'y mette bientôt en personne, et ne se laisse jamais tenter de satisfaire des désirs qu'elle prend tant de soin d'exciter ? Quoi ! malgré mille timides précautions, une femme honnête et sage, exposée au moindre danger, a bien de la peine encore à se conserver un cœur à l'épreuve ; et ces jeunes personnes audacieuses, sans autre éducation qu'un système de coquetterie et des rôles amoureux, dans une parure très peu modeste, sans cesse entourées d'une jeunesse ardente et téméraire, au milieu des douces voix de l'amour et du plaisir, résisteront, à leur âge, à leur cœur, aux objets qui les environnent, aux discours qu'on leur tient, aux occasions toujours renaissantes, et à l'or auquel elles sont d'avance à demi vendues ! Il faudrait nous croire une simplicité d'enfant pour vouloir nous en imposer à ce point. Le vice a beau se cacher dans l'obscurité, son empreinte est sur les fronts coupables : l'audace d'une femme est le signe assuré de sa honte ; c'est pour avoir trop à rougir qu'elle



ne rougit plus ; et si quelquefois la pudeur survit à la chasteté, que doit-on penser de la chasteté, quand la pudeur même est éteinte ?

Supposons, si l'on veut, qu'il y ait eu quelques exceptions ; supposons

Qu'il en soit jusqu'à trois que l'on pourrait nommer.

Je veux bien croire là-dessus ce que je n'ai jamais ni vu ni ouï dire. Appellerons-nous un métier honnête celui qui fait d'une honnête femme un prodige, et qui nous porte à mépriser celles qui l'exercent, à moins de compter sur un miracle continuel ? L'immodestie tient si bien à leur état, et elles le sentent si bien elles-mêmes, qu'il n'y en a pas une qui ne se crût ridicule de feindre au moins de prendre pour elle les discours de sagesse et d'honneur qu'elle débite au public. De peur que ces maximes sévères ne fissent un progrès nuisible à son intérêt, l'Actrice est toujours la première à parodier son rôle et à détruire son propre ouvrage. Elle quitte, en atteignant la coulisse, la morale du Théâtre aussi bien que sa dignité, et si l'on prend des leçons de vertu sur la Scène, on les va bien vite oublier dans les foyers.

Après ce que j'ai dit ci-devant, je n'ai pas besoin, je crois, d'expliquer encore comment le désordre des Actrices entraîne celui des Acteurs ; surtout dans un métier qui les force à vivre entre eux dans la plus grande familiarité<sup>172</sup>.

Ce texte, sur lequel nous reviendrons au troisième chapitre, suscite plusieurs réactions qui tentent de défendre le théâtre et la comédie de la rhétorique poignante et dénigrante de Rousseau. Or, le message misogyne que nous venons de citer est souvent ignoré à l'époque, à quelques exceptions près, dont le comédien Paul Antoine Laval. La même année 1758, il écrit une lettre à Rousseau où il souligne les vertus du théâtre et critique férocement Rousseau de son jugement sur les femmes :

C'est sans difficulté les apostropher avec mépris, quand lorsqu'on est comme vous, au milieu de la France, on demande *dans quel endroit de la terre se cache une femme vertueuse et; aimable ?*

Tout ce que vous dites pour humilier ce sexe n'en diminuera pas sans doute le mérite, et ne changera rien à la nature des choses, mais vous n'en êtes pas moins reprehensible. Vous ne voulez pas que les hommes prennent des leçons de la part des femmes, *parce qu'elles ne savent rien, quoiqu'elles jugent de tout*. Ce reproche d'ignorance est très-mal fondé, sur tout dans ce Siècle, où elles ont l'esprit fort orné ; mais quand il seroit juste, il y auroit de l'inhumanité à le faire. Quelle est, s'il vous plaît, la raison du peu de connoissances des femmes ? Est-ce la grossièreté de leur esprit, le peu de solidité de leur jugement, la pesanteur de leur imagination ? Nous savons bien le contraire nous autres hommes. En général elles ont l'esprit plus fin et plus délicat que nous, le jugement plus facile, l'imagination plus vive, elles ont de commun avec nous toutes les bonnes qualités

---

<sup>172</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, *J. J. Rousseau à M. D'Alembert*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1758, p. 166-169. Disponible en ligne sur : [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/rousseau\\_lettre-a-d-alembert\\_1758](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/rousseau_lettre-a-d-alembert_1758) [Consulté le 30 janvier 2020].

de l'ame et de l'esprit, et par-dessus nous l'élégance de la taille, les graces du maintien et les charmes de la figure. Il a donc été de notre intérêt en les destinant à nos plaisirs, de les éloigner de tout ce qui auroit pu les distraire du soin que nous avons voulu qu'elles prissent uniquement à nous plaire. Nous n'avons cessé de leur répéter qu'elles ne sont faites dans l'ordre de la nature et de la société que pour nous amuser, et tout au plus veiller aux soins grossiers et nécessaires d'un ménage ; après cela nous aurons la barbarie de leur reprocher qu'elles ne savent rien. Jettons les yeux sur celles qui libres de ce préjugé, ont osé entrer en rivalité avec nous. Leurs écrits, leurs actions n'ont rien d'efféminé. Mais encore une fois, il est de l'intérêt de notre amour propre qu'elles nous soient inférieures ; nous sommes les maîtres, et la loi du plus fort est toujours la meilleure. Si l'esprit de servitude, auquel nous les assujettissons, ne leur permet point de s'élever au-dessus de l'état que notre volonté leur prescrit ; disons cependant à leur honneur, que malgré toute notre attention à les dégrader ; elles ne laissent pas d'avoir leurs Héroïnes, comme nous nos Héros. Sans parler ici des Élizabeth, des Médicis, des Marie Therese, qui, à raison de leur sexe, l'emportent sur nos plus grands hommes ; combien de femmes illustres dont les noms sont consacrés à jamais au temple de Mémoire !<sup>173</sup>

Louis Hurtaut Dancourt, qui répond aussi à Rousseau dans une lettre, consacre une partie de son texte à défendre les femmes des insultes proférées par Rousseau. Dans le quatrième chapitre, intitulé « Apologie des Dames », il affirme que

les femmes sont plus vertueuses, plus attentives aux devoirs de la Religion et de la société, plus douces, plus soumises, plus compatissantes, plus patientes, plus sobres que les hommes en général : elles ont des vices et des défauts, j'en conviens ; mais elles n'en ont aucun que nous n'ayons comme elles, et nous en avons d'horribles que nous n'osons leur reprocher.

Vous venez de les entendre nommer. Que conclure donc, sinon que les femmes laissant moins échapper de marques de corruption sont en effet moins corrompues, que leur attachement à la Vertu prouve qu'elles sont plus raisonnables, et qu'étant plus raisonnables, il convient de les faire parler raison ? Mais c'est avilir notre sexe, mais pourquoi s'avilit-il lui-même ? C'est rendre seulement justice aux hommes et leur apprendre, ce qui n'est que trop vrai que les femmes qu'ils méprisent sont plus estimables qu'eux<sup>174</sup>.

---

<sup>173</sup> LAVAL, Paul Antoine, *P.A. Laval comédien à M. Rousseau*, 1758, p. 94-96. Disponible en ligne sur : [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/laval\\_laval-a-rousseau\\_1758?q=Com%C3%A9diens#mark7](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/laval_laval-a-rousseau_1758?q=Com%C3%A9diens#mark7) [Consulté le 30 janvier 2020].

<sup>174</sup> DANCOURT, Louis Hurtaut, *L.-H. Dancourt, Arlequin de Berlin, à M. J.-J. Rousseau, citoyen de Genève*, Berlin et Amsterdam, J. H. Schneider, 1759, p. 123-124. Disponible en ligne sur : [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/dancourt\\_lettre-rousseau\\_1759#body-4](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/dancourt_lettre-rousseau_1759#body-4) [Consulté le 30 janvier 2020].

Ce premier chapitre met en évidence le développement scénique qui se déroule progressivement au XVIII<sup>e</sup> siècle, aussi bien sur le plan technique que thématiques, scripturale ou pédagogique. Également, sa deuxième partie illustre le rôle que les comédiennes jouent dans les débats philosophiques et artistiques de l'époque. En même temps, il nous sert à souligner la valeur des femmes souvent méprisées ou, pire encore, oubliées.



## Capítulo 2

### ~ *La renovación del teatro español* ~

**E**l teatro español del siglo XX nos ofrece múltiples facetas que dan testimonio de una evolución que se acelera a finales de los años sesenta, debida en buena parte al contexto sociopolítico. Hasta entonces, el escenario se había caracterizado por una producción más bien clásica, todavía bastante influenciada por las formas del siglo XIX, a saber, el sainete, las obras costumbristas o el astracán. Según el especialista en teatro español Francisco Ruiz Ramón, este género carece de calidad literaria y refleja la decadencia de la sociedad española del primer tercio del siglo XX, así como su mal gusto, cuyo modelo principal es Pedro Muñoz Seca. Ruiz Ramón define el astracán como la “degeneración de un híbrido teatral cuyos elementos mayores proceden del juguete cómico y del melodrama cómico – el apareamiento de ambos términos es consciente – de costumbres”<sup>175</sup>.

Por supuesto, algunos dramaturgos inventan nuevos géneros, en particular Valle-Inclán con la creación del esperpento, que retoma la expresión distorsionada y deformante de la pintura de Goya. En este contexto, es interesante identificar el nacimiento de un teatro innovador y comprometido que quiere abrir la escena española a las estrategias teatrales que se desarrollan en el extranjero. Por otra parte, estas nuevas corrientes dramáticas son conscientes de los límites del teatro español y tratan de ofrecer soluciones, confirmando su espíritu crítico hacia un sistema que limita mucho la

---

<sup>175</sup> RUIZ RAMÓN, Francisco (1975), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 57-58.

vida cultural y artística. Esto explica que el resurgimiento de la escena teatral española se produzca más tarde que en Europa, aunque este ritmo diferente tenga un factor en común: las guerras dominan los temas de las obras, dados los conflictos armados de la primera mitad del siglo XX.

La filosofía del absurdo o el existencialismo, que también existen en la literatura española, no logran imponerse en este escenario, mientras que copan los carteles en Francia, por ejemplo. Sobreviven con fuerza corrientes nacidas en el siglo XIX, como el naturalismo de las obras de Galdós o el simbolismo de autores de vanguardia como Rafael Alberti, especialmente con *El hombre deshabitado* (1931), obra próxima del auto sacramental profundamente subversiva y cuyo éxito en la España de los años 30 pone de manifiesto las aspiraciones de renovación artística. Poco a poco va surgiendo un teatro social y comprometido, incluso revolucionario, en consonancia con el teatro popular de los ambientes rurales y de la clase obrera. Sin embargo, este teatro crítico no tiene una buena acogida en España, como se puede comprobar con los casos de Unamuno o Valle-Inclán, por citar solo dos ejemplos sintomáticos. Este último es, según Ruiz Ramón, “el teatro de [...] más absoluta y radical originalidad en el teatro español del siglo XX”<sup>176</sup>. Sin embargo, quizás las innovaciones fueran posibles gracias al gusto conservador del público español de la época ya que, como es sabido, a menudo los límites incentivan la creación. De esta manera, en toda España comienzan a proliferar los textos teóricos que reflexionan sobre el teatro, así como los manifiestos y obras cuya temática difiere de las producciones anteriores.

Así, las primeras décadas del siglo XX son testigo de la coexistencia de algunas formas teatrales bastante tradicionales como el "género chico" de Arniches, la tragicomedia grotesca del mismo autor, o el teatro poético en verso de contenido histórico, con dramaturgos como Eduardo Marquina. Estas estéticas dominan la escena española, mientras que algunos autores teatrales de la época, hoy en día importantes, no cosechan suficiente éxito. Por ejemplo, los grupos de teatro no aceptan las obras de Unamuno, que les resultan extrañas tanto en la forma como en el argumento. El bilbaíno es precisamente

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 93.

uno de los autores recuperados por las compañías independientes a mediados del siglo XX. Además, el conflicto entre el arte dramático y el teatral, es decir, entre la literatura y la puesta en escena, es todavía muy fuerte en aquel momento, un debate que se repite más tarde con el teatro independiente. El carácter innovador del teatro de Unamuno radica en la desnudez de sus propuestas: quiere eliminar el exceso de ornamentación, que desvía el interés hacia la vista (decorados, vestuario) en lugar de hacia el oído y el habla. En coherencia con este minimalismo – cerca de las posteriores teorías de Jerzi Grotowski y de su teatro pobre, a pesar de la insistencia del polaco en la actuación del actor, interés ausente en el caso español –, Unamuno exige una reducción del plan de la acción, de los personajes y del discurso prolijo.

En los años 20 y 30 las innovaciones escénicas empiezan a penetrar en España gracias a las vanguardias y a la recepción de corrientes como el expresionismo o el surrealismo. Sin embargo, la llegada de estas estrategias dramáticas, que presentan nuevas formas de hacer las cosas nunca antes vistas en los escenarios españoles, se detiene bruscamente con el estallido de la Guerra Civil en 1936, después de un período brillante conocido como la Edad de Plata<sup>177</sup>. De hecho, la proclamación de la Segunda República en España en 1931 supone un aumento de las subvenciones al teatro, lo que contribuye enormemente a su desarrollo y marca una época de cambios, gracias a la labor de las Misiones Pedagógicas o de compañías como La Barraca, dirigida por Federico García Lorca<sup>178</sup>, que llevan el teatro a los pueblos con el objetivo de educar a la población. Además, las vanguardias muestran una renovación de la escenografía, que se refleja en la profusión de decorados trabajados y la transformación del escenario, así como en la mezcla de lo estético con lo político.

El hecho de que ya no dependan del número de entradas vendidas y del público posibilita la renovación técnica y el nacimiento de un teatro artístico que contrasta con el

---

<sup>177</sup> Para profundizar la cuestión de la producción cultural de esta época, puede consultarse MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939): Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1968.

<sup>178</sup> Su teatro, del que existe abundante trabajo científico, se caracteriza por el retorno de los valores humanos al escenario, así como por la reivindicación de los fundamentos del teatro, a saber, la tragedia, el coro y las marionetas.

anterior teatro de consumo. Obviamente, este fenómeno permite que los dramaturgos diseñen obras de manera más libre, sin las limitaciones impuestas por los decorados rudimentarios, de papel. Sin embargo, este cambio se produce de forma gradual debido en parte al miedo de los empresarios teatrales, que no se atreven a correr demasiados riesgos, y no tiene tiempo de desarrollarse completamente por el estallido de la Guerra Civil y el posterior advenimiento del franquismo.

Durante el conflicto, predomina un teatro de urgencia que responde principalmente a la propaganda de ambos bandos, como lo señala Josep Lluís Sirera en *Història de la literatura valenciana*:

[El estallido de la Guerra Civil conllevó] necessitats propagandístiques i d'evasió [que] acabaran per trencar el treballós equilibri assolit entre renovació i populisme, i decantarant la literatura – i l'art en general –cap a formulacions estèticament poc elaborades; s'imposarà, llavors, una literatura i un teatre de circumstàncies<sup>179</sup>.

La instauración del régimen franquista no mejora la situación, debido al éxodo intelectual y artístico, así como a la censura férrea que impone inmediatamente el dictador. Esta situación lleva al exilio a algunos dramaturgos, como Max Aub o Alejandro Casona, y margina o sanciona a muchos otros. El Teatro Nacional de la Falange contribuye a la recuperación de formas tradicionales como el Auto sacramental. Además, la escena española se encuentra con varios problemas que obstaculizan su desarrollo, incluyendo problemas económicos y de infraestructuras. Muchos dramaturgos nunca ven sus obras representadas debido al alto coste que implica una representación, superior a la simple edición del libro, lo que impide que las obras alcancen su verdadero valor, que no es completo sino sobre el escenario. Como los empresarios siempre quieren obtener grandes beneficios económicos, la parte artística se subordinada a los intereses

---

<sup>179</sup> SIRERA, Josep Lluís, *Història de la literatura valenciana*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1995, p. 433. “Nuevas necesidades de propaganda y evasión que paralizaron los esfuerzos por combinar la renovación y el populismo, y empujaron a la literatura, y al arte en general, hacia formulaciones estéticas menos elaboradas, imponiéndose a partir de entonces una literatura y un teatro de circunstancias.” [La traducción es nuestra].



financieros – lo que sigue siendo el caso hoy en día a pesar de la proliferación de pequeños teatros autogestionados –.

Obviamente, los espectáculos tienen que adaptarse al gusto de los espectadores, sobre todo provenientes de la burguesía visto el precio de las entradas. Este sector de la población prefiere, en general, las obras simples y convencionales. Este hecho, además de la censura, explica la difícil y tardía llegada de los dramaturgos de vanguardia extranjeros, que, si vienen, permanecen en un círculo bastante reducido y minoritario y cuya influencia no se deja sentir prácticamente hasta 1968, momento de relativa apertura del aparato franquista, gracias a los grupos emergentes independientes o experimentales, nacidos en contraposición al teatro comercial.

En este último grupo de dramaturgos "underground", y ya en la posguerra, la figura de Alfonso Sastre nos parece decisiva para entender la evolución del teatro español. Por un lado, su relación con la censura es una buena ilustración del funcionamiento del sistema teatral en los años 50<sup>180</sup> y, por otro lado, su polémica con Buero Vallejo marca una de las disputas más notorias de la escena española del siglo XX. En efecto, estos dos dramaturgos encarnan dos formas opuestas de concebir el teatro bajo el régimen franquista, la del "Posibilismo" o no<sup>181</sup>. Buero Vallejo defiende un teatro posibilista que escapa a la censura gracias a los símbolos, pero que carece de una fuerte crítica social. Sastre, por su parte, se niega a aceptar las condiciones y límites, recurriendo al realismo crítico y feroz que corre el riesgo de ser censurado. De hecho, algunas de sus obras no pueden ser representadas y el escritor sufre el desprecio del régimen, que prohíbe sus actuaciones sin dar ningún argumento. En este sentido, hay que añadir que la censura está más presente en los espectáculos que en las editoriales. Así, algunas obras que se publican no obtienen permiso para ser representadas, con el pretexto de que la representación

---

<sup>180</sup> Para más información al respecto, consúltese las obras de Berta Muñoz Cáliz *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005 y *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, col. "Investigaciones bibliográficas sobre autores españoles", 2006, (2 vols.). Ambos están disponibles en línea en <http://www.bertamuñoz.es/teatrocensura.html> [Consultado el 15 janvier 2020].

<sup>181</sup> Para más detalles sobre este debate, son de consulta obligada los números 12, 14, 15 et 16 de la revista *Primer Acto*, publicados en 1960.

incide en el espectador más violentamente que la lectura de un texto, y por lo tanto lo incita a reaccionar, y el régimen teme cada vez más las revueltas, que, en los años 60, van acrecentándose en todos los sectores sociales del país.

Durante la posguerra se desarrollan otras formas dramáticas en el exilio pero sin repercusión en España, mientras que en el territorio español prolifera un tipo de teatro comercial y conformista que carece de calidad. Este teatro público es solo una continuación de la comedia burguesa. Por lo tanto, el teatro del periodo franquista se caracteriza esencialmente por una financiación pobre y sobre todo privada, la censura, el carácter comercial y los altos precios de las entradas. En este contexto, y como ya hemos dicho, el público es mayoritariamente burgués, lo que determina la elección de las obras, normalmente comedias ligeras sin calidad estética. Sin embargo, también existen formas experimentales y marginales, como en el caso de Jardiel Poncela, Miguel Mihura o Pedro Salinas. Pero estas formas tienen dificultades para subir al escenario, como lo demuestra el caso de *Tres sombreros de copa de Mihura*, escrito en 1932 y estrenado veinte años después. También es paradójico que los textos que los críticos siguen estudiando son muy a menudo obras que casi nunca son representadas, lo cual es significativo de la noción de teatro en ese momento, y de su calidad.

En este contexto, Alfonso Sastre intenta renovar la escena española proponiendo un teatro de la realidad que sustituye al teatro burgués de la mentira. El teatro realista o social -que no debe confundirse con el realismo- es un poderoso intento de actuar sobre la vida social para transformarla. Esta es una de las premisas de los dramaturgos del movimiento "Arte Nuevo", entre ellos Alfonso Sastre, que aparece en 1945:

Arte Nuevo surgió en 1945 como una forma – quizá tumultuosa y confusa – de decir "no" a lo que nos rodeaba; y lo que nos rodeaba, a nosotros que sentíamos la vocación del teatro, era precisamente el teatro que se producía en nuestros escenarios. Si algo nos unía a nosotros, que éramos tan diferentes [...] era precisamente eso: la náusea ante el teatro burgués de aquel momento: el Benavente póstumo (en contradicción con la persona viva de Benavente), el melodrama galaico-plorante de Torrado, las barbaridades del post-astracán y los

espectáculos pseudofolklóricos, por no contar las débiles supervivencias del teatro versificado (Marquina) y otras dolorosas pruebas del vacío<sup>182</sup>.

Esta demanda proviene en particular de un nuevo público compuesto por estudiantes que se van a erigir en críticos, rechazando el teatro más estandarizado. Sin embargo, el cambio del teatro difícilmente puede tener lugar si la sociedad no cambia su actitud, pero al mismo tiempo los teatros pueden contribuir a esta revolución social.

Un ejemplo de este tipo de teatro que quiere ser revolucionario es el T.A.S. (Teatro de Agitación Social), de nuevo con el protagonismo de Alfonso Sastre, cuyo manifiesto, fechado en septiembre de 1950 y publicado en la revista *La Hora*, expresa muy claramente sus intenciones. El objetivo de estos dramaturgos es transformar radicalmente la vida social española y, para lograrlo, rechazan el predominio de una preocupación estética que limita esta inclinación social. Frente a esta actitud, otros sectores del teatro español reivindican un teatro estético con función didáctica y no subversiva, como lo demuestra el Congreso de Murcia del 21 de diciembre de 1963. El T.A.S. también reclama el lugar arrebatado por la televisión y el cine, lo que atribuye al hecho de que los niños no pueden entrar en un teatro antes de los 16 años, y esto los lleva al cine. Además, critica la falta de comunicación entre el teatro español y el extranjero, sobre todo porque el teatro nacional carece de una infraestructura de calidad. A pesar de que su proyecto consiste en constituirse en el Teatro Nacional, el colectivo aboga por el uso de obras extranjeras de Steinbeck o Brecht que proporcionan modelos de inspiración para la renovación de la escena española. Más tarde, Alfonso Sastre volvería a la cuestión de la creación de un Teatro Nacional Vasco, inspirado en particular por Sean O'Casey y el Abbey Theatre de Dublín<sup>183</sup>. Este tipo de teatro debería, a los ojos de Sastre, fijar la realidad político-social de un territorio y al mismo tiempo conferir un espacio de resonancia privilegiado a las luchas contemporáneas.

---

<sup>182</sup> Entrevista de Alfonso Sastre con Ricardo Doménech, en SASTRE, Alfonso, *Teatro*, Madrid, Taurus, 1964, p. 55-56.

<sup>183</sup> cf. SASTRE, Alfonso « ¿Pero es que hay un teatro vasco? », *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, nº268, II/1997, p. 15.

A pesar de estos intentos, el teatro sigue siendo un producto de lujo por su precio, ignorando a las clases obreras y populares, que ya no frecuentan las salas. Así que en los teatros solo hay unos pocos burgueses, afines al régimen, que van a exhibirse socialmente, y como mucho a entretenerse, y por lo tanto exigen obras de teatro de acuerdo con sus gustos. En consonancia con dicha situación, en la cartelera predominan las comedias de didactismo moral, como las de José María Pemán, que están al servicio del catolicismo y del patriotismo propio del franquismo y que combinan evasión y moralismo. Otro de los autores de esta época es Juan Ignacio Luca de Tena, director del diario *ABC* – que había fundado su padre –, franquista y monárquico. La dramaturgia “seria” se impone gracias a Buero Vallejo, que, aunque republicano, obtiene el Premio Nacional de Teatro en 1956 y 1957, evidenciando un cambio en los gustos de la sociedad.

No obstante, y a pesar de dicha evolución, las obras representadas ofrecen imágenes irreales, que responden al deseo del público de escapar a la realidad. A pesar de la abundancia de obras de teatro en los años 60, esta profusión no se traduce en calidad y, además, discrimina a muchos autores que no pueden encontrar su lugar, dejados de lado por razones estrictamente económicas. Sin embargo, pensamos que, si los empresarios teatrales hubieran tenido en cuenta el público potencialmente interesado en las obras de estos autores marginales, la situación del teatro podría haber mejorado. Esta falta de atracción por estos espectáculos era, y sigue siendo, uno de sus principales problemas, solo hay que mirar las estadísticas del público de entonces y también de hoy.

Probablemente, el verdadero problema radica en otros hechos, como señala Ricardo Doménech. Este crítico insiste, por un lado, en la insuficiente implicación del actor español, que debería haber intentado arreglar la situación desde dentro<sup>184</sup>. Al ser el actor un elemento esencial del teatro, nadie cuestiona su papel decisivo. Es un vínculo indispensable en la comunicación entre el escritor y la sociedad y, por tanto, un hilo conductor de la literatura que puede llegar al pueblo a través de esta figura, que se erige en signo en el siglo XVIII gracias a la teoría dramática de Denis Diderot, como veremos más adelante. Sin embargo, no se reconoce el valor del actor español en los años sesenta,

---

<sup>184</sup> DOMÉNECH, Ricardo, “Reflexiones sobre la situación del teatro”, *Primer Acto*, nº42, 1963, p. 4-8.

lo que evidentemente supone un gran problema para la escena nacional. La mayoría de los actores prefieren declamar los textos clásicos en verso en lugar de explorar la intimidad del personaje. Por otro lado, Doménech recuerda que la censura impone límites a veces insuperables que obstaculizan el progreso de la escena española:

La cultura no puede desarrollarse y vivir plenamente si no es sobre la base firme de una libertad de expresión y de pensamiento, éste es el índice más rotundo e inequívoco de que el teatro no marcha bien – no puede marchar bien – en nuestro país<sup>185</sup>.

Estas dos observaciones de Doménech nos parecen relevantes ya que el cambio finalmente surge de la toma de conciencia de ambos factores. En efecto, solo cuando el teatro español comienza a desarrollarse dentro de las compañías, ignorando el círculo vicioso y restrictivo que forma la relación autor-empresario-público, la producción comienza a mejorar, ofreciendo nuevas alternativas de calidad artística y centrándose en la interpretación.

Así pues, en los años sesenta la situación empieza a cambiar gradualmente. En primer lugar, gracias al teatro simbolista, inspirado en el ruso Vsevolod Meyerhold o en el belga Maurice Maeterlinck, que se desarrolla a pesar de las restricciones impuestas por los límites de la libertad de expresión. Poco a poco van llegando a España teorías más modernas, entre las que destacan las de Antonin Artaud, Bertolt Brecht<sup>186</sup>, el Living Theatre de Judith Malina y Julian Beck o el Bread and Puppet<sup>187</sup>. Sin embargo, hay enemigos de la renovación formal dentro del panorama dramático español que critican la

---

<sup>185</sup> GARCÍA LORENZO, Luciano, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, SGEL, 1981, p. 45.

<sup>186</sup> Pedro Barea Monge ha estudiado la recepción de las ideas del alemán en España, principalmente a través de la radio, en sus artículos “El itinerario ibérico de un autor radiofónico llamado Bertolt Brecht”, *Zer: Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, nº5, 1998, s/p, disponible en línea en <https://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/17374/15155> [consultado el 15 de enero de 2020], o “Berltot Brecht y la radio”, *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, nº35, 2002, p. 13-28.

<sup>187</sup> Compañía estadounidense creada en 1963 que utilizaba marionetas gigantes. Sus espectáculos se caracterizaban por la crítica política (guerras, energía nuclear, capitalismo, etc.). El uso de títeres nos remite inevitablemente a Maurice Maeterlinck, Edward Craig o Alfred Jarry. El interés por los títeres ya estaba presente en España desde mucho antes. Ejemplos de ello son Jacinto Benavente; *El teatro de marionetas* de Valle-Inclán (1926) y, por supuesto, *Los títeres de Cachiporra* de Federico García Lorca (1922).

investigación de nuevas corrientes y la experimentación para consolidar el realismo. Lo que nadie puede negar es la importancia de los grupos independientes que trabajan al margen del llamado teatro profesional en el desarrollo de la escena española, como afirma Víctor Auz en 1963:

Dès les premières années de notre après-guerre, les théâtres en marge (teatros minoritarios) ont été, dans l'évolution du théâtre espagnol, un facteur décisif. L'apathie, le manque de culture et de ferveur dont faisait preuve notre théâtre professionnel, furent compensés en grande partie par ces mouvements. Les premiers pas dans ce domaine ont été faits par l'université. Sur tout le territoire espagnol, les Théâtres Espagnols Universitaires (T.E.U.) sont passés à l'action. Ils ne se sont pas contentés de présenter à un public juvénile les auteurs récents, aussi bien nationaux qu'étrangers ; ils ont aussi remonté des classiques tombés dans l'oubli et fait connaître des dramaturges qui, pour être consacré dans le monde entier, n'en étaient pas moins ignorés par nos entreprises commerciales. Outre les dernières expériences d'avant-garde, ils ont révélé à leur public des auteurs comme Tennessee Williams, O'Neill, Camus, Ghelderode, Dürrenmatt, Brecht, Saroyan, Betti, etc., et cela longtemps avant les scènes professionnelles<sup>188</sup>.

Durante los años 60 y 70, Buero Vallejo se dedica a escribir dramas históricos, como *Las Meninas* (1960), *El concierto de San Ovidio* (1962) o *La detonación* (1977). Sus acotaciones cada vez más largas y detalladas nos dejan ver el interés que le da a la escenografía. Al igual que el teatro francés de la revolución (por ejemplo, la obra de Marie-Joseph Chénier *Charles IX, ou la Saint-Barthélemy de 1789*, que sigue la vía abierta unos años antes por *Le Siège de Calais* de Pierre Laurent Buirette de Belloy, 1765), Buero Vallejo también opta por situar sus dramas en el pasado para poder llevar a cabo la crítica social. Como es de esperar, sus obras no siempre pasan la censura (pensemos en *Aventura en lo gris* en 1954 y, sobre todo, en *La doble historia del doctor Valmy* de 1964).

El principal adversario de esta tradición burguesa es sin duda Alfonso Sastre, y no lo hace en solitario, lo que anuncia ya que el cambio escénico en la España debería ser, como acaba siendo, un trabajo colectivo. En 1945, Alfonso Sastre, Medardo Fraile y

---

<sup>188</sup> AUZ CASTRO, Víctor, « Panorama du théâtre espagnol contemporain », *Le théâtre dans le Monde*, XII, otoño de 1963, p. 217.

Alfonso Paso, entre otros, fundan el grupo Arte Nuevo, plataforma que pretende luchar por una reforma del teatro. Cada vez más determinado e influido por el marxismo, en 1950 Sastre se une a José María de Quinto y juntos fundan TAS (Teatro de Agitación Social), que define el teatro como instrumento de militancia ideológica. La censura no tarda en echarse encima de Sastre, sobre todo después del éxito inicial de *Escuadra hacia la muerte* en 1953. Aun así, sigue escribiendo y haciendo caso omiso de la censura, consciente de que el silencio de su obra sería el precio. En este afán de expresión libre, Sastre comparte esa gran determinación con Denis Diderot, que opta por el anonimato o por la publicación póstuma de sus obras. Otro punto en común entre ambos autores, y que sin duda tiene que ver con su aprecio por la libertad, es la innovación formal y la heterogeneidad de sus obras.

En las décadas de los 50 y de los 60, y dejando de lado el teatro comercial, no podemos decir que dominara una estética característica, a pesar de los intentos de etiquetado que se han sucedido. Una de estas tentativas es la de José Monleón, que en 1962 propuso el término “generación realista” para agrupar a poco más media docena de escritores (José Martín Recuerda, Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, Ricardo Rodríguez Buded, Joaquín Marrodán y Ricardo López Aranda)<sup>189</sup>. Si el componente de crítica social sí que es una constante en estos autores, no todos están de acuerdo con el realismo que se les atribuye.

El afán reformador llega con un heterogéneo grupo de autores de tendencia vanguardista (José María Bellido, Jesús Campos, Ángel García Pintado, Jerónimo López Mozo, Antonio Martínez Ballesteros, Luis Matilla, Luis Riaza, Miguel Romero Esteo, José Ruibal,...) que experimenta con el lenguaje para esquivar la censura. Sus representaciones son escasas, mucho más que sus publicaciones, ya de por sí raras y

---

<sup>189</sup> Para más información al respecto, consúltense los trabajos de César Oliva *Cuatro dramaturgos "realistas" en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas : (Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1978 o *Disidentes de la generación realista. Introducción a la obra Carlos Muñiz, Laura Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979.

mutiladas por los censores. Una de estas corrientes experimentales es el Nuevo teatro, que se caracteriza por sus referencias constantes a la realidad política y social, que condenan por medio de metáforas y alegorías. Además, su estética hace hincapié en lo ritual y lo poético. Se trata casi de un teatro de urgencia que tiene en el punto de mira el franquismo y aquello que lo sustenta, como la moral católica y el ejército. En una óptica más general, critican los valores burgueses y el capitalismo, así como la falta de comunicación. También se atreven con temas que afectan a la condición humana, con sus angustias y frustraciones. Coetáneo del teatro del absurdo, la coyuntura política de España provoca la creación de un lenguaje particular, grotesco y muy ritualizado, como lo demuestran las obras *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos* (1961) de Miguel Romero Esteo, o *Carroza de plomo candente* (1972) y *El baile de los ardientes* (1975) de Nieva.

Otros autores escriben desde el exilio, como Agustín Gómez-Arcos – quien escribe parte de su obra en francés –, José Elizondo, Andrés Ruiz López o Fernando Arrabal. La obra de todos ellos se inscribe en el marco de un teatro contestatario que presenta estéticas y estrategias diferentes para hacer de la escena una herramienta política y disidente del régimen franquista<sup>190</sup>.

## **2.1. El Teatro Independiente o las luces del teatro español**

Un fenómeno clave para el desarrollo del teatro español, y en el que Sirera participa directamente, es el teatro independiente, cuyo auge fechamos entre 1966 y 1975. En el origen están las compañías de teatro de cámara y ensayo, grupos minoritarios y no profesionales, así como asociaciones políticas, sociedades culturales o sindicatos<sup>191</sup>. De hecho, Josep Lluís Sirera afirma que, si la salud del teatro en el caso de la comunidad valenciana consigue mejorar, esto solo es posible gracias al trabajo de estos colectivos:

---

<sup>190</sup> Pueden encontrarse varios ejemplos de estas estéticas y estrategias en el volumen colectivo *El teatro de protesta. Estrategias y estéticas contestatarias en España (1960–1980)*, dirigido por Anne-Laure Feuillastre y Marina Ruiz Cano, collection Sociétés Hispaniques, Paris, L'Harmattan, 2019.

<sup>191</sup> Cf. GARCÍA LORENZO, Luciano, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo, op. cit.*, p. 28. y *Primer Acto*, nº104, enero de 1969.



moltíssimes limitacions- una encomiable tasca de mantenir un petit nucli d'aficionats al teatre, mitjançant muntatges de clàssics, de textos de repertoris i al seu interès pel teatre europeu contemporani. Sense ells, no pot entendre's la recuperació que la vida teatral valenciana començarà a experimentar de finals dels anys seixanta ençà<sup>192</sup>.

Se caracterizan por las influencias de la vanguardia o la búsqueda de nuevos modelos expresivos, y pretenden ofrecer alternativas al teatro comercial, aunque las funciones suelen ser únicas. Sus miembros actúan de manera desinteresada pero su relevancia es tal que se acaba creando un Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, establecido en el Teatro María Guerrero. Un fenómeno paralelo se desarrolla en las universidades, que el Estado también terminaría por controlar con la creación de los TEU (Teatro Español Universitario) en 1941. En estos grupos se forman figuras que luego influirían mucho en la escena española y en el cine, como Adolfo Marsillach, Gustavo Pérez Puig, Alfredo Landa, Gemma Cuervo, Fernando Fernán Gómez o José María Rodero. Son precisamente estos grupos quienes, en los años 50, se atreven a montar las obras de los autores simbolistas o más politizados, como Sastre, lo que coincide con la movilización política de los estudiantes universitarios.

El control del Estado les impide desarrollar todas sus ideas, por lo que en los años 60 muchos de ellos empiezan a buscar maneras de organización alternativa, lo que acaba desembocando en el Teatro Independiente. Este movimiento se caracteriza, como hemos anticipado, por la creación colectiva y la experimentación expresiva, para lo que era necesario prolongar los montajes más allá de una o dos funciones. Pretenden transformar las bases del teatro español, tanto formal como políticamente. Se oponen frontalmente al teatro comercial, por ejemplo, el de Alfonso Paso, e ideológicamente rechazan frontalmente el régimen franquista y su teatro afín, incluso aquel que tenga más ambición estética, lo que los lleva a explorar las formas del lenguaje. Se interesan especialmente

---

<sup>192</sup> LLUÍS SIRERA, Josep *Història de la literatura valenciana, op. cit.*, p. 549.

“Afortunadamente, el teatro universitario ha logrado llevar a cabo -con muchas limitaciones- la encomiable tarea de mantener a un pequeño grupo de amantes del teatro, a través de la puesta en escena de clásicos, textos de repertorio y su propio interès por el teatro europeo contemporáneo. Sin ellos no podríamos entender la recuperación que se produjo en la vida del teatro valenciano a partir de finales de los años sesenta..” [La traducción es nuestra].

por el mimo y la expresión corporal, y es frecuente que sus miembros estudien estas técnicas en el extranjero, o que se desarrollen de manera autodidacta. El objetivo es conectar de manera efectiva con el público popular, ese que no asiste – y que posiblemente ni siquiera es el bienvenido – al teatro convencional. En este sentido, cabe señalar que la red de teatros no está en absoluto tan desarrollada: hay pocos teatros, en manos de un puñado de empresarios teatrales, y se concentran principalmente en Madrid, Barcelona o Valencia. No es hasta los años 1980 cuando la creación o rehabilitación de teatros públicos empieza a convertirse en una prioridad. Lo mismo sucede con las escuelas de teatro, insuficientes y atrasadas con respecto a Europa, salvo quizás la Agrupació Dramàtica de Barcelona creada en 1955 o la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, fundada en 1960 por Maria Aurèlia Capmany y Ricardo Salvat. Ambas renuevan la estética del teatro y la última es determinante para el desarrollo del Teatro Independiente, movimiento que tiene mucha fuerza en Catalunya (Comediants, Dagoll Dagom, Els Joglars, La Fura dels Baus...).

Un momento determinante en la historia de este movimiento estético y político es el Festival Cero de San Sebastián, organizado en 1970 y que no puede tener lugar como previsto debido a las restricciones dictatoriales, que censuran varios espectáculos. Como protesta, las compañías interrumpen el festival el 9 de mayo, 5 días después de su inauguración, mediante la ocupación del Teatro Principal<sup>193</sup>. Cabe destacar, además, que se organizan debates en torno a los métodos existentes (Stanislavski, Grotowski, Artaud, Living Theatre,...) y las nuevas técnicas expresivas (improvisación, mimo, expresión corporal,...) que permiten cuestionar no solamente la estética imperante sino también la moral que la escena oficial transmite. Este movimiento se extiende por toda la Península Ibérica, y destacan grupos como Los Goliardos y Tábano en Madrid, el Teatro Universitario de Murcia, el Teatro Estudio Lebrijano o La Cuadra en Andalucía, el Teatro de La Ribera en Zaragoza, el Teatro Circo en Galicia y Akelarre o Cómicos de la Legua en Bilbao. En el caso de la Comunidad Valenciana, los colectivos principales son Grup 49 y El Rogle, compañía donde está Rodolf Sirera. En este movimiento se forman los

---

<sup>193</sup> Para más información, consúltese GIL FOMBELLIDA, Mari Carmen, *El Festival Cero: Donostia 1970. Crónica de un festival interrumpido*, San Sebastián, Donostia Kultura, 2004.

profesionales que, por fin, posibilitan la renovación teatral en España, sacando a la literatura dramática y a la escena del letargo, o en su defecto de los cajones, donde el franquismo las había recluido. Además, ellos inician el camino de la descentralización teatral incluso antes de la creación de la Comunidades Autónomas, lo que ya evidencia su proximidad ante las cuestiones políticas e identitarias de la sociedad española.

El teatro español de los años 60 y 70 se caracteriza por una defensa de la autogestión, frente a la gestión vertical que domina la vida cultural y un claro objetivo de modificación de la vida social, que pasa por creaciones analíticas que ahondan en los problemas candentes que necesitan respuesta. Por lo tanto, el espectador es considerado como un sujeto político, y no un mero cliente, consumidor de un teatro mercancía – aunque esta siga siendo en gran medida la costumbre del público, que busca evasión en el teatro comercial –. La valorización del espectador implica pues una exigencia en los contenidos que se le proponen: no se trata de ofrecerle obras de baja calidad y que no le aporten nada intelectualmente, sino de satisfacer su curiosidad. Así, combinan adaptaciones o reescrituras de obras presentes en el canon, con una tradición popular que sintoniza con el momento histórico del país. Se combina, por ejemplo, la literatura con otras disciplinas, o se recurre a las tradiciones locales o culturales que ofrece la plurinacionalidad del Estado español. Además, la escena no se concibe ya como algo fijo y estético, sino que progresivamente se vuelve elástica, multiforme, dinámica y polivalente. Para ello se rechaza la herencia del teatro anterior, se cambia la relación entre la escena y el público, que por fin empiezan a interactuar y se prioriza el grupo y su dinamismo. En definitiva, el teatro de esta época quiere estar al servicio del público y responder a sus expectativas estéticas y éticas, ya sea por medio de la denuncia de clase o por la sorpresa de sus propuestas<sup>194</sup>.

Las revistas *Primer Acto* y *Yorick* son los vehículos principales de difusión de estas ideas. Por ejemplo, el grupo Goliardos publica en *Primer Acto* un manifiesto titulado

---

<sup>194</sup> Esta lista sintetiza varios artículos, en particular HERAS, Guillermo, “El compromiso del director de escena en el teatro contemporáneo” en OLIVA, César (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2002, p. 194.

«Hacia el Teatro Independiente (27 notas anárquicas a la caza de un concepto)»<sup>195</sup> donde enuncian claramente los principios que dominan la corriente del teatro independiente, a la par que insisten en la oposición franquista. Se definen como un teatro de crítica social<sup>196</sup> que rechaza el teatro comercial, que para ellos no es sino un sistema empresarial formado por los autores de moda y el culto a las estrellas del momento, y que fijan precios demasiado elevados para ver unos espectáculos burgueses y de calidad mediocre. También atacan el teatro de autor, meramente literario, y valoran la labor del director<sup>197</sup> así como la importancia de los signos escénicos no lingüísticos. Más tarde, en 1974, la revista *Pipirijaina* publica las principales ideas del Teatro Independiente:

- 1.- Investigación sobre las formas teatrales, para lo cual empiezan a estudiarse las corrientes más en boga en Europa desde principios de siglo.
- 2.- Pretensión de llevar a cabo todos sus espectáculos al margen de toda estructura empresarial.
- 3.- Intención de llevar sus obras al público no solamente burgués y reducido a Madrid y Barcelona, sino también a las capas populares y a los núcleos de población normalmente privados de teatro<sup>198</sup>.

En general, su trabajo conduce a una búsqueda de nuevas formas de expresión e innovaciones estéticas basadas en teorías y prácticas internacionales, lo que los anima a organizar sus actuaciones en nuevos espacios no convencionales. Exigen la descentralización<sup>199</sup> del trabajo dramático, que más tarde se convertiría en colectivo, con un objetivo de profesionalización. En efecto, los actores se reivindican como trabajadores profesionales, alejándose de una concepción del actor como simple artista y sobre todo rechazando el calificativo de aficionado. Con este espíritu, se asiste a la creación de

---

<sup>195</sup> *Primer Acto*, nº104, enero de 1969.

<sup>196</sup> Para más información sobre el carácter social del teatro español, consúltese el libro de Albert Miralles, *Nuevo teatro español : una alternativa cultural social*, Madrid, Edición Villalar, 1977.

<sup>197</sup> Recordamos que tradicionalmente las figuras de autor dramático y director se confundían en España, como ilustra el ejemplo de Federico García Lorca a principios de siglo XX.

<sup>198</sup> Búfalo, « Para un análisis del teatro independiente en España », *Pipirijaina*, nº4, junio de 1974, p. 1.

<sup>199</sup> En este sentido, Miralles precisa que esta nueva generación consideraba el teatro como un bien común, conocido irónicamente bajo el nombre de “la mística de la furgoneta”. Cf. MIRALLES, Alberto, *Aproximación al teatro alternativo*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1994, p. 15.

compañías estables con su propio repertorio y espacio de actuación, con una organización cooperativa<sup>200</sup>.

En el trabajo son colectivistas. Aunque en todos ellos existen liderazgos más o menos definidos y más o menos compartidos, se trabaja sobre la base de que el producto último, el espectáculo, es expresión del conjunto del grupo, y que todos los miembros deben participar en su elaboración en la medida de sus posibilidades<sup>201</sup>.

Las compañías de aficionados comienzan pues a liberarse de la dictadura del lenguaje literario para crear un lenguaje propio del teatro, que se materializa e invade la escena. El texto ya no es pasivo, sino que se recrea con cada adaptación y representación, sin implicar, sin embargo, una constante improvisación. Otro problema que estas compañías tratan de erradicar es la idea de que el arte del actor es innato, lo que lleva a una falta de formación del actor, que muy a menudo recurre a fórmulas estereotipadas, con declamaciones muy fuertes, artificiosas, y con gestos exagerados. Finalmente, estos renovadores escénicos también quieren incluir el teatro en los planes de estudios universitarios, así como impulsar el teatro entre el público infantil, ya que los niños conforman el público del futuro<sup>202</sup>.

Rodolf Sirera también comparte esta opinión, como lo demuestran sus adaptaciones para niños, o sus obras, entre ellas *La princesa del desierto*, publicada en 1986 y posteriormente parte de la obra colectiva *El teatro a l'escola* de Manel Cubedo. La importancia de acercar a los jóvenes al teatro es aún más trascendental si tenemos en cuenta que el teatro pierde constantemente público en favor del cine, especialmente el estadounidense.

---

<sup>200</sup> FLOECK, Wilfried y DE TORO, Alfonso (ed.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Edition Reichenberger, 1995, p. 4.

<sup>201</sup> CABAL, Fermín, "La creación colectiva en teatro español", *Primer Acto*, nº183, febrero de 1980, p. 41.

<sup>202</sup> Para más información al respecto, pueden consultarse los artículos "Conclusiones del III Congreso Nacional de teatro para la infancia y la juventud" (Santa Cruz de Tenerife, 1971) o "Conclusiones de las jornadas de teatro escolar, teatro para niños y teatro de títeres" (Madrid, 1977), ambos en GARCÍA LORENZO, Luciano, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, op. cit., p. 425-430 y p. 431-433 respectivamente.

Estos grupos del mundo académico tienen que enfrentarse no solo al éxito del teatro comercial, sino también al desconocimiento en el panorama español de las últimas teorías de la dirección escénica y de la interpretación. Pero lejos de considerar este hecho como un obstáculo, saben aprovechar este vacío y, gracias a su situación en la enseñanza superior, adaptan las teorías que más les convienen. El interés se orienta progresivamente a la escena, terminando con la supremacía del texto. Encontramos un ejemplo en el trabajo de la compañía Cátaro, fundada por Alberto Miralles en 1966, que pone énfasis en la creación directa y colectiva y que sitúa al cuerpo en el centro de la representación, en detrimento de la palabra. El conflicto entre texto y gesto es una constante en las prácticas teatrales en España a lo largo del siglo XX, y los años 70 se caracterizan por el auge de este último, como afirma Ferrán Carbó:

[...] un género colectivo, espectacular e imaginativo, enriquecido por la teatralidad del espectáculo, distante de la herencia realista y del teatro político: así surgía la propuesta de un nuevo teatro que no siempre partiera de un texto previo pensado por un autor para ser llevado a escena la propuesta de un nuevo teatro que no siempre partiera de un texto previo pensado por un autor para ser llevado a escena<sup>203</sup>

Todos estos factores son esenciales para que el espectador también cobre importancia y se convierta en un agente creador:

La labor del director adquiere también su mayor plenitud invadiendo el terreno de lo escrito. La obra, creada y prácticamente escrita en el escenario, adquiere así la totalidad de su magnitud teatral y el mayor aprovechamiento de la dimensión escénica. [...] Es la mente que debe abstraer la idea hasta una forma escénica clara y directa que, adaptada al cuerpo del actor, impresione la mente del espectador dándosela en toda su pureza. Toda nuestra forma está orientada para que vea, intuya la idea antes de oírla<sup>204</sup>.

Ante los cambios sociales y el desarrollo de maneras alterativas de ocio, los años setenta también ven el cierre de numerosas salas privadas de teatro, que se convierten en cines o en discotecas.

---

<sup>203</sup> CARBÓ, Ferrán, *Literatura actual al País Valencià (1973-1992)*, Valencia/Barcelona, Institut universitari de filologia valenciana, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1993, p. 318.

<sup>204</sup> Los Cátaros, "Espectáculo Cátaro", *Primer Acto*, nº89, 1967, p. 12.

La evolución de la carrera de Rodolf Sirera, que pasa de la creación colectiva a la escritura individual – o a cuatro manos con su hermano Josep Lluís –, no es un caso aislado, sino que refleja una tendencia operada en los dramaturgos españoles con la llegada de la democracia. La muerte de Franco supone para muchos el fin de la disidencia política, sobre todo con la progresiva desaparición de la censura – que comienza con el Real Decreto-Ley 24/1977 de 1 de abril sobre libertad de expresión – y la democratización del teatro. Hay que recordar que la censura del cine y del teatro comienza más tarde que en los demás sectores, como bien explica Berta Muñoz Cáliz:

La censura de cine y de teatro aún tardaría unos meses más que la de prensa en ser abolida. El 1 de diciembre de 1977 se publicaba en el BOE el Real Decreto por el que se suprimía la censura cinematográfica; películas como *Canciones para después de una guerra* y *El gran dictador* se habían autorizado ya en 1976, y en el 77 se autorizarían *Viridiana*, *El Decamerón*, *El acorazado Potemkin* y *El último tango en París*. Ya en 1978, se dictó el Real Decreto 262/1978, de 27 de enero, sobre libertad de representación de espectáculos teatrales, que entraría en vigor el 4 de marzo de ese año. Únicamente se adoptaban unas normas de calificación, “en defensa de la infancia y de la adolescencia, así como del derecho de todo el público a una correcta información sobre el contenido de los espectáculos”, para lo cual se creaba la Comisión de Calificación de Teatro y Espectáculos, cuyo funcionamiento en un primer momento guardó ciertas similitudes con el de la Junta de Censura: además de continuar con la numeración de los expedientes, en ella se integraron algunos antiguos censores (José María Ortiz, Jesús Cea, Antonio de Zubiaurre o José Luis Guerra)<sup>205</sup>.

Evidentemente, esto es muy cuestionable porque la censura no se ejerce solo desde la administración, sino también desde las políticas culturales, la crítica teatral o la publicidad, que son capaces de censurar subrepticamente algunas obras consideradas subversivas incluso en el siglo XXI. Una de las maneras si no de censurar sí de manipular la creación es la incorporación de algunas compañías en la cultura oficial, que las hace económicamente dependientes y por tanto maleables por el sistema. José Luis González Subías alerta de que

[I]a dependencia del dinero público para mantener la actividad teatral en el país genera una suerte de salud fingida o prestada que oculta el verdadero problema

---

<sup>205</sup> MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005. Disponible en línea: [http://www.bertamuñoz.es/censura/cap5\\_1.html](http://www.bertamuñoz.es/censura/cap5_1.html) [Consultado el 14 janvier 2020].

de fondo: el teatro es incapaz de sobrevivir – si no es precariamente y con heroicos sacrificios personales – por sus propios medios en nuestros días<sup>206</sup>.

No podemos negar las dificultades para vivir dignamente del teatro sin ayudas públicas pero tampoco compartimos el análisis que González Subías hace de esta situación, que considera que el cierre de teatros privados “implica una dependencia que impide la capacidad de riesgo y de cualquier posicionamiento crítico en un sistema a todas luces proteccionista y clientelar”<sup>207</sup>. No hay duda de que la cooptación y los intereses personales, desgraciadamente, siguen marcando muchos de los usos que se hacen en España, y allende los Pirineos, del dinero público. Pero en ningún caso queremos criticar el hecho de que dramaturgos y compañías críticos con el sistema reivindiquen una parcela en la cultura pública, puesto que sus reclamaciones son *per se* una manera de hacer frente a la (extrema) derecha<sup>208</sup>. Además, la concepción ideal del teatro como un bien público – por no decir servicio dados sus efectos positivos en las personas – pasa forzosamente por recurrir a los medios que el Estado puede proporcionar, que entre otras cosas facilitan el acceso al teatro gracias a unos precios más asequibles que los impuestos por empresas privadas de lógica neoliberal. Todo depende, evidentemente, de la concepción que se tenga de la escena: ¿arte?, ¿mercancía?, ¿negocio?, ¿terapia?, ¿contrapoder? Lo que sí es verdad es que esta intrusión provoca una atenuación del componente disidente, e incluso una vuelta al clasicismo formal. Esto es precisamente lo que sufre la obra de Rodolf Sirera, cuyas aspiraciones iniciales, principalmente en lo que concierne la crítica social, dejan paso a cuestiones más personales. Del mismo modo, la estructura de sus obras, su estética, evoluciona, diluyendo las innovaciones formales que caracterizan sus primeros escritos, algunos calificados como “irrepresentables”<sup>209</sup>. En consecuencia, y dado que lo que nos interesa es la idea de juego y la forma, vamos a centrarnos principalmente en sus

---

<sup>206</sup> GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis, *Literatura y escena. Una historia del teatro español*, Madrid, Punto de Vista, 2018, p. 375.

<sup>207</sup> *Ibid.*

<sup>208</sup> El ensayo de Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, París, La Fabrique, 2019 ofrece un interesante análisis de esta cuestión a partir de las actuales (de) políticas culturales en Francia.

<sup>209</sup> En este sentido, es significativo el subtítulo “Un recull de peces breus, moltes de les quals irrepresentables, però gairebé totes ben representatives” [“Antología de obras breves, muchas de ellas irrepresentables pero casi todas muy representativas”, la traducción es nuestra], que aparece en la portada de SIRERA, Rodolf, *Tres variacions sobre el joc del mirall*, Barcelona, Edicions 62, 1977.



primeras obras, no por el valor político que pudiera atribuírsele – lo que tampoco es cierto para todas – sino sobre todo por las propuestas estéticas.

Encontramos una evolución parecida en Ignacio Amestoy, un autor que, aunque nunca ha formado parte de una compañía de Teatro Independiente, sí que ha vivido una fase en la que elabora espectáculos en colaboración con algunos grupos, Geroa y Teatro Gasteiz para ser precisas. Al igual que en el caso de Rodolf Sirera, los espectáculos de Ignacio Amestoy adquieren otra dimensión cuando los crea conjuntamente con las compañías – de hecho, la obra *Doña Elvira, imagínate Euskadi* es reescrita nueve veces, fruto de más de setenta horas de debate entre el dramaturgo y los actores de la compañía Geroa<sup>210</sup>. Este alejamiento de la escritura de despacho ofrece sin duda nuevas visiones sobre la teatralidad. Sin embargo, tanto Ignacio Amestoy como Rodolf Sirera han vuelto a una escritura en solitario – en el caso del valenciano, a veces a cuatro manos con su hermano – que pretende seguir explorando la escritura teatral y sus límites. La carrera de ambos autores parece converger de nuevo en sus producciones del siglo XXI, donde se acercan a la comedia burguesa, lo cual choca bastante con sus primeras propuestas.

No obstante, Manuel Aznar Soler nos advierte de que el gusto predominante a finales del siglo XX sigue siendo la comedia burguesa, acaso animada por la integración del teatro en una industria cultural y de ocio cuyo ejemplo paradigmático podría ser la compañía La Cubana<sup>211</sup>.

### **2.1.1. El teatro postfranquista**

La salud del teatro español mejora gracias al desarrollo del Teatro Independiente, pero el final de la dictadura, paradójicamente, perjudica la creatividad de los grupos, anunciando un nuevo declive que acaso comienza con la reconversión de las compañías independientes en grupos estables. Otro cambio importante es la desaparición de los

---

<sup>210</sup> “Doña Elvira, imagínate... la tragedia de Euskadi”, *El Público*, junio de 1986, p. 20.

<sup>211</sup> Cf. AZNAR SOLER, Manuel, “Teatro. Los nuevos nombres 1975-2000” en RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española, vol. 9/1 Los nuevos nombres: 1975-2000*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 526.

teatros nacionales en 1978, sustituidos por el neonato Centro de Dramático Nacional, que recupera autores anteriores a la Guerra Civil, en detrimento de las creaciones colectivas. Las primeras políticas culturales no hacen prácticamente nada por insuflar energía a la vida teatral española, que tiene que esperar la llegada del gobierno socialista de Felipe González en octubre de 1982 para recibir la atención que merece. Los teatros existentes son renovados y se crea una nueva red de teatros públicos, no solo nacionales sino también autonómicos y municipales. Además, en 1985 se funda el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), cuyo objetivo es potenciar y difundir el teatro.

La infraestructura y la difusión es necesaria, pero no hay que perder de vista la obra y su calidad. La producción dramática de finales del franquismo y la de principios de la democracia puede considerarse como un continuum, cuya transición – obviando connotaciones políticas polémicas – es posible gracias a la reivindicación individual de algunos autores, que dejan sus grupos para desarrollar una escritura más personal, con una sólida cultura y una formación académica. Esta es sin duda una de las características de la generación de 1982, bautizada así por Ignacio Amestoy, y que incluye a autores como José Sanchís Sinisterra, José Luis Alonso de Santos (Tábano), Fermín Cabal (Los Goliardos, Tábano), Rodolf Sirera (CET, El Rogle) o el propio Ignacio Amestoy. Sin embargo, no siguen un programa común preestablecido ni comparten una conciencia de pertenencia a un grupo definido. Es más, presentan diferencias notables, lo que nos lleva a descartar esta clasificación para considerar las obras de cada autor individualmente por dos razones. Por un lado, la única característica común es el hecho de que comienzan sus carreras al mismo tiempo, lo que responde a una simple cuestión de azar. La segunda es el hecho de que ellos mismos quieren afirmarse como autores individuales, como lo demuestra su abandono de las compañías colectivas – cuando habían pertenecido a alguna. Es obvio que existen *topoi* comunes en sus obras, pero esto es inherente a la producción de un mismo período en un mismo país, y también responde a cuestiones de intertextualidad que son inevitables para cualquiera que haya leído textos de otras personas. De hecho, sus obras son cada vez más diferentes a medida que pasa el tiempo y que cada autor afirma su personalidad escritural. Lo que sí es cierto es que todos se han

inclinado siempre por el teatro innovador, participando en una apertura que se refleja en el lenguaje debido a una percepción diferente de la realidad. Sin embargo, esto no significa que su producción forme parte del teatro de vanguardia, como bien advierte Eduardo Pérez Rasilla<sup>212</sup>. Si bien es cierto que pueden estar buscando una innovación formal, no renuncian a utilizar algunas de las formas más tradicionales abandonadas por el teatro independiente, como el vodevil en la obra de Rodolf Sirera *Bloody Mary Show* (1979).

Además de la forma, el teatro español también presenta una revolución temática a partir de la democracia. Los temas tabúes hasta entonces comienzan a invadir el escenario, como las drogas, la prostitución o la delincuencia. Uno de los autores más paradigmáticos en este sentido es sin duda José Luis Alonso de Santos, con *La estanquera de Vallecas* (1981) o *Bajarse al moro* (1985). Su obra, además, ilustra la liberación del lenguaje, plagado de argot, estética que ya habían iniciado algunos autores del realismo social – Lauro Olmo, José Martín Recuerda, Carlos Muñoz o Alfonso Sastre –, a menudo censurados. Este lenguaje soez se explica por la presencia cada vez más recurrente de seres marginales en la escena (obreros, drogadictos, camellos, extranjeros) o de personajes que han fracasado de una forma u otra: parejas rotas, desilusión política o artística, pérdida de valores, angustia. Este aparente pesimismo es fruto de un tiempo en el que la incertidumbre social y vital se hace más presente que nunca.

Las obras escritas entre los años 60 y 80 tienen un gran valor documental, ya que nos ofrecen una visión de la época, a la vez que nos muestran los problemas sociales, a los que muy a menudo tratan de proponer soluciones. Sin embargo, el alcance de la tarea crítica del teatro que se desarrolla en aquel momento, aunque innegable, es a veces más importante que su labor creativa, y ello en un contexto en el que las leyes siguen obstaculizando el desarrollo del arte, bajo el control tácito del ejército, que todavía interviene en la vida del Estado tras la muerte de Franco en 1975.

---

<sup>212</sup> PÉREZ RASILLA, Eduardo, “El teatro desde 1975” en HUERTA CALVO, Javier (ed.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, p. 2856.

La llegada del régimen democrático puede hacernos pensar que las condiciones del teatro mejoran, pero la realidad es desgraciadamente diferente, tal y como denuncia la revista *Pipirijaina*: “en un período de transición, la democracia se firma aplicando medidas [...] que entorpecen el desarrollo cultural de los distintos pueblos del Estado español”<sup>213</sup>. La llegada al poder del PSOE da esperanzas en principio a los autores, que piensan que la era de la indiferencia institucional puede terminar gracias al interés por la presencia de nuevos autores españoles vivos en los teatros oficiales y a la puesta en marcha de una política que priorice sus estrenos en los teatros privados. Sin embargo, a pesar de los presagios de un futuro prometedor, las generaciones teatrales nacidas durante el régimen de Franco – los Realistas (Sastre, José María de Quinto), el Nuevo Teatro Español (López Mozo, Benet i Jornet, Jesús Campos, Alberto Miralles, José Ruibal, ...), o la emergente Generación de los 80 (Eduardo Ladrón de Guevara, Manuel Gómez García, Ernesto Caballero, Paloma Pedrero, Sergi Belbel,...) – terminan por ser dejados de lado a favor de las obras de Lorca y Valle-Inclán, el teatro del Siglo de Oro o de los autores europeos, que inundan los teatros del país.

Además, hay una nueva crisis teatral que lleva al cierre de muchos teatros y a la disolución de algunos grupos independientes, como ya se ha mencionado. Pero también es cierto que el sistema valora cada vez más la cultura, lo que da lugar al Ministerio de Cultura (creado el 5 de julio de 1977), a la Dirección General de Teatro y Espectáculos y al Centro Dramático Nacional creado en 1978. Un papel decisivo en el futuro de este nuevo teatro español lo desempeña Guillermo Heras, director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, creado en 1984 y que desaparece apenas dos años después:

El objetivo de este centro es el estudio, investigación y experimentación de las nuevas formas escénicas españolas, a través del montaje y puesta en escena de espectáculos y obras de nuevos autores y grupos teatrales, con el fin primordial de asentar una dramaturgia de clara identidad nacional/nacionales, ilusionando a todos los profesionales del medio en un proyecto de participación y desarrollo de diferentes formas que conduzcan a una nueva sensibilidad, en el intento, precisamente, de romper los viejos esquemas que hoy mantienen el divorcio entre la práctica artística y amplísimas capas de la sociedad española. Dicho de otro

---

<sup>213</sup> *Pipirijaina*, nº8 et nº9, septiembre de 1978, p. 15.

modo, que los conceptos de experimental y popular no tienen por qué ser antagónicos, sino complementarios<sup>214</sup>.

Pero antes de la muerte de este proyecto de renovación teatral en España, la CNNTE tiene tiempo de iniciar una colección publicando los textos de estos autores llamados alternativos, entre ellos *Indian Summer* de Rodolf Sirera, escrito en 1987. Otros autores presentes en esta antología son Vicente Molina Foix, Sergi Belbel, José Sanchís Sinisterra o Angélica Liddell, todos ellos reconocidos en la actualidad.

La relación entre la producción teatral y el cambio social es recíproca, ya que el trabajo de esos dramaturgos tiene en cuenta la nueva realidad y al mismo tiempo contribuye a su transformación, olvidando la función de evasión tradicionalmente asociada a los espectáculos. Así, el teatro más convencional convive con estas formas más críticas: ya no hay homogeneidad en el escenario español, donde el realismo sigue siendo mejor recibido por la crítica y el público que el nuevo teatro. Este rechazo inicial del público al Teatro Independiente puede compararse con las reticencias mostradas por Pérez Galdós a principios del siglo XX:

El público recibe con prevención todo lo que rompa la rutina de las convenciones estéticas. Está enviciado con aquello mismo que declara ineficaz o reformable. [...] Por ello, hay expresiones en el teatro que siempre producen efecto, y son precisamente las que más se prodigan. [Por el contrario] un concepto enteramente nuevo, una situación de evidente originalidad dejan al público frío<sup>215</sup>.

### **2.1.2. Situación del actor y de la actriz**

Ya hemos avanzado que la formación de los actores en la España del siglo XX es insuficiente, por no decir inexistente, a pesar de que la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) exista desde 1831. Su creación como “Real Conservatorio de Música y Declamación” se debe al actor Isidoro Máiquez, quien, influido por las ideas francesas, sobre todo del actor François-Joseph Talma, exige impulsar la formación

---

<sup>214</sup> HERAS, Guillermo, *El Público*, nº4, enero de 1984, p. 24.

<sup>215</sup> PÉREZ GALDÓS, Benito, *Obras inéditas. Nuestro teatro*, vol. V. Editorial Renacimiento, Madrid, 1923, p. 157.

escénica. Muchos de los dramaturgos españoles de la época franquista consideran la palabra hablada como un obstáculo que dificulta la comunicación entre el escenario y el auditorio. Por ejemplo, Sanchís Sinisterra afirma que el predominio de la palabra, en detrimento del gesto, limita la capacidad de influencia del teatro sobre el público<sup>216</sup>. Esta revalorización de la pantomima pone de manifiesto la falta de formación del actor, verdadera carencia del teatro español. En este sentido, José Monleón afirma categóricamente que “[e]l actor español, salvo honrosas excepciones, no parecía muy interesado, y desde bastante antiguo, por los problemas técnicos de su oficio y la evolución del arte de interpretar”<sup>217</sup>.

Afortunadamente, este problema empieza a corregirse a partir de los años 60, cuando los actores españoles comienzan a interesarse por la formación del actor, hasta entonces descuidada. El interés por este aprendizaje surge a finales de los años 50 gracias al Teatro Viu, que subraya la importancia de la improvisación, así como del silencio y la pantomima, que dirige inexorablemente todas las miradas hacia el actor y su parte más íntima. En los círculos del teatro independiente, marcados por el autodidactismo, es frecuente que algún miembro de las compañías haga un curso de interpretación en el extranjero, por ejemplo en la escuela Jacques Lecoq de París, antes de volver a España y compartir su aprendizaje con los demás compañeros.

Las memorias de Nuria Espert, *De aire y fuego* (2002), ilustran cómo era el proceso de aprendizaje de los actores y actrices, en su caso en un contexto de clase media-baja. Hace hincapié en el aprendizaje por la práctica – “No había escuelas; la única escuela era hacer la función”<sup>218</sup> – y en la importancia de la observación, tanto del público como de otros actores: “Siempre he dicho que la mejor escuela para un actor o una actriz es la que tuve yo: empezar desde abajo en una compañía de repertorio; aprender a calibrar las reacciones del público y estudiar el trabajo de tus mayores”<sup>219</sup>.

---

<sup>216</sup> Cf. GARCÍA LORENZO, Luciano, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, op. cit., p. 61.

<sup>217</sup> MONLEÓN, José, citado en César Oliva, *Historia de la literatura española actual III : El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, p. 96.

<sup>218</sup> ESPERT, Nuria y ORDÓÑEZ, Marcos, *De aire y fuego. Memorias*, Madrid, Aguilar, 2002, p. 25.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 34.

Asimismo, describe la situación de las actrices desde dentro, con las críticas recibidas por intentar transgredir la norma, “[s]e organizó un escándalo de envergadura porque aceptaron muy mal que una mujer hiciera el personaje [de Hamlet]. Ana Mariscal se había atrevido, tiempo atrás, a hacer de Don Juan Tenorio y también la pusieron a caldo”<sup>220</sup>, y el hecho de que sean ellas las que más se rebelen contra el régimen: “Veo la actitud de algunas actrices de la compañía – curioso: solo las mujeres- como una comprensible exasperación política, hija del momento y de las aberraciones de la dictadura”<sup>221</sup>.

Este menosprecio por las mujeres se evidencia también en su ausencia en los trabajos críticos sobre el teatro español. Si observamos el número de publicaciones, podemos ver que las mujeres dramaturgas y autoras como objetos de estudio están empezando a ser valoradas, mientras que las mujeres actrices siguen siendo olvidadas. Así, a finales del siglo XX y principios del XXI, proliferan los estudios sobre mujeres dramaturgas y directoras, como *Directoras en la historia del teatro español (1550-2002)*<sup>222</sup>, dirigida por Juan Antonio Hormigón, *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*<sup>223</sup>, *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*<sup>224</sup> de Luisa García-Manso, o el número especial dedicado a las escritoras de la revista *Las puertas del drama*<sup>225</sup>. Otra área de interés son los personajes femeninos, como la tesis de Ángela Mañueco Ruiz, *La mujer en el teatro español del periodo de la Segunda República*<sup>226</sup>, que no presta suficiente atención a las actrices, aunque bastante numerosas y famosas en su momento, como Margarita Xirgu o

---

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>222</sup> HORMIGÓN, Juan Antonio, *Directoras en la historia del teatro español (1550-2002)*, 3 volúmenes, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2003-2005.

<sup>223</sup> ROMERA CASTILLO, José Nicolás (coord.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, Madrid, Visor, 2005.

<sup>224</sup> GARCÍA-MANSO, Luisa, *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*, Oviedo, KRK, 2013.

<sup>225</sup> *Las puertas del drama*, Extra nº1 “Mujeres que cuentan [ESPECIAL AUTORAS]”, 2016. Disponible en línea en: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/la-tercera-de-ley/> [Consultado el 14 de agosto de 2019].

<sup>226</sup> MAÑUECO RUIZ, Ángela, *La mujer en el teatro español del periodo de la Segunda República*, Madrid, Universidad Complutense, 1990. Disponible en línea en: <https://eprints.ucm.es/3259/1/T16644.pdf> [Consultado el 14 agosto 2019].

María Guerrero. La investigadora Pilar Nieva de la Paz ha dedicado varios trabajos al estudio del teatro escrito por mujeres<sup>227</sup> y de las imágenes femeninas que transmite la literatura dramática, pero la actriz vuelve a estar ausente y casi todos sus proyectos se refieren al teatro anterior a la Guerra Civil. También hay que señalar que el único capítulo dedicado al teatro femenino en la *Historia del teatro español*<sup>228</sup> de Javier Huerta Calvo tiene sus raíces en el primer tercio del siglo XX, y sólo ocupa una veintena de las 3.169 páginas que componen esta obra. La obra de Luciano García Lorenzo *Autoras y actrices en la historia del teatro español*<sup>229</sup>, que tiene un título prometedor, proporciona más información acerca de los siglos pasados que del siglo XX, y sólo un tercio de los artículos son sobre actrices (Pilar Vidal, 1855-1932; María Pulpillo, 1763-1809; Margarita Xirgu 1888-1969; María de Ladvenant y Quirante, 1741-1767 y la italiana Bárbara Flaminia, 1540-1586).

## 2.2. Política teatral y difusión de textos

El franquismo deja al teatro sumido en un estado de letargo del que parece difícil salir. Las políticas culturales de UCD apenas hacen nada por modificar la situación, que no comienza a cambiar hasta que los socialistas llegan al poder en 1982. El teatro público pasa de ser invisible, relegado a las empresas privadas, a convertirse en una cuestión de Estado. Los presupuestos aumentan considerablemente y no solamente se crea una

---

<sup>227</sup> Citaremos por ejemplos la obra colectiva con Francisca Vilches de Frutos, *Imágenes Femeninas en la Literatura y las Artes escénicas. Siglos XX y XXI*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2012 o sus artículos « Iconos femeninos contemporáneos: propuestas desde la escena actual », *Estreno*, Austin, Texas, número especial, 2019, p. 190-205 ; « Modelos femeninos para la igualdad en el teatro de Itziar Pascual », en FLEPP, Catherine et Marie-Soledad RODRÍGUEZ (eds.), *Créations au féminin. Les dramaturges espagnoles d'aujourd'hui*, París, L'Harmattan, 2017, p. 85-105; « Cambios en las identidades de género: la 'mujer moderna' en el teatro de María Luisa Algarra », en HOUVENAGHEL, Eugenia (coord.), *Las escritoras españolas en el exilio mexicano: estrategias constructivas de una identidad femenina*, México, Porrúa, 2016, p. 119-138, « El matrimonio en el teatro de Isabel Oyarzábal: hacia una revisión de la identidad femenina tradicional », *Estreno*, Austin, 42.1, 2016, p. 1-13, « Revisando el canon: hacia una selección crítica del teatro escrito por mujeres en la España de entreguerras », en ZAVALA, Iris (ed.), *Breve historia feminista de la literatura española en lengua castellana*, Barcelona, Anthropos, 1998, p. 155-184.

<sup>228</sup> HUERTA CALVO, Javier, *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003.

<sup>229</sup> GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Universidad de Murcia y Festival de Almagro, 2000.



Comisión de Teatro independiente del cine o de la prensa sino que, por fin, este grupo de trabajo está integrado por dramaturgos, como José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal o Domingo Miras<sup>230</sup>. Sin embargo, hay que lamentar el gran despilfarro que también se ve en esta época, con montajes carísimos y de poca calidad estética, mientras que paralelamente algunas escenas alternativas cierran sus puertas por problemas económicos. La Exposición Universal de Sevilla de 1992 es un ejemplo del derroche económico de la política teatral socialista, sin que con ello queramos decir que no haya que invertir dinero público en el teatro, pero sí de manera homogénea y con sentido común. En noviembre de 1992 se presenta la Coordinadora de Salas Alternativas en la sala Triángulo de Madrid, lo que contrasta con la grandeza espectacular de los eventos de Sevilla, que además se enmarcaban en la celebración de los 500 años de la conquista de América.

### **2.2.1. Estructuras y asociaciones**

La Transición y los años 80 asisten a la creación de varias instituciones cuyo objetivo es promover la creación y difusión teatral: el Centro Nacional de Documentación Teatral (1971), el Centro Dramático Nacional (1978) o el efímero Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, que en 1984 crea la colección *Nuevo Teatro Español* para promover la visibilización e incentivar la creación de los jóvenes dramaturgos. En 1986 aparece la Compañía Nacional de Teatro Clásico y en 1990 la Asociación de Autores de Teatro. Uno de los actores principales de la promoción del teatro es sin duda alguna la Asociación de Directores de Escena (ADE), creada oficialmente el 15 de junio de 1982<sup>231</sup> y que desempeña un papel esencial en el desarrollo de la vida teatral en España.

---

<sup>230</sup> Cf. AZNAR SOLER, Manuel, “La nueva política teatral” en RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española, op. cit.*, vol. 9/1, p. 546.

<sup>231</sup> Para más información al respecto, pueden consultarse la historia de la asociación, disponible en línea en: <http://www.adeteatro.com/historia.php?anyo=1982> [Consultado el 26 de enero de 2020].

También se desarrollan los Centros Dramáticos a nivel autonómico, pero esto no sucede de manera homogénea en todo el Estado español. En 1981 se funda el teatro regional de Cataluña, que facilita la formación del Teatro Lliure y de Els Comediants. Después surge el Centro Dramático de Galicia (1984), el Centro Dramático de Valencia (1985), o el Centro Dramático y de Música de Extremadura (1989). Del mismo modo, hay algunas comunidades autónomas que editan y publican regularmente obras en español – y no precisamente las que pensaríamos en un primer momento, pues las que más trabajan por la difusión teatral son Extremadura, Murcia, Castilla-La Mancha y Aragón –.

### **2.2.2. Publicaciones y galardones**

La difusión de textos encuentra su canal predilecto en las revistas. *Yorick*, a pesar de su corta existencia (1965-1974), supone un trampolín para el teatro independiente español. El mismo papel desempeña *Pipirijaina*, que casi toma el relevo de *Yorick*, con una primera época en 1974 y una segunda entre 1976 y 1983. La más veterana es *Primer Acto*, con una primera época entre 1958 y 1974 y una segunda que dura desde 1979. No solo alberga crítica y estudios teatrales, sino que también publica obras de teatro nacionales o traducciones de textos. En 1983 aparece la revista *El Público*, dependiente del Ministerio de Cultura, que edita obras teatrales españolas y extranjera, y años después surge una colección anexa llamada *Teatro* (nº1 en enero de 1989). Otra revista que lleva décadas promoviendo la difusión e investigación teatrales es *Estreno*, creada en 1975 en la Universidad de Pensilvania.

En 1996 aparece en Elorrio la revista *Artez* (*Revista de las Artes Escénicas*), una publicación mensual que da cuenta de los estrenos tanto nacionales como internacionales. Está estrechamente ligada a la editorial Artezblai, que publica obras en castellano y en euskera así como estudios de teoría y pedagogía teatral. Otras revistas que se interesan por el teatro son *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* (1994-2010) o *Acotaciones* (1998).

A diferencia del Institut del Teatre de Barcelona (1913), que publica asiduamente obras de teatro, el Centro Dramático valenciano, cuyo primer director fue precisamente Rodolf Sirera en 1985, no promueve demasiado la publicación de textos. Si nos centramos en las publicaciones periódicas, la revista *Tramoia* (1987) solo sobrevive cinco números, la revista *Art teatral* se funda en Valencia en 1987 y publica principalmente obras breves de autores españoles contemporáneos, pero también ensayos o número monográficos, como el dedicado al teatro francés (nº7). Su último número data de 2008.

En cuanto a las editoriales, la principal es Fundamentos (1970), en particular su colección Espiral/Teatro. En 1983, la librería La Avispa de Madrid crea su colección “Teatro”, que publica principalmente autores españoles poco conocidos. La Sociedad General de Autores Españoles (SGAE) también publica obras de teatro. Y evidentemente, editoriales conocidas como Austral, Castalia o Cátedra también suelen publicar ediciones críticas, aunque principalmente de autores más antiguos. Por último, la ADE no solo publica una revista, sino que también ha creado varias colecciones especializadas en ámbitos diferentes, como las series Literatura dramática, Literatura dramática iberoamericana, Teoría y práctica o Premios Lope de Vega.

Precisamente los premios posibilitan desde hace años la publicación y/o representación de las obras. Uno de los más conocidos, y que ha dado nombre a toda una generación, es el premio Marqués de Bradomín, creado en 1983 por Jesús Cracio, director en la época del Instituto de Juventud del Ministerio de Cultura. Desde 1987, la ADE también concede varios premios: dirección, escenografía, iluminación, estudios teatrales o traducción.

Por último, la mayoría de los libros que estudian el teatro español de los años 70 y 80 se centran en la escena madrileña y barcelonesa, que acaparan los estrenos en una España que, como ya hemos dicho, carece de una red nacional de teatros públicos. Incluso las antologías teatrales e historias literarias dejan de lado la producción de las demás comunidades autónomas, especialmente el teatro vasco, al que no se hace prácticamente ninguna mención. Podemos suponer que esta ausencia se debe a un desconocimiento de

la lengua vasca, aunque muchos textos y espectáculos de la época sean bilingües o exclusivamente en español. Los estudios sobre teatro gallego sí que existen, así como aquellos que abordan la escena en catalán, pero de nuevo observamos una diferencia de tratamiento que atañe, por ejemplo, a la aproximación a la obra de Rodolf Sirera. En *Historia y crítica de la literatura española* de Francisco Rico, cuya sección dedicada al teatro se asemeja más a un catálogo que a un estudio en profundidad, nos ha llamado la atención que César Oliva se extienda a la hora de nombrar obras de dramaturgos como Domingo Miras, José Luis Alonso de Santos, Alfonso Vallejo o Fermín Cabal, mientras que únicamente le dedica cuatro líneas a Rodolf Sirera, de quien solo nombra *El verí del teatre* y cuyo éxito parece explicar por la traducción española: “Su obra *El verí del teatre* (*El veneno del teatro*), fue traducida en 1985, por José María Rodríguez Méndez, consiguiendo un extraordinario éxito”<sup>232</sup>. Lamentamos que todo el resto de su producción, que también ha sido representada, traducida y galardonada, quede reducida al silencio, cuando en realidad aborda muchas cuestiones que, por un lado, no están presentes en *El verí del teatre*, y, por otro lado, confirman su madurez como dramaturgo.

### **2.3. Rodolf Sirera, dramaturgo**

A pesar de su profesionalización como guionista en televisión, lo cual no es un hecho ni mucho menos aislado entre los escritores dramáticos contemporáneos, Rodolf Sirera se define ante todo como un hombre de teatro. Esta filiación con la escena, compartida con su hermano Josep Lluís, le viene desde su infancia, cuando su padre los lleva cada domingo a ver teatro a la Junta Directiva de la Casa de los Obreros. Aunque al principio reconoce que odia el teatro, sus años en la universidad le hacen concebirlo como un instrumento de concienciación y un arma contra el franquismo<sup>233</sup>. Cabe señalar el papel desempeñado por la universidad en la renovación del teatro español, que puede

---

<sup>232</sup> OLIVA, César, capítulo “El teatro” en RICO, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, *op. cit.*, vol. 9, p. 445.

<sup>233</sup> Cf. Entrevista con Manuel Molins publicada en SIRERA, Rodolf, *Indian Summer*, Alzira, Bromera, 1989, p. 11-12.

explicarse por el estudio de textos dramáticos extranjeros y la mentalidad abierta que estos provocan.

En 1968 funda con otros compañeros el Centro Experimental de Teatro, que pronto se transformaría en el Centre Experimental de Teatre, colectivo que no se limita a la producción escénica sino que incluye varias disciplinas artísticas que colaboran en los diferentes montajes. El primero en catalán es la adaptación que hizo Rodolf Sirera de la obra de Aristófanes *La Pau (retorna a Atenes)* en 1969. Esta producción está íntimamente ligada al movimiento del teatro independiente, y en 1972 el sector teatral del CET forma El Rogle con la idea de profesionalizarse. En esta época caracterizada por las condiciones deficientes, las compañías teatrales en Valencia no llegan a diez, aunque el boom del teatro independiente, a lo largo de los años, ha hecho surgir una treintena de compañías<sup>234</sup>. Junto a El Rogle, Josep Palomero indica que destacaban las siguientes:

Carnestoltes (Juli Leal), L'Entaulat (Joanvi Cubedo i Manel Cubedo), el Teatre Estable del País Valencià (Josep Gandia Casimiro), El Micalet, Uevo; a Alfara del Patriarca, Grup 49 (1968, Manuel Molins); a Gandia, Pluja (1978, Ximo Vidal); a Castellar, L'Horta (Joan Enric Tamarit i Francesc Tamarit); a Dénia, Llebeig; a Alboraià, Sambori; a Burjassot, Patuleia; a Alzira, Corbera; a Castelló de la Plana, Espiral; a Sagunt, Teva, etc. I des de 1955 funcionava a Alcoi, en castellà, La Cazuela; a Elx, La Carátula des de 1964, i a Alacant, des de 1975, l'Asociación Independiente de Teatro de Alicante (AITA)<sup>235</sup>.

Todas ellas proponen obras alternativas a la programación oficial y defienden el uso del valenciano en el teatro profesional. En este sentido, cabe destacar que Rodolf Sirera elija escribir en valenciano, puesto que su lengua materna es el castellano, a pesar de que su madre sí hablara el *valencià*. Más allá de una elección personal o estética, esta decisión es un acto político en sí que pretende acercar el teatro a las clases populares:

aproximadament pel 1967-68, coincidint amb una certa radicalització política de la vida universitària, vam plantejar-nos la possibilitat pràctica d'un teatre proletari o de les classes populars [...] Després vingué el pas a la llengua: era

---

<sup>234</sup> Cf. LEAL, Juli, "El *Brunzir* cultural francès en l'obra teatral de Rodolf Sirera", *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX. Primer Congrés Internacional de Literatura Comparada. València, 15-18 abril 1997*, Barcelona, Publicacions de l'abadia de Montserrat, 1997, p. 163.

<sup>235</sup> PALOMERO, Josep, « La recepta del verí », *Actes de la III Jornada sobre els Escriptors Valencians Actuals, Rodolf Sirera*, Valencia, Publicacions de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2014, p. 11.

lògic, encara que només fóra teòricament, que férem un teatre en valencià si volíem practicar un teatre popular<sup>236</sup>.

El Rogle se disuelve en 1976, tras cinco espectáculos – *La pau retorna a Atenes*, *Homenatge a Florentí Montfort*, *Tres forasters de Madrid* (de Eduardo Escalante), *El brunzir de les abelles* y *Memòria general d'activitats* –, dos obras censuradas – *El cavaller dels miralls* y *La granada* de Rodolfo Walsh – y un montaje anulado por problemas internos – *El creuament del Niàgara*. Es curioso que esto suceda justo en 1976, puesto que este año es determinante en el teatro valenciano, con la creación de una treintena de compañías diferentes que luchan contra la indiferencia general del bloque de teatro que domina la escena en ese momento, más preocupado por ganar dinero que por proponer obras comprometidas o de calidad. Las consecuencias de este enfrentamiento son negativas, como se puede imaginar, dada la falta de cohesión del panorama dramático valenciano. El aislamiento de estos colectivos no les impide llevar a cabo un trabajo autodidacta, ya sea adaptando modelos extranjeros o intentando crear una dramaturgia propia, que toma como punto de partida el escenario, al que suben tantos actores como autores. Como explica Rodolf Sirera,

funcionàvem com podíem. Ho ignoràvem quasibé tot perquè no havíem tingut Mestres. I ens exercitàvem en totes les instàncies teatrals que teníem a l'abast perquè no hi havia ni més mitjans ni més persones [...] Tot autor hauria de sentir alguna vegada en la vida la sensació de l'escenari. És una mica difícil d'explicar, però l'escenari et dóna unes sensacions molt especials que després en l'escriptura pots intentar reproduir<sup>237</sup>.

---

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 12.

“Aproximadamente en la temporada 1967-1968, coincidiendo con una cierta radicalización política de la vida universitaria, nos planteamos la posibilidad práctica de un teatro proletario o de la clase popular [...] Después vendría el paso a la lengua: era lógico, aunque solo fuera teóricamente, que hiciéramos un teatro en valenciano si queríamos desarrollar un teatro popular”. [La traducción es nuestra].

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 14.

“funcionábamos como podíamos. Lo ignorábamos casi todo porque no habíamos tenido maestros. Y recurríamos a todas las instancias teatrales que teníamos a manos porque no había ni más medios ni más personas [...] Cada autor debería sentir alguna vez en su vida la sensación que provoca el escenario. Es un poco difícil de explicar, pero el escenario te da unas sensaciones muy especiales que después se puedes intentar reproducir en la escritura”. [La traducción es nuestra].

Como ya hemos mencionado, Rodolf Sirera va dejando de lado el trabajo colectivo característico del Teatro Independiente para desarrollar su personalidad de escritor y un estilo propio, aunque sí que continúa escribiendo con su hermano Josep Lluís hasta el fallecimiento de este en 2015. En sus primeros años, y como señala acertadamente Rafael del Rosario Pérez González, la escritura de Rodolf está influida por el teatro épico, las estructuras dialécticas, y por la situación temporal histórica como estrategia para criticar el presente y crear un teatro social que no descarta por completo el lenguaje experimental<sup>238</sup>. A lo largo de su carrera, aún en curso, y dejando de lado sus traducciones y adaptaciones de autores clásicos, Rodolf Sirera ha explorado diferentes géneros dramáticos – teatro documental, comedia, melodrama,... A pesar de esta variedad, su producción presenta características bien definidas cuyo objetivo es difuminar las referencias y obligar al lector a llevar a cabo una lectura activa. Por ejemplo, *Raccord* (2004) nos presenta en desorden tres veranos de épocas diferentes (1929, 1969 y 2003) en un mismo lugar, pero las relaciones entre los personajes y su verdadera naturaleza nunca se explicitan. El lector debe atar los cabos a medida que los personajes cuentan sus recuerdos o encuentran antiguas cartas y se convierte pues en un detective. En este sentido, se deja notar la influencia de las novelas policiacas, sobre todo de Agatha Christie, que tanto fascinan al autor. El misterio caracteriza la pieza corta *El misteri de la cambra tancada* (1975), con el claro referente a *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux (1907). La intriga también es evidente en *El verí del teatre* (1978), como analizaremos en profundidad en la segunda parte. Otro topos de sus obras es el paso del tiempo y su impacto en la memoria y en la moral de los personajes (*Raccord*, 2004 o *Punt de fuga*, 1998/99). Los juegos temporales, con analepsis y prolepsis sin transiciones, son también la base estructural de *Indian Summer* (1987), que por su parte nos repite escenas casi idénticas, con cambios drásticos en la actitud de los personajes o con los mismos diálogos pronunciados por otro locutor. Esta discontinuidad del tiempo, que caracteriza también *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1973), *Memòria general d'activitats* (1976),

---

<sup>238</sup> PÉREZ GONZÁLEZ, Rafael del Rosario, « Aproximació a l'obra de Rodolf Sirera » en VV.AA., *Aproximació al teatre de Rodolf Sirera*, Alzira, Bromera, 1999, p. 35.

*El Príncipe* (1983/84) o *Cavalls de mar* (1986), plantea tanto problemas de construcción textual como de recepción, pero a la vez multiplica las posibilidades interpretativas.

Otra característica de su escritura es el desarrollo de las didascalias, que a veces ocupan casi una página, para describir los lugares con detalle, tanto el mobiliario como su situación en el escenario<sup>239</sup>, e incluso la música que suena: “Stormy Weather”<sup>240</sup> de Ted Koehler y Harold Arlen o “Sonata opus 34 en Fa menor”<sup>241</sup> de Brahms. Esta precisión evidencia el interés de Rodolf Sirera por la puesta en escena y demuestra, una vez más, que es un hombre global de teatro, como atestigua primero su experiencia como actor y director en el CET y *El Rogle* que acabamos de evocar, y después su implicación en la política teatral.

La exploración de las capacidades expresivas del teatro se manifiesta principalmente en una obra mucho más personal, *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1972), así como en sus piezas breves *Tres variacions sobre el joc del mirall* (1974) en las que nos detendremos en el noveno capítulo.

\*\*\*

La producción teatral española del siglo XX es claramente ecléctica y atraviesa varias fases polarizadas: teatro burgués frente a teatro popular, teatro profesional frente a teatro amateur, teatro franquista frente a teatro antifranquista, centralización frente a descentralización, realismo frente a vanguardia, teatro comercial frente a teatro público, teatro de evasión frente a teatro político, escritura individual frente a escritura colectiva, de la literatura dramática a la escritura escénica,...

Durante el tardofranquismo (1969-1975) aparecen prácticas teatrales innovadoras, orientadas a la renovación de las obras y de la interpretación, tanto en la práctica como

---

<sup>239</sup> Cf. SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre* en SIRERA, Rodolf, *L'assassinat del doctor Moraleda/ El verí del teatre*, Barcelona, Edicions 62, 1978, p. 141; *Indian Summer*, op. cit., p. 31 o *L'estranya metamorfosi de Mademoiselle Delaigulle* en *Tres variacions sobre el joc del mirall i altres peces curtes*, Barcelona, El Galliner, 1977, p. 21.

<sup>240</sup> SIRERA, Rodolf, *Indian Summer*, op. cit., p. 31.

<sup>241</sup> SIRERA, Rodolf, *L'estranya metamorfosi de Mademoiselle Delaigulle*, op. cit., p. 21.



en la temática. En aquella época, hay numerosos intentos de dar un nuevo impulso al teatro español y los proyectos de los grupos del teatro independiente se suceden con mayor o menor éxito, lo que cambia la concepción del escenario, de la sala y del texto. Este es precisamente el objetivo de estas compañías, según la definición del movimiento de Guillermo Heras: “El Teatro Independiente es una alternativa sociopolítico-cultural planteada contra la estructura actual dominante en el país”<sup>242</sup>. Su trabajo también permite la difusión de nuevas teorías dramáticas extranjeras sin las cuales el teatro español actual sería muy diferente.

El costumbrismo de los primeros años se reinventa con la revalorización de un nuevo realismo social o neocostumbrista que introduce nuevas temáticas, como el paro, las drogas, la delincuencia, el sexismo, la soledad, el racismo, la homofobia o el terrorismo, así como la efervescencia de un teatro de memoria histórica. La impronta del postmodernismo también se deja ver gracias a la experimentación metateatral, la dramaturgia de la recepción, la escritura fronteriza o la hibridez de géneros. En relación con esto último, César Oliva señala que, a finales del siglo XX, la especialización teatral es cada vez menor, salvo algunas excepciones. A menudo encontramos dramaturgos que también escriben novelas, y los textos que suben al escenario son cada vez más frecuentemente adaptaciones de novelas<sup>243</sup>. Si él califica este hecho como paradójico, observamos que el tiempo ha confirmado la íntima relación entre relato y drama establecida por Denis Diderot.

La progresiva desaparición de la censura también influye en las temáticas y en las estéticas, aunque como hemos visto, el teatro permanece en el punto de mira de los censores más tiempo que otras artes, y es reprimido con más dureza. Podemos citar el famoso caso de *La torna*, una obra de teatro de la compañía Els Joglars, prohibida el 11 de diciembre de 1977 y que trata de la pena de muerte del actor Heinz Chez, estableciendo un paralelismo con el caso de Salvador Puig Antic. La detención de los miembros de Els Joglars, entre ellos de Albert Boadella, causa un gran revuelo en el sector del teatro, que

---

<sup>242</sup> HERAS, Guillermo, “Apuntes para un análisis en profundidad del Teatro Independiente” en FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (ed.), *Documentos sobre el teatro independiente español*, Madrid, 1987, p. 253.

<sup>243</sup> OLIVA, César, capítulo “El teatro” en RICO, Francisco, *op. cit.*, vol. 9, p. 433-434.

denuncia el carácter arbitrario de la censura, situación que degenera en una huelga general que afecta a la mayor parte del país en diciembre de 1977<sup>244</sup>.

La difusión de las nuevas teorías dramáticas internacionales, sin las cuales no podemos imaginar el teatro de hoy en día, conoce un auge en los años setenta, que transforma el lenguaje teatral para cuestionar mejor los defectos políticos de la sociedad de la época. Sin embargo, hacer que el teatro sea extremadamente político también puede resultar un problema, y sería peligroso e inapropiado asociar el teatro independiente a la idea de un teatro político que solo pretende luchar contra el régimen franquista, y también contra el sistema político de la Transición, obviando el carácter creativo y artístico.

El retorno al germen del teatro explica también el interés por las cuestiones estrictamente artísticas y estéticas, tanto en la teoría como en la puesta en escena o la composición de las obras, sin por ello preocuparse demasiado por la forma. Además, los problemas económicos y publicitarios que dificultan el pleno desarrollo del teatro se suman a la delicada y bastante precaria situación del teatro español. Este último era un fenómeno más estético y social que literario<sup>245</sup>. Sin embargo, este valor literario<sup>246</sup> no debe ser ignorado, excepto si se considera entre las preocupaciones estéticas, pero no es así, ya que el juicio de una obra de teatro se refiere principalmente a su dirección. Pero paradójicamente, uno de los problemas del teatro español según los dramaturgos de la época es precisamente la subordinación a la literatura, que deja fuera otras formas de expresión no verbales, como las imágenes, el sonido o la luz. Según Sanchís Sinisterra, el predominio de la palabra, en detrimento del gesto, limita la capacidad de influencia del teatro sobre el público. Esta opinión, que por otra parte ya se encuentra en teóricos más modernos del siglo XVIII como Diderot, demuestra las carencias del teatro español, a la

---

<sup>244</sup> El carácter arbitrario de la censura, más severo contra las compañías de teatro independiente, ya había sido denunciado en octubre de 1976 en la revista *Pipirijaina*: « su aplicación [de la Ley de locales que servía también de instrumento de censura] es arbitraria ya que el cien por cien de los teatros la incumplen si se aplica tajantemente, por lo que la práctica queda reducida a un instrumento más de represión sobre los discrepantes ». *Pipirijaina*, nº1, octubre de 1976, p. 9.

<sup>245</sup> GARCÍA LORENZO, Luciano, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, op. cit., p. 46.

<sup>246</sup> En este sentido, también hay que señalar que existen obras – o al menos extractos – más pensadas para la lectura que para la representación, como algunos textos de Valle-Inclán, en los que la poesía primaba sobre la escenografía o las direcciones escénicas en las didascalías.

vez que abre la puerta a nuevas estrategias escénicas que comienzan a desarrollarse en los años sesenta gracias a la llegada, aunque tardía, de teorías dramáticas extranjeras.

En cuanto a la renovación de la escena valenciana, la obra de Rodolf y Josep Lluís Sirera *Homenatge a Florentí Montfort* (1971, primera publicación en 1972, publicación integral en 1983) marca el punto de partida del nuevo teatro valenciano<sup>247</sup>. La irrupción de Rodolf Sirera en el nuevo panorama teatral que se forja en España a partir de los años 70 se organiza principalmente en torno a la metateatralidad y al protagonismo que le da al propio lenguaje teatral. Como veremos en los capítulos siguientes, el lenguaje le permite fragmentar el tiempo, escindido entre real e imaginario, para fusionar la realidad y la ficción. Así, también se cuestiona la cohesión del sujeto o los procedimientos de desdoblamiento en la representación. En definitiva, su obra ofrece múltiples polarizaciones como subjetivo/objetivo, verdugo/víctima, personaje/autor, palabra/silencio, voz/gestos o deseo/realidad que fascinan al receptor.

---

<sup>247</sup> *Estudis escènics. Quaderns de l'Institut del teatre de la Diputació de Barcelona*, n°30, diciembre de 1988, p. 190. Para más información acerca de la génesis del teatro valenciano moderno y el papele desempeñado por Rodolf Sirera, consúltese PALOMERO, Josep, *D'Eduard Escalante a Rodolf Sirera. Perspectiva del Teatre Valencia Modern*, València, Tabarca de Llibres, 1995. Otras obras esenciales sobre el desarrollo de la escena valenciana son ROSSELLÓ, Ramon (ed.) *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, Universitat de València, col·lecció Teatre Siglo XX, núm. 10, València, 2000 y SIRERA, Josep Lluís *Passat, present i futur del teatre valencià*, València, Institució d'Alfons el Magnànim, 1981.



## Chapitre 3

### ~ *La formulation intellectuelle de Diderot* ~

**L**a pensée diderotienne se développe dans des textes très divers – l’essai philosophique, la critique d’art, le théâtre, des récits (contes et roman) – qui s’articulent entre eux. Ainsi, l’ampleur de ses réflexions esthétiques sur la mise en scène, et son utilité, ne se cantonne pas à ses textes théoriques sur le drame bourgeois (*Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique*) ni à son application (notamment *Le Fils Naturel* et *Le Père de famille*, puis *Est-il bon ? Est-il méchant ?*). De même, ses idées sur l’interprétation ne sont pas exclusives au *Paradoxe sur le comédien*.

La répercussion de sa théorie dramatique ne se limite pas à sa réflexion sur le jeu du comédien, mais il participe également à d’autres thèmes essentiels tels que la définition des genres dramatiques et l’impact de l’acteur sur l’avenir de la société. Faisant suite à la préoccupation taxonomique déjà soulignée dans la Préface de l’*Encyclopédie*, où il était proposé de nommer et de distinguer clairement chaque branche du savoir, Diderot interdit le mélange des genres, rejetant en particulier la tragicomédie. Cependant, ce genre mixte existait déjà à l’époque romaine, comme le montre le prologue de l’*Amphitryon* de Plaute, écrit en 187 avant Jésus-Christ :

je suis un dieu, et, si vous le souhaitez, je changerai la tragédie en comédie, sans toucher à un seul vers. Le voulez-vous, oui ou non ? Eh ! Sot que je suis, ne sais-

je pas bien que vous le voulez, puisque je suis dieu ? Je connais là-dessus le fond de votre pensée. Je ferai donc que ce soit une tragi-comédie, car, en vérité, je ne trouve pas convenable qu'une pièce où figurent des rois et des dieux soit d'un bout à l'autre une comédie. Mais quoi ! puisqu'un esclave aussi a son brin de rôle, nous en ferons, comme j'ai dit, une tragi-comédie<sup>248</sup>.

L'approximation de Patrice Pavis à la tragicomédie dans son *Dictionnaire du théâtre* ne tient pas compte du rejet de Diderot, et cela à tort. Pavis affirme que « le drame bourgeois et le drame romantique s'intéressent à ce genre mixte, capable d'allier le sublime au grotesque et d'éclairer l'existence humaine par de forts contrastes »<sup>249</sup>. À notre avis, cette définition est plus proche du concept de "tragédie complexe" qu'Alfonso Sastre commence à développer dans les années 1960 à partir de *M.S.V.* ou *La sangre y la ceniza*, un texte terminé en 1965 mais joué seulement en 1976. Ce genre va encore plus loin dans la tragédie néo-aristotélicienne, s'éloigne de la tragicomédie et s'appuie principalement sur le théâtre épique brechtien, les drames historiques et l'*esperpento* de Valle-Inclán. De plus, la base du drame bourgeois proposé par Diderot prend en compte avant tout les caractères des personnages. Cela le rapproche d'Aristote et explique pourquoi le drame bourgeois est aussi appelé "tragédie domestique". Mais cela n'implique nullement que la littérature de Diderot soit exempte de toute trace comique, car ses textes sont truffés d'ironie.

La question des genres et de caractères revient au débat littéraire avec Beaumarchais, dans ses préfaces à *Le Barbier de Séville* (1775) et *Le Mariage de Figaro* (1778, mais jouée en 1784). Pour lui,

[l]e genre d'une pièce, comme celui de toute autre action, dépend moins du fond des choses que des caractères qui les mettent en œuvre. [...]il m'a suffi que le Machiniste, au lieu d'être un noir scélérat, fût un drôle de garçon, un homme insouciant, qui rit également du succès & de la chute de ses entreprises<sup>250</sup>.

---

<sup>248</sup> Plaute (187 a.C. ?), *Amphitryon*, dans *Théâtre de Plaute*, traduction nouvelle accompagnée de notes par J. Naudet, t.1, Paris, Naudet, 1831, p. 11.

<sup>249</sup> PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, 1987, p. 423.

<sup>250</sup> BEAUMARCHAIS, Pierre Caron de, "Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville", *Le Barbier de Séville, ou la Précaution inutile*, Paris, Ruault, 1778, p. 15.

Ainsi, les deux premières œuvres de sa trilogie sont un clair exemple de l'importance des caractères des personnages au moment d'identifier le genre d'une pièce. Dans le cas de *Le Barbier*, celui qui orchestre toute l'action n'est pas un scélérat, ce qui serait trop sérieux et demanderait un autre dénouement d'un point de vue moral, mais l'ingénieux Figaro. Bien que le fond et les sujets traités soient sérieux – l'abus de pouvoir, le droit de cuissage... – le ton est en réalité joyeux, accentué dans *Le Mariage de Figaro* avec la scène de la fin et sa musique, bien qu'absent du dernier volet *La Mère coupable* (1792).

L'œuvre de Diderot, aussi variée qu'elle puisse l'être, s'articule autour de plusieurs axes présents dans tous les domaines de sa production. Par exemple, son intérêt envers la musique apparaît dans des textes si divers comme le traité scientifique *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, (1748) ou ses écrits plus littéraires comme le *Neveu de Rameau*, *Les Bijoux indiscrets*, *La Religieuse*. L'esthétique guide quelques articles de l'*Encyclopédie* (dont l'article « Beau », 1752), ainsi que ses *Salons* et ses textes théoriques sur le théâtre.

Sa production montre aussi son ouverture à l'international : il défend l'influence italienne dans l'opéra et idolâtre le jeu du comédien anglais David Garrick. Ceci ne veut point dire qu'il refuse le caractère français sur la scène, mais il considère que celui-ci peut s'enrichir en contact avec d'autres cultures grâce aux différences culturelles :

Cependant comme il n'y a presque rien de commun entre la manière d'écrire la comédie et la tragédie en Angleterre et la manière dont on écrit ces poèmes en France ; puisque, au sentiment même de Garrick, celui qui sait rendre parfaitement une scène de Shakespeare ne connaît pas le premier accent de la déclamation d'une scène de Racine, puisque enlacé par les vers harmonieux de ce dernier, comme par autant de serpents dont les replis lui étreignent la tête, les pieds, les mains, les jambes et les bras, son action en perdrait toute sa liberté : il s'ensuit évidemment que l'acteur français et l'acteur anglais qui conviennent unanimement de la vérité des principes de votre auteur ne s'entendent pas et qu'il y a dans la langue technique du théâtre une latitude, un vague assez considérable pour que des hommes sensés, d'opinions diamétralement opposées, croient y reconnaître la lumière de l'évidence<sup>251</sup>.

---

<sup>251</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 69-70.

On peut voir dans ce passage les vers raciniens comme un carcan, accentué aussi par la déclamation, si répandue en France à l'époque. De plus, et comme le fait remarquer à juste titre Jean M. Goulemot, il insiste sur la polysémie des textes littéraires<sup>252</sup>, ce qui produit naturellement un dialogue constant entre les différentes possibilités interprétatives.

L'intérêt pour l'étranger, entendu comme ce qui est différent et nouveau, se manifeste aussi dans d'autres ouvrages plus utopiques comme le *Supplément au Voyage de Bougainville* (1772). Son expérience en tant que traducteur révèle également sa curiosité, qui élargit sa réflexion tout au long de sa vie : il traduit ainsi *Histoire de la Grèce* (1743) de Temple Stanyan ou *l'Essai sur le mérite et la vertu* (1745) de Shaftesbury. Il ne faut pas oublier non plus que l'origine de *l'Encyclopédie* n'est qu'un projet de traduction de *Cyclopaedia* de Chambers, proposé par trois éditeurs : Gottfried Sellius, John Mills et André-François Le Breton. La rupture du dernier avec les autres fait évoluer le projet. De plus, les ruptures esthétiques que Denis Diderot opère, ou au moins propose, font de lui un avant-gardiste avant la lettre : « [t]oute avant-garde est d'abord une rupture avec le gros de la troupe, un refus aussi de la discipline et de l'allure communes »<sup>253</sup>. Il ne faut pas oublier non plus son matérialisme athée ouvertement exprimé ni son engagement et ses revendications politiques, dont son combat en faveur des libraires dans *Lettre sur le commerce des livres* (1763).

Dans le domaine de l'écriture théâtrale, il faut pourtant regretter qu'il n'ait jamais su matérialiser sa théorie en pièces vraiment réussies. La qualité de son théâtre est questionnable, sans doute à cause de la liberté avec laquelle il écrit, qui peine à s'adapter aux contraintes du dialogue théâtral. Il critique l'expression en vers car elle n'est pas naturelle, mais l'application rigoureuse d'une théorie à ses écrits n'est pas naturelle pour lui non plus, qui préfère suivre les chemins sinueux de sa pensée. Il compose trois pièces de théâtre : *Le Fils naturel* (1757, créée en 1771), *Le Père de famille* (1758) et *Est-il bon ? Est-il méchant ?* (sous-titré *L'Officieux persifleur ou Celui qui les sert tous et qui n'en*

---

<sup>252</sup> Cf. *Ibid.*, p. 70.

<sup>253</sup> DORT, Bernard, *Théâtre Populaire*, 1<sup>er</sup> mai 1956, p. 41.



*contente aucun*, finie sûrement en 1784 mais seulement publiée en 1834). Nous verrons les aléas de ces pièces sur la scène, ainsi que des autres textes de Denis Diderot qui ont fait l'objet d'une représentation, voire d'une adaptation filmique, dans le chapitre 7.

L'apparence décousue de ses dialogues est justement le garant de la crédibilité du discours, reflet de sa pensée toujours en mouvement, qui répond à une démarche heuristique et dont les notions principales autour de l'art théâtral nous allons détailler dans ce chapitre. Nous nous attarderons sur la quête du naturel à partir de quelques idées clefs de la pensée diderotienne qui s'avèrent indispensables pour mieux comprendre sa conception et révolutions dramatiques. En dernier, nous verrons l'importance octroyée par Denis Diderot au mouvement, et qui explique son intérêt envers le jeu de l'acteur, ainsi que sa conception picturale de la scène.

### **3.1. Vers un théâtre naturel**

Les principes des théoriciens de l'Antiquité laissent progressivement leur place aux nouvelles conceptions qui valorisent la liberté dans l'art et le souci de réalisme<sup>254</sup> sur la scène, tout en s'adaptant au goût du public de l'époque. Diderot vise à bouleverser les principes établis, fondant la mise en scène moderne et engageant le théâtre dans une fonction politique et pédagogique qui passe par la reconnaissance sociale des comédiens et la création des écoles pour former les acteurs, au-delà des écoles de déclamation qui existaient déjà et qui ne faisaient que subordonner le jeu de l'acteur à la déclamation ampoulée et artificielle caractéristique du théâtre classique.

Cette critique que Diderot lance contre le théâtre français de l'époque et le besoin de le renouveler, surtout en ce qui concerne l'art des acteurs, apparaît déjà dans *Les Bijoux indiscrets*, en 1748 : Mirzoza rejette le jeu artificiel car il s'éloigne du naturel et menace donc le bon goût<sup>255</sup>. On se gardera bien néanmoins de considérer ce texte comme un précédent de sa théorie théâtrale, qu'il ne développera que plus tard. De même, Diderot

---

<sup>254</sup> On emploie ce mot avec quelques réserves, vu que c'est un terme plus propre aux courants littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>255</sup> Cf. DIDEROT, Denis (1748), *Les Bijoux indiscrets*, DPV, III, p. 165-166.

critique dans le *Salon de 1767* l'omniprésence de l'esthétique française de l'époque dans l'art, ce qui pour lui résulte anachronique et dégradant, et qui ôte toute la vie et l'effet d'illusion de l'œuvre :

Il n'y a point de tableau de grand maître qu'on ne dégradât en habillant les personnages, en les coiffant à la française, quelque bien peint, quelque bien composé qu'il fût d'ailleurs. On dirait que de grands événements, de grandes actions ne soient pas faits pour un peuple aussi bizarrement vêtu ; et que les hommes dont l'habit est si ginguet ne puissent avoir de grands intérêts à démêler. Il ne fait bien qu'aux marionnettes. Une diète de ces marionnettes-là ferait à merveille la parade d'une assemblée consulaire. On n'imaginerait jamais un grain de cervelle dans toutes ces têtes-là. Pour moi, plus je les regarderais, plus je leur verrais de petites ficelles attachées au haut de leurs têtes<sup>256</sup>.

Avec le changement de la société (notamment l'émergence de la classe bourgeoise, et l'épanouissement d'un goût bourgeois) et l'élargissement du public présent dans les salles de théâtre, le spectacle offert sur la scène doit impérativement s'adapter aux mœurs. Cette situation entraîne un profond bouleversement de l'art théâtral dans tous les domaines : la thématique des pièces, la disposition du décor sur les planches, les habits, les discours et le jeu de l'acteur. Dans ce contexte, les principes qui sont censés gouverner la représentation selon Diderot sont formulés essentiellement dans les deux traités théoriques qu'il écrit : *Entretiens sur le Fils naturel* et *De la poésie dramatique*. C'est dans ces deux textes que l'on retrouve les innovations dramatiques qu'il veut implanter sur les tréteaux en proie d'un théâtre naturel, ce qui est pour Diderot le meilleur moyen pour obtenir l'empathie du spectateur.

L'évolution de la pratique de l'acteur se comprend si l'on considère l'éventuel rôle du théâtre en tant qu'endroit de réunion, de communauté et donc d'émetteur de valeurs. C'est à partir de cette nouvelle conception que se déclenche toute une série de transformations au sein de cet art. Évidemment, le but de cette métamorphose est de mieux atteindre le public, ce qui justifie l'intérêt du comédien pour améliorer son jeu : la

---

<sup>256</sup> DIDEROT, Denis, *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*. Textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, p. 321-322.

naissance de la mise en scène vient de naître. Un aspect d'une importance capitale lors de l'élaboration de cette théorie réside dans l'importance que Diderot attribue aux gestes, au-dessus des mots. Il met l'accent sur la pantomime, à la base d'un renouvellement du jeu qui est voué à assurer le nouveau concept diderotien de tableau<sup>257</sup>. D'après cette théorie, la conception du spectacle comme tableau suspend l'implication du public, qui trouve la distance nécessaire pour analyser et juger.

On trouve une autre évidence de la valeur qu'il attribue à la pantomime dans sa lettre à Voltaire, où il rend compte de la représentation de *Tanocrède* :

Ah ! mon cher maître, si vous voyiez la Clairon traversant la scène à demi renversée sur les bourreaux qui l'environnent, ses genoux se dérochant sous elle, les yeux fermés, les bras tombant comme morte ; si vous entendiez le cri qu'elle pousse en renvoyant Tanocrède, vous resteriez plus convaincu que jamais que le silence et la pantomime ont quelquefois un pathétique que toutes les ressources de l'art oratoire n'atteignent pas<sup>258</sup>.

Comme nous l'avons déjà observé, l'éloge de Mademoiselle Clairon et la condamnation du jeu de la Dumesnil sont une constante dans ses textes, et même dans le *Neveu de Rameau* on peut lire les propos suivants : « Mademoiselle Clairon [sait du jeu de l'acteur] tout ce qu'on en peut apprendre »<sup>259</sup> et « cette pauvre Dumesnil ne sait plus ni ce qu'elle dit ni ce qu'elle fait »<sup>260</sup>. Le besoin de cette rénovation du jeu de l'acteur s'explique par plusieurs facteurs, dont à nouveau l'imbrication entre politique et réception émotive : « le succès de cette révolution dans les sujets, dans les effets à produire, pour faire passer par l'émotion la leçon morale et politique »<sup>261</sup>. Il faut signaler qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, on distingue plusieurs types de jeu, comme témoigne le *Dictionnaire historique* d'Arthur Pougin et comme nous développerons au quatrième chapitre.

---

<sup>257</sup> Cf. FRANTZ, Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle*, PUF, 1998.

<sup>258</sup> DIDEROT, Denis, *Lettre à Voltaire*, 28 novembre 1760, *Œuvres complètes*, CFL, t. IV, p. 999.

<sup>259</sup> DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau* (1773), éd. de Jean-Claude Bonnet, GF Flammarion, Paris, 1983, p. 48.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>261</sup> « Introduction », *Théâtre de Diderot*, Ver, p. 1073.

La théorisation du quatrième mur dans *De la poésie dramatique* vise également le jeu naturel, libérant le comédien du carcan qu'est le regard du spectateur. La recherche du naturel implique aussi la libération d'espace dans la scène, avec les spectateurs enfin confinés à la salle :

Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas<sup>262</sup>.

Ceci augmente l'illusion scénique, accentuée par la création des décors de plus en plus naturels et par le changement dans les habits des comédiens, ce que des acteurs comme Lekain ou Mademoiselle Clairon veulent aussi comme nous l'avons déjà explicité dans le premier chapitre. Néanmoins, il faut atteindre quelques années pour que ce changement atteigne son plus haut degré avec Talma. Il ose aller plus loin que ses prédécesseurs, jusqu'au point de monter sur la scène les bras et les pieds nus, ce qui n'était point à l'usage à cette époque-là, lors de la représentation de *Brutus* de Voltaire en 1792<sup>263</sup>.

Évidemment, l'amélioration des conditions visuelles, due notamment au développement progressif de nouvelles formes d'éclairage, ainsi que celle de l'acoustique dans les théâtres français, y joue également un rôle déterminant<sup>264</sup>. En effet, jusque-là il n'y a pas assez de place sur scène et les acteurs doivent parler très fort, d'une façon proche de la déclamation artificielle. Évidemment, tout ceci entrave énormément le jeu naturel que Diderot cherche à tout prix. Il critique constamment, voire ridiculise, la déclamation ampoulée et stéréotypée, le « hoquet tragique » qui est bien loin du naturel et se révèle donc incapable d'émouvoir le spectateur. C'est aussi pour cette raison que Diderot veut remplacer le vers par la prose, mais aussi par les silences, dont la valeur expressive n'est point négligeable, idée très moderne et qui caractérise beaucoup de textes contemporains. Le silence est mis en valeur dans une lettre de Diderot à Mme Riccoboni datant de 1758 :

---

<sup>262</sup> DIDEROT, Denis (1758), *De la poésie dramatique*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 211.

<sup>263</sup> Voir l'estampe qui illustre le premier chapitre.

<sup>264</sup> Cette question inquiétait aussi Diderot, comme le démontre le volume des planches de l'*Encyclopédie* intitulé *Théâtres. Machines de théâtres*, publié en 1772.

« lorsque le silence est rompu sur la scène, moins on est aux détails du tableau »<sup>265</sup>. L'emphase est à nouveau mise sur le côté visuel.

En outre, Diderot accorde une place capitale aux gestes, par-dessus le discours, comme l'explique dans *De la Poésie dramatique* : « Nous parlons trop dans nos drames, nos acteurs n'y jouent pas assez »<sup>266</sup>, ce qui entraîne inévitablement un intérêt croissant dans le jeu, dirigeant tous les regards vers le comédien. « La pantomime, si négligée parmi nous, est employée dans cette scène, et vous avez éprouvé vous-même avec quel succès ! »<sup>267</sup> ou encore la formule « Le geste doit s'écrire souvent à la place du discours »<sup>268</sup> renforcent cette idée et exhortent l'auteur à donner des orientations scéniques. Ceci explique l'importance attribuée aux didascalies si présentes dans les pièces diderotiennes, par rapport aux autres pièces de l'époque, et qui occupent dans une certaine façon la place attribuée de nos jours au metteur en scène. Elles guident le jeu et caractérisent tout ce qui est sur la scène, comme les décors ou les habits, et surtout le jeu que l'acteur doit construire, car c'est la gestuelle qui a le plus de charge émotionnelle et qui transmet le plus. Denis Diderot préconise une conception du théâtre qui tienne toujours en compte la réception du spectateur, qui est plus touché par le naturel (le mouvement) que par l'artifice (le discours, notamment en vers) : « il y a des scènes entières où il est infiniment plus naturel aux personnages de se mouvoir que de parler »<sup>269</sup>.

Par conséquent, la pantomime occupe progressivement la place jusque-là réservée à la déclamation, plutôt statique, et en conséquence on demande beaucoup plus au comédien ; surtout si l'on accepte que la pantomime puisse tout exprimer : les émotions, les caractères, les états, même les conditions. Il faut donc parler avec le corps et transmettre avec le visage si l'on veut garder le naturel. Comme Denis Diderot le signale dans le « Second Entretien », il a toujours été naturel de gesticuler lorsqu'on parle :

---

<sup>265</sup> DIDEROT, Denis, *Correspondance avec Mme Riccoboni*, cité par Jean M. Goulemot dans son édition du *Paradoxe sur le comédien*, op. cit., p. 202.

<sup>266</sup> DIDEROT, Denis (1757), *Entretiens sur le Fils naturel*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 89.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>268</sup> DIDEROT, Denis (1758), *Discours sur la poésie dramatique*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 250.

<sup>269</sup> *Ibid.*

Quel effet cet art, joint au discours, ne produirait-il pas ? Pourquoi avons-nous séparé ce que la nature a joint ? À tout moment, le geste ne répond-il pas au discours ? Je ne l'ai jamais si bien senti qu'en écrivant cet ouvrage. Je cherchais ce que j'avais dit, ce qu'on m'avait répondu ; et ne trouvant que des mouvements, j'écrivais le nom du personnage, et au-dessous son action<sup>270</sup>,

En conséquence, il faut récupérer les gestes au théâtre car ils accompagnent toujours le discours dans la vie quotidienne. Celui-ci est aussi véhiculé par les onomatopées ou par l'expression des sentiments en sanglotant, criant ou bégayant, ce que les comédiens doivent aussi reproduire et qui relève de la pantomime, et non du discours :

Qu'est-ce qui nous affecte dans l'homme animé de quelque grande passion ? Sont-ce ses discours ? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. La violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit, les syllabes des mots se séparent, l'homme passe d'une idée à une autre ; il commence une multitude de discours ; il n'en finit aucun ; et, à l'exception de quelques sentiments qu'il rend dans le premier accès et auxquels il revient sans cesse, le reste n'est qu'une suite de bruits faibles et confus, de sons expirants, d'accents étouffés que l'acteur connaît mieux que le poète. La voix, le ton, le geste, l'action, voilà ce qui appartient à l'acteur ; et c'est ce qui nous frappe, surtout dans le spectacle des grandes passions. C'est l'acteur qui donne au discours tout ce qu'il a d'énergie. C'est lui qui porte aux oreilles la force et la vérité de l'accent<sup>271</sup>.

En lien avec cette prédominance du geste, et au détriment des mots, il affirme dans *Discours sur la poésie dramatique* que « [c]e ne sont pas des mots que je veux remporter du théâtre, mais des impressions »<sup>272</sup>. Autrement dit, l'art doit évoquer au lieu de représenter la Nature en détail, et ceci est valable pour la peinture aussi bien que pour le théâtre, parce que dans la vie quotidienne les discours ne s'achèvent pas, mais sont complétés par des silences, des soupirs, des mots entrecoupés qui, sans rien dire, peuvent tout suggérer. C'est à l'esprit de compléter l'esquisse. De ce fait, l'art imite à partir de ce que la nature lui inspire.

---

<sup>270</sup> DIDEROT, Denis (1757), *Entretiens sur le Fils naturel*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 89.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>272</sup> DIDEROT, Denis (1758), *Discours sur la poésie dramatique* dans *Ver.*, t. IV, p. 1284.

Le mouvement, l'action, la passion même sont indiqués par quelques traits caractéristiques ; et mon imagination fait le reste. Je suis inspiré par le souffle divin de l'artiste. [...] Dans les transports violents de la passion, l'homme supprime les liaisons, commence une phrase sans la finir, laisse échapper un mot, pousse un cri et se tait ; cependant j'ai tout entendu ; c'est l'esquisse d'un discours. La passion ne fait que des esquisses. Que fait donc un poète qui finit tout ? Il tourne le dos à la nature<sup>273</sup>.

Il reprend cette idée à plusieurs reprises dans le *Salon de 1767*, soulignant l'importance d'insinuer plutôt que de montrer : il préfère les esquisses aux tableaux. « Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau ? C'est qu'il y a plus de vie et moins de formes. À mesure qu'on introduit les formes la vie disparaît »<sup>274</sup>.

Dans ce perfectionnement de l'art du comédien, il faut également considérer le rôle essentiel joué par le théâtre de la Foire. Étant données les censures dues aux privilèges dont jouissent les théâtres officiels, les acteurs « amateurs » sont forcés à développer leur créativité au maximum, afin d'éviter des amendes et des suppressions. Alors, ils emploient des pancartes, ils poussent au public à chanter et ils ont recours aux pratiques de cirque. En conséquence, l'un des recours les plus fréquents pour ces comédiens c'est la pantomime, parfois proche du cabotinage, qu'ils utilisent pour ridiculiser les pièces dites officielles. Il est pourtant étonnant, comme le signale Dieckmann, le fait que Diderot n'a pas l'habitude d'aller voir les spectacles de la Foire, et qu'il se rend souvent aux théâtres où c'est la parole qui prédomine (Comédie-Française, Comédie-Italienne, Opéra)<sup>275</sup>.

Ainsi, Diderot affirme dans la *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* qu'« il y a des gestes sublimes, que toute éloquence oratoire ne rendra jamais »<sup>276</sup>. Ceci ne veut pas dire, néanmoins, que le discours ne soit pas important, puisqu'il faut le soigner afin de garder la cohérence de la pièce. Or, la construction du personnage reste bien la source principale d'intérêt, tout en accordant une grande

---

<sup>273</sup> DIDEROT, Denis, *Salon de 1767*, Ver., t. IV, p. 721.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 714.

<sup>275</sup> DIECKMANN, Herbert, « Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1961, n°13, p. 160.

<sup>276</sup> DIDEROT, Denis (1751), *Lettre sur les sourds et muets*, dans DPV, vol. IV, p. 142.

importance à la composition du discours, dont il soigne la ponctuation et le lexique qui marquent le souffle et l'intonation :

Dans les pièces compliquées, l'intérêt est plus l'effet du plan que des discours ; c'est au contraire plus l'effet des discours que du plan, dans les pièces simples. Mais à qui doit-on rapporter l'intérêt ? Est-ce aux personnages ? Est-ce aux spectateurs ?

Les spectateurs ne sont que des témoins ignorés de la chose. "Ce sont donc les personnages qu'il faut avoir en vue ?" Je le crois. Qu'ils forment le nœud sans s'en apercevoir ; que tout soit impénétrable pour eux ; qu'ils s'avancent au dénouement sans s'en douter. S'ils sont dans l'agitation, il faudra bien que je suive et que j'éprouve les mêmes mouvements<sup>277</sup>.

De même, Diderot refuse les œuvres écrites exprès pour un acteur, avis qui répond à la qualité supposée d'un bon comédien d'être capable d'interpréter n'importe quel rôle. En conséquence, celui-ci doit impérativement travailler la création du personnage. Un bon jeu ne découle pas simplement de la technique ou de l'art du comédien, il ne s'agit pas non plus d'une prédisposition plus ou moins naturelle à imiter. Au contraire, la clef réside dans tout le processus antérieur à la représentation même : l'élaboration du modèle idéal que le comédien tâche ensuite de mener aux tréteaux. L'artiste doit, au théâtre aussi bien qu'en peinture, réunir le sublime de la technique au sublime de l'idéal<sup>278</sup>. De même, l'instant choisi pour représenter sur la scène ou pour reproduire sur la toile est déterminant. Voici une idée clef de l'esthétique de Diderot, celle du moment, développée en peinture dans son *Salon de 1767*. Il détourne sa signification libertine pour en faire l'instant temporel où cristallise le sublime. Le grand artiste, le grand peintre, est celui qui sait capter ce moment dans son tableau.

Soulignons l'importance qu'acquiert la notion de sublime à partir de la 1674, quand Boileau traduit le traité grec *Peri hupsous ou Du Sublime*, probablement du philosophe Cassius Longin (213-273), et remet le concept au centre des réflexions qui

---

<sup>277</sup> DIDEROT, Denis (1758), *Discours sur la poésie dramatique*, Ver., t. IV, p. 1305-1306.

<sup>278</sup> Cf. DIDEROT, Denis, *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*, op. cit., p. 401.



aboutissent en 1750 à la fondation de l'esthétique<sup>279</sup>. L'origine de cette naissante esthétique du sublime se trouve dans la Querelle des Anciens et des Modernes, mais son développement commence particulièrement grâce à trois auteurs : Kant en Allemagne, Burke en Angleterre et Diderot en France.

La Bruyère s'interroge sur le concept du sublime dans *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle* (1688) : « Qu'est-ce que le sublime ? où entre le sublime ? [...] Le sublime ne peint que la vérité, mais en un sujet noble ; il la peint tout entière dans sa cause et dans son effet ; il est l'expression ou l'image la plus digne de cette vérité »<sup>280</sup>. Si pour lui, il est question de vérité, pour Kant, c'est le beau qui entre en jeu quand il met en contradiction ces deux concepts dans ses *Réflexions sur les sentiments du beau et du sublime* (1764).

Denis Diderot, et plus largement toute la philosophie de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, va placer le sublime à sa place étymologique, « haut dans les airs ». Aussi bien sur le plan physique que moral, le sublime doit régir les œuvres d'art et leur fonction sociale. Source du plaisir morale, il fonctionne comme lien entre l'éthique et l'esthétique, en dépassant l'entendement et la sensibilité en même temps. Dans la pensée diderotienne, le sublime désigne la vertu et les émotions de l'esprit qui suivent le spectacle grandiose de la nature, source du modèle idéal. Il provoque un sentiment d'infinitude malgré la petitesse que l'homme représente face à l'univers. La contemplation de la nature offre de nouvelles possibilités esthétiques, ainsi qu'une réflexion novatrice sur le rapport entre l'homme, la nature et la morale, comme en témoignent non seulement les nombreux Salons<sup>281</sup> que Diderot rédige, mais aussi le texte de Rousseau, *Rêveries du promeneur solitaire* (publié en 1782 bien que rédigé entre 1776 et 1778).

---

<sup>279</sup> Cf. LACQUE-LABARTHE, Philippe , « SUBLIME, philosophie », *Encyclopædia Universalis*. Disponible en ligne sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sublime-philosophie/> [Consulté le 8 août 2019].

<sup>280</sup> LA BRUYÈRE, Jean de, *Les Caractères*, Paris, Flammarion, 1880, p. 72.

<sup>281</sup> Le premier *Salon* – compte rendu des expositions de peinture à Paris – date de 1759, puis il en rédige sans interruption de 1761 jusque 1771. Après, ses essais sur la peinture alternent entre *Salons* plus brefs ou d'autres textes esthétiques, dont *Pensées détachées sur la peinture* (1777).

En quoi consiste ce modèle idéal et quel rôle joue-t-il dans la théorie esthétique de Diderot ? D'abord, il faut tenir compte du fait que tout ce qui est dans la nature est plus ou moins vicié, et en conséquence, il ne sert pas comme modèle :

Mais comme la nature ne nous montre nulle part ce modèle ni total ni partiel, comme elle produit tous ces ouvrages viciés ; comme les plus parfaits qui sortent de son atelier ont été assujettis à des conditions, des fonctions, des besoins qui les ont encore déformés, comme par la seule nécessité sauvage de se conserver et de se reproduire, ils se sont éloignés de plus en plus de la vérité, du modèle premier, de l'image intellectuelle<sup>282</sup>.

Il est donc nécessaire d'aller au-delà, de surpasser la nature grâce à l'intellect « par une longue observation, par une expérience consommée, par un tact exquis, par un goût, un instinct, une sorte d'inspiration donnée à quelques rares génies »<sup>283</sup>. Alors, le processus d'imitation devient action et création : on passe de la *mimésis* à la *poiésis*. L'influence de Platon est évidente dans cette formulation de la théorie esthétique de Diderot, qui dans le *Salon de 1767* nous apprend les différents rangs ou degrés de la vérité et ses copies<sup>284</sup>. Le sublime n'est donc pas contraint à la beauté formelle, mais il doit surtout s'attacher à la vérité. Les mondes physique et morale fusionnent, ainsi que l'éthique et l'esthétique :

LE PREMIER : [...] Les grands poètes dramatiques surtout sont spectateurs assidus de ce qui se passe autour d'eux dans le monde physique et dans le monde moral.

LE SECOND : Qui n'est qu'un<sup>285</sup>.

L'observation qui sert à relier ces deux mondes est aussi la base pour la création du modèle idéal ou fantôme. Celui-ci est la base dont le comédien se sert pour mener à bout tout le travail ultérieur : il sert de pont entre l'abstrait caché dans le texte et le concret que l'acteur matérialisera plus tard sur scène. De plus, l'objet de ce premier modèle duquel il faut s'approcher le plus possible implique le concept de sublime, et c'est justement ce fait qui distingue une simple représentation mimétique, propre à un simple artisan, du

---

<sup>282</sup> DIDEROT, Denis, *Salon de 1767*, op. cit., p. 68-69.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>284</sup> Cf. *Ibid.*, p. 64.

<sup>285</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 76.

travail de l'homme de génie, qui cherche la vérité sans cesse et qui peut y parvenir à travers une longue étude :

Convenez donc que la différence du portraitiste et de vous, homme de génie, consiste essentiellement en ce que le portraitiste rend fidèlement Nature comme elle est, et se fixe par goût au troisième rang, et que vous qui cherchez la vérité, le premier modèle, votre effort continu est de vous élever au second. [...] Est-ce que cette métaphysique, qui a pour objet la nature, la belle nature, la vérité, le premier modèle auquel tu te conformes sous peine de n'être qu'un portraitiste, n'est pas la plus sublime métaphysique ?<sup>286</sup>

Le but de la peinture et du théâtre, qu'on peut élargir à l'art en général, est esquissé dans le *Salon de 1767* : tous les deux doivent émouvoir, surpasser la frontière des yeux du spectateur et le toucher émotionnellement et intellectuellement. « En un mot la peinture est-elle l'art de parler aux yeux seulement ? Ou celui de s'adresser au cœur et à l'esprit, de charmer l'un, d'émouvoir l'autre, par l'entremise des yeux ? »<sup>287</sup>. Ainsi voudrait-il impliquer d'autres sens du spectateur, dont l'ouïe : la musique, thème que l'on retrouve à nouveau dans le *Neveu de Rameau*, doit envahir le théâtre de façon à émouvoir encore plus. Même les textes en prose comme les romans devraient, selon lui, distiller la musicalité.

Avant de continuer avec l'explication du modèle idéal, il faut préciser que Diderot ne considère pas tout ce qu'on a comme étant parfait, mais perfectible. Ainsi, le personnage tel que l'auteur l'a conçu doit être amélioré par l'acteur. Alors, avec cette théorie de la perfectibilité, le travail de l'acteur ne s'achève jamais, de la même manière que le philosophe est toujours en quête de la vérité : il ne l'énonce pas, mais il la cherche sans cesse<sup>288</sup>.

En proie de l'objectivité caractéristique de Diderot, qui rend possible le succès de cette quête, le comédien ne doit pas se considérer le juge ni le modèle à suivre. Il doit, au

---

<sup>286</sup> DIDEROT, Denis, *Salon de 1767, op. cit.*, p. 68.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>288</sup> Cf. « On doit exiger de moi que je cherche la vérité, mais non que je la trouve », DIDEROT, Denis (1746), *Pensées Philosophiques*, GF Flammarion, Paris, 1972, p. 45 ou « Je n'exige pas qu'on admette cette conjecture. Je demande qu'on l'examine », DIDEROT, Denis (1757), *Entretiens sur le Fils naturel*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 107.

contraire, « sortir de soi » pour être capable de trouver le modèle idéal recherché, qui va ainsi se diriger vers l'unité, comprise dans le sens universalisant, et donc dépasser l'individualité<sup>289</sup>. Alors, les théories normatives, qui indiquent des principes à suivre impérativement, ne trouvent pas de place dans l'art du comédien, comme le démontre le passage suivant de *Paradoxe sur le comédien* :

Et comment un rôle serait-il joué de la même manière par deux acteurs différents, puisque dans l'écrivain le plus clair, le plus précis, le plus énergique, les mots ne sont et ne peuvent être que des signes approchés d'une pensée, d'un sentiment, d'une idée ; signes dont le mouvement, le geste, le ton, le visage, les yeux, la circonstance donnée, complètent la valeur ?<sup>290</sup>

Ce modèle étant idéal, presque chimérique, et répondant en plus aux différentes conditions temporelles, peut être modifié. Cette idée se renforce du fait qu'il ne s'agit pas d'une imitation, mais de la représentation d'un être fictif qui n'existe pas dans la nature : c'est une création qui peut se compléter sans cesse, d'autant plus qu'il n'y a personne qui conserve le même goût ni les mêmes jugements pendant toute sa vie, car on est en changement constant. C'est pour cela que les modèles fixes, préétablis et imposés, sont un obstacle :

Il est certain qu'il n'y aura point de terme à nos disputes, tant que chacun se prendra soi-même pour modèle et pour juge. Il y aura autant de mesure que d'hommes, et le même homme aura autant de modules différents que de périodes sensiblement différents dans son existence. Cela me suffit, ce me semble, pour sentir la nécessité de chercher une mesure, un module hors de moi<sup>291</sup>.

## **3.2. L'incarnation du modèle idéal**

### **3.2.1. La pantomime**

La pantomime est l'une des idées clefs du renouveau théâtral proposé par Diderot, sûrement la plus importante, que nous approfondirons dans la seconde partie.

---

<sup>289</sup> Cf. DPV, t. X, p. 424 et sqq.

<sup>290</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 68.

<sup>291</sup> DIDEROT, Denis (1758), *De la poésie dramatique*, Ver., t. IV, p. 1348.

Antoine-François Riccoboni signale déjà en 1750, dans son ouvrage théorique *L'Art du théâtre*, que la pantomime mérite bien d'être plus exploitée :

Voilà d'où sort le jeu Pantomime, que l'on n'a fait qu'effleurer jusqu'ici, & qui pourroit être porté bien loin, mais qui demanderoit une étude infinie. Je dirai seulement à celui qui aura dessein de s'appliquer à ce genre, que le Pantomime ne peut montrer aux yeux que des situations, & ne sauroit exprimer que des sentimens. Tout le reste a besoin du secours de la parole ; ainsi le Pantomime qui en est privé ne peut, ni faire d'exposition, ni raconter un fait, no détailler des réflexions<sup>292</sup>.

Les limites exposées par Riccoboni contrastent avec la capacité expressive que Diderot lui octroie, et que nous allons continuer à lui reconnaître des siècles plus tard, comme en témoigne cette citation de Roland Barthes, qui souligne sa capacité narrative :

le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la *Sainte Ursule* de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation<sup>293</sup>.

Diderot, de son côté, emprunte la conception de la pantomime à la peinture et la considère dans son rapport à la parole, mais elle la dépasse. Son intérêt pour la pantomime est antérieur à la rédaction du *Paradoxe sur le comédien*, et on le retrouve déjà dans son *Discours sur la poésie dramatique* en 1757 : « il y a des scènes entières où il est infiniment plus naturel aux personnages de se mouvoir que de parler<sup>294</sup> ». Comme le signale Jean M. Goulemot,

La pantomime sera donc conçue comme le langage de l'émotion et de la tension exprimées par le corps. [...] La pantomime en expulsant la parole de l'espace théâtral retrouve l'expression primitive des passions et des sentiments. Elle est le langage des profondeurs qui engage le spectateur dans un effort de compréhension et de reconnaissance<sup>295</sup>.

---

<sup>292</sup> RICCOBONI, François, *L'Art du théâtre*, Paris, Simon&Giffart, 1750, p. 83.

<sup>293</sup> BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 7.

<sup>294</sup> DIDEROT, Denis (1758), *De la poésie dramatique*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 250.

<sup>295</sup> GOULEMOT, Jean M., *La Littérature des Lumières*, Paris, Nathan, Coll. « Lettres Sup », 2002, p. 118.

En 1769, quand on sait qu'il travaille déjà sur *Paradoxe sur le comédien*, il rédige un texte intitulé « Pantomime dramatique ou essai sur un nouveau genre de spectacle à Florence » où il écrit qu'« aucun genre dramatique n'exclut la pantomime ; que c'est une langue commune à toutes les nations ; que le cri et le geste se touchent, et que le silence rompu par les interjections seules de la douleur ou de la joie produit souvent les plus grands effets »<sup>296</sup>.

Pour que le comédien puisse exceller dans la pantomime, il doit au préalable créer un modèle idéal personnel dont il va tenter de s'approcher. La conception diderotienne du modèle idéal renvoie à la philosophie platonicienne mais ne fait pas référence à un modèle existant dans la nature. Au contraire, ce modèle doit être imaginé par l'acteur, dépassant ceux de la nature et de l'auteur : « il y a trois modèles, l'homme de la nature, l'homme du poète, l'homme de l'acteur »<sup>297</sup>. La *mimésis eikastiké* – qui consiste à reproduire le modèle tel qu'il est, à en faire une copie le plus fidèle – devient une sorte de *mimésis phantastiké* – qui modifie les proportions et les caractéristiques externes pour prendre compte du spectateur –<sup>298</sup>. Cette dernière, plus en rapport avec les œuvres de grande dimension dont les sculptures, évoque le lien diderotien entre acteur et statue. Ce dernier type de mimésis renvoie à la notion de « *phantasma* », dont l'étymologie<sup>299</sup> fait appel au trompe-l'œil, et donc la fiction et l'illusion réussies, des « fantômes » diderotiens.

En construisant ces « fantômes » ou « modèles idéaux », l'acteur est co-auteur de la pièce, comme le signale Guilhem Armand<sup>300</sup>. Nous en trouvons un exemple dans une anecdote à propos de Voltaire et Clairon :

Tantôt le poète a senti plus fortement que le comédien, tantôt, et plus souvent peut-être, le comédien a conçu plus fortement que le poète ; et rien n'est plus dans la vérité que cette exclamation de Voltaire, entendant la Clairon dans une de ses

---

<sup>296</sup> DIDEROT, Denis, « Pantomime dramatique ou essai sur un nouveau genre de spectacle à Florence » dans A-T-, t. 8, 1875, p. 459.

<sup>297</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 145.

<sup>298</sup> Ces deux notions apparaissent dans *Le Sophiste* de Platon.

<sup>299</sup> Le verbe *phainesthai* qui est à l'origine de ce nom voulait dire « briller, se montrer, paraître ».

<sup>300</sup> ARMAND, Guilhem, « De la *mimésis* théâtrale à l'acteur-simulacre », *Lumières*, n° 31/2018, *Diderot et les simulacres humains. Mannequins, pantins, automates et autres figures*, GAILLARD, Aurélie et Marie-Irène IGELMANN (éds.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2019, p. 74.

pièces : *Est-ce bien moi qui ai fait cela ? Est-ce que la Clairon en sait plus que Voltaire ?* Dans ce moment du moins son modèle idéal, en déclamant, était bien au-delà du modèle idéal que le poète s'était fait en écrivant, mais ce modèle idéal n'était pas elle. Quel était donc son talent ? Celui d'imaginer un grand fantôme et de le copier de génie. Elle imitait le mouvement, les actions, les gestes, toute l'expression d'un être fort au-dessus d'elle. Elle avait trouvé ce qu'Eschine récitant une oraison de Démosthène ne put jamais rendre, le mugissement de la bête. Il disait à ses disciples : « Si cela vous affecte si fort, qu'aurait-ce donc été, *si audivissetis bestiam mugientem ?* Le poète avait engendré l'animal terrible, la Clairon le faisait mugir<sup>301</sup>.

L'idée de mimésis de Platon en tant qu'imitation devient pour Diderot représentation, ou, plutôt, succession de représentations : d'abord, l'acteur construit une image mentale du personnage, puis il le rend présent. Il ne s'agit pas simplement d'imiter mais de créer, en conjuguant les qualités naturelles avec le travail :

C'est à la nature à donner les qualités de la personne, la figure, la voix, le jugement, la finesse. C'est à l'étude des grands modèles, à la connaissance du cœur humain, à l'usage du monde, au travail assidu, à l'expérience, et à l'habitude du théâtre, à perfectionner le don de nature. Le comédien imitateur peut arriver au point de rendre tout passablement ; il n'y a rien ni à louer, ni à reprendre dans son jeu<sup>302</sup>.

Nous aborderons cette coexistence de la nature et du travail dans le quatrième chapitre, centré sur l'interprétation de l'acteur.

Enfin, la pantomime est l'un des moteurs du *Neveu de Rameau*, texte parsemé des descriptions qui ont la valeur des didascalies et qui lui confèrent un caractère théâtral : « Avant que de commencer, il pousse un profond soupir et porte ses deux mains à son front. Ensuite, il reprend un air tranquille »<sup>303</sup>, « puis se relevant brusquement, il ajouta d'un ton sérieux et réfléchi »<sup>304</sup> ou encore « en mettant sa main droite sur sa poitrine »<sup>305</sup>.

---

<sup>301</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 110-111. On notera dans cette citation la présence du cri animal qui revient dans *Le Neveu du Rameau*.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 67-68.

<sup>303</sup> DIDEROT, Denis (1773), *Le Neveu de Rameau*, éd. cit. de Jean-Claude Bonnet, p. 57.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 59.

### 3.2.2. L'imagination

Diderot expose sa théorie autour de l'imagination dans le *Discours sur la poésie dramatique* et dans *Éléments de physiologie*, et il s'y réfère aussi au moment d'expliquer la conception du modèle idéal dans son *Salon de 1767* et *Paradoxe sur le comédien*. Pour lui, l'imagination est l'une des caractéristiques qui définissent non seulement l'artiste ou le philosophe, mais plus largement, l'homme. Très liée à la mémoire, elle implique aussi bien la compréhension que l'aspect visuel, la perception via les yeux. En définitive, elle permet de transformer ce que l'on perçoit et passer de l'idée à l'image concrète. Il matérialise donc l'abstrait :

L'imagination, voilà la qualité sans laquelle on n'est ni un poète, ni un philosophe, ni un homme d'esprit, ni un être raisonnable, ni un homme.

- Qu'est-ce donc l'imagination ? me direz-vous.
- Ô mon ami, quel piège vous tendez à celui qui s'est proposé de vous entretenir de l'art dramatique ! S'il se met à philosopher, adieu son objet.

L'imagination est la faculté de se rappeler des images. Un homme entièrement privé de cette faculté serait un stupide dont toutes les fonctions intellectuelles se réduiraient à produire les sons qu'il aurait appris à combiner dans l'enfance, et à les appliquer machinalement aux circonstances de la vie.

[...]

Mais quel est le moment où il cesse d'exercer sa mémoire, et où il commence à appliquer son imagination ? C'est celui où, de questions en question, vous le forcez d'imaginer ; c'est-à-dire de passer de sons abstraits et généraux à des sons moins abstraits et moins généraux, jusqu'à ce qu'il soit arrivé à quelque représentation sensible, le dernier terme et le repos de sa raison<sup>306</sup>.

Le passage de l'idée à la matière pose la question de la matérialité, centre de la philosophie matérialiste qui se développe à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle.

### 3.2.3. Le matérialisme

La tradition cartésienne considère l'homme comme la combinaison de deux parties : la *res cogitans* ou substance pensante (l'âme immatérielle, qu'il inclut l'esprit)

---

<sup>306</sup> DIDEROT, Denis (1758), *Discours sur la poésie dramatique*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 195-196.



et la *res extensa* ou substance étendue (le corps matériel)<sup>307</sup>. D'Alembert, dans son *Essai sur les Éléments de la philosophie* (1759), soutient cette position dualiste et se questionne sur la manière dont il y a interaction entre les deux parties :

Plus on creuse la question de la distinction du corps et de l'âme, plus elle offre de matière à la méditation du philosophe. Convenons d'abord, qu'il n'y a en effet aucun rapport apparente entre l'étendue et la pensée. [...] Comment concevoir d'ailleurs que deux substances qu'on suppose absolument différentes, et n'ayant rien de commun, puissent avoir l'une sur l'autre une action réciproque si forte et si sensible ?<sup>308</sup>

Pour répondre à ce dilemme, le matérialisme – terme attesté en anglais dès 1668, en français dès 1702 – nie l'immatérialité de l'âme et postule « qu'il n'y a que de la matière, et qu'elle suffit pour tout expliquer »<sup>309</sup>. La matière est donc sensible, ce qui établit le lien entre le corps et l'esprit. La définition donnée par Furetière dans le *Dictionnaire Universel* en 1727 suit cette idée :

Sorte de philosophes qui soutiennent qu'il n'y a que la matière ou le corps qui existe et qu'il n'y a point d'autre substance au monde ; qu'elle est éternelle, et que c'est d'elle que tout est formé ; que tout ce qui produit ou existe dans l'univers n'est autre chose que de la matière et des accidents qui naissent et qui périssent, et que tout ce qu'on aperçoit de vie et de pensée n'appartient qu'à la matière<sup>310</sup>.

Pourtant, le *Dictionnaire de l'Académie Française* a mis deux siècles à concevoir le matérialisme comme une doctrine philosophique, la 4<sup>ème</sup> édition de 1762 le définissant seulement comme « Opinion de ceux qui n'admettent point d'autre substance que la matière »<sup>311</sup>. Cette acception ne change que très peu au XIX<sup>e</sup> siècle, où la 6<sup>ème</sup> et la 7<sup>ème</sup> éditions (1835 et 1878, respectivement) précisent que le matérialisme est un « système de

---

<sup>307</sup> Cf. DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques*, 1641, en particulier « Méditation sixième : De l'existence des choses matérielles, et de la distinction réelle entre l'âme et le corps de l'homme ».

<sup>308</sup> D'ALEMBERT, Jean Le Rond (1759), *Essai sur les Éléments de philosophie*, éd. de C. Kintzler, Paris, Fayard, 1986, p. 271-272.

<sup>309</sup> DIDEROT, Denis, « Spinosiste », *Encyclopédie*, vol. XV, 1765. Disponible en ligne sur : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v15-1548-0/> [Consulté le 07 octobre 2019].

<sup>310</sup> FURETIÈRE, Antoine, « Matérialiste », *Dictionnaire Universel*, vol. 3, La Haye, 1727.

<sup>311</sup> Disponible en ligne sur <https://www.cnrtl.fr/definition/academie4/mat%C3%A9rialisme> [Consulté le 28 janvier 2020].

ceux qui pensent que tout est matière »<sup>312</sup>. Ce n'est donc qu'au XX<sup>e</sup> siècle que la 8<sup>ème</sup> édition (1932-1935) inclut une référence à la philosophie matérialiste, bien qu'elle n'y soit pas développée : « Doctrine philosophique qui ramène tout à la matière »<sup>313</sup>. Enfin, la 9<sup>ème</sup> édition le définit comme une « [d]octrine philosophique selon laquelle la seule réalité est la matière, dont sont issus les phénomènes vitaux et psychiques »<sup>314</sup>. Malgré le peu d'écho que ce terme a dans les dictionnaires de l'époque, les idées matérialistes commencent à proliférer au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec *La Vénus physique* de Maupertius (1745), *L'Homme-machine* de La Mettrie (1747) ou *Lettre sur les aveugles* de Diderot (1750)<sup>315</sup>, texte polémique qui lui vaut l'emprisonnement à Vincennes.

Diderot nie l'existence d'une âme immatérielle, n'ayant en réalité que de la matière qui, issue des atomes qui constituent le principe de tout ce qui existe, est capable de tout expliquer. Alors, cette théorie s'oppose au dualisme qui considère qu'il y a une substance spirituelle d'un côté et une substance corporelle d'un autre. Pour les matérialistes des Lumières, la sensibilité et la pensée répondent aux différents états d'une seule matière.

Cette philosophie, très proche des attitudes athées, considère que la nature n'est pas une création divine, mais au contraire, il s'agit d'une réalité active et en mouvement constant, et donc, susceptible de changer. À différence de Buffon, qui distingue entre la matière vivante et la matière morte<sup>316</sup>, Diderot critique cette antinomie et postule l'unité. La seule distinction qu'il fait c'est celle entre sensibilité inerte et active, mais sensibilité et donc unitaire en fin de compte, comme nous pouvons lire dans *Le Rêve de d'Alembert* (1769) :

---

<sup>312</sup> Les deux éditions sont disponibles en ligne sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A6M0564> et <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A7M0608> [Consulté le 28 janvier 2020].

<sup>313</sup> Disponible en ligne sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/academie8/mat%C3%A9rialisme> [Consulté le 28 janvier 2020].

<sup>314</sup> Disponible en ligne sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/mat%C3%A9rialisme> [Consulté le 28 janvier 2020].

<sup>315</sup> Évidemment, il faudrait approfondir sur d'autres textes comme *La Réfutation d'Helvétius* afin de bien comprendre le matérialisme de Diderot. À ce sujet, on consultera une bibliographie spécialisée comme Jean Claude Bourdin, *Diderot : Le matérialisme*. Paris, PUF, 1998 ou Élisabeth de Fontenay, *Diderot ou le Matérialisme enchanté*, Paris, Grasset, 1981.

<sup>316</sup> cf. DUFLO, Colas, « Introduction », *Le Rêve de d'Alembert*, éd. de Colas Duflo, Paris, GF, 2002, p. 16.

D'ALEMBERT : [...] Serait-ce, par hasard, que vous reconnaîtriez une sensibilité active et une sensibilité inerte, comme il y a une force vive et une force morte ? Une force vive qui se manifeste par la translation ; une force morte qui se manifeste par la pression ; une sensibilité active qui se caractérise par certaines actions remarquables dans l'animal et peut-être dans la plante ; et une sensibilité inerte dont on serait assuré par le passage à l'état de sensibilité active.  
DIDEROT : À merveilles, vous l'avez dit<sup>317</sup>.

En conséquence, afin de fuir la distinction entre sensibilité et matière, il affirme que la sensibilité est la « propriété générale de la matière ou produit de l'organisation »<sup>318</sup>. C'est de cette façon qu'il préserve son souci pour l'union : « [i]l n'y a plus qu'une substance dans l'univers, dans l'homme, dans l'animal »<sup>319</sup>.

Néanmoins, cette conception unitaire de toute ce qui existe pose des problèmes pour ce qui est du dédoublement de l'acteur. En effet, il postule catégoriquement l'unité de la personne : « [c]elle de mon unité, de mon moi [...] que je suis moi, que j'ai toujours été moi, et que je ne serais jamais un autre »<sup>320</sup>. L'aliénation n'est donc pas conçue par Diderot, qui souligne la conscience en soi. Or, l'acteur est capable de s'éloigner du personnage et de le voir comme s'il était un autre être, il dédouble son regard, soit il adopte la perspective de sa personne, soit celle du personnage. Diderot adhère à une optique extérieure, épouse un regard dont l'objet est nous-mêmes. Ainsi, il évoque dans *Éléments de physiologie* « la possibilité d'une distance prise entre l'existence naturelle [...] et la conscience affranchie »<sup>321</sup>. Lors de cette opposition entre le « soi » et « l'autre », à savoir, l'acteur et le personnage, on a affaire dans une certaine mesure à un processus de dépossession qui permet au comédien de séparer son esprit de son corps et de manier ce dernier comme s'il s'agissait d'une marionnette. L'intellect étant celui qui tire les ficelles, et le corps le pantin, le problème est donc d'identifier les ficelles ; c'est-à-dire, l'unisson entre le corps et la tête. Ce débat devient d'autant plus problématique à résoudre si l'on tient compte de la philosophie matérialiste, mais la réponse se trouve peut-être

---

<sup>317</sup> DIDEROT, Denis (1769), *Le Rêve de d'Alembert*, éd. cit. de Colas Duflo, p. 55.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>321</sup> STAROBINSKI, Jean, *Diderot. Un diable de ramage*, Paris, Gallimard, 2012, p. 79.

dans le concept de réseau que Diderot essaie de démontrer avec les métaphores de la grappe d'abeilles<sup>322</sup> ou la toile d'araignée<sup>323</sup> : tout est composé de fils imperceptibles qui conforment un réseau en constante interaction. Ainsi, l'araignée transmet de la douleur ou du plaisir là où elle veut de la même manière que le comédien communique des émotions au public : sans les éprouver<sup>324</sup>.

En effet, la sensibilité est « la qualité dominante des êtres médiocres »<sup>325</sup>, incapables de contrôler leurs corps :

Mais qu'est-ce qu'un être sensible ? Un être abandonné à la discrétion du diaphragme. Un mot touchant a-t-il frappé l'oreille ? un phénomène singulier a-t-il frappé l'œil ? et voilà tout à coup le tumulte intérieur qui s'élève, tous les brins du faisceau qui s'agitent, le frisson qui se répand, l'horreur qui saisit, les larmes qui coulent, les soupirs qui suffoquent, la voix qui s'interrompt, l'origine du faisceau qui ne sait ce qu'il devient ; plus de sang-froid, plus de raison, plus de jugement, plus d'instinct, plus de ressource<sup>326</sup>.

Ce que Bordeu vient de décrire dans *Le Rêve de d'Alembert* se correspond aussi avec les effets au théâtre, où il faut minimiser au maximum la sensibilité et garder le sang-froid, ce qui caractérise tous les grands hommes en général et le comédien en particulier. On constate donc comment cette opposition clef du *Paradoxe sur le comédien*, celle de la sensibilité et le sang-froid, est déjà énoncée avec clarté quelques années auparavant :

Le grand homme, s'il a malheureusement reçu cette disposition naturelle, s'occupera sans relâche à l'affaiblir, à la dominer, à se rendre maître de ses mouvements et à conserver à l'origine du faisceau tout son empire. Alors il se possédera au milieu des plus grands dangers, il jugera froidement, mais sainement. Rien de ce qui peut servir à ses vues, concourir à son but, ne lui échappera ; on l'étonnera difficilement ; il aura quarante-cinq ans ; il sera grand roi, grand ministre, grand politique, grand artiste, surtout grand comédien, grand philosophe, grand poète, grand musicien, grand médecin ; il régnera sur lui-même et sur tout ce qui l'entourne. [...] Les êtres sensibles ou les fous sont en scène, il est au parterre ; c'est lui qui est le sage<sup>327</sup>.

---

<sup>322</sup> DIDEROT, Denis (1769), *Le Rêve de d'Alembert*, op. cit., p. 85-89.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 105-107.

<sup>324</sup> Cf. *ibid.*, p. 123.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 152-153.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 153.

On trouve un passage similaire dans *Paradoxe sur le comédien* :

Dans la grande comédie, la comédie du monde, celle à laquelle j'en reviens toujours, toutes les âmes chaudes occupent le théâtre ; tous les hommes de génie sont au parterre. Les premiers s'appellent des fous ; les seconds, qui s'occupent à copier leurs folies, s'appellent des sages<sup>328</sup>.

Une autre idée récurrente dans la théorie esthétique de Diderot qui apparaît dans *Le Rêve de d'Alembert* est celle de la création à partir des modèles de la nature : « L'art de créer des êtres qui ne sont pas, à l'imitation de ceux qui sont est de la vraie poésie. »<sup>329</sup>. On revient donc à l'idée d'imagination créative où l'on ne se limite pas à imiter mais on agit en vue de plaire et d'enseigner au même temps, suivant la consigne de Horace : « le mérite suprême est d'avoir réuni l'agréable à l'utile [...]. L'action agréable et utile doit occuper la première place dans l'ordre esthétique »<sup>330</sup>.

L'expression du corps acquiert de plus en plus d'importance du fait que Diderot la considère l'une des clefs pour transmettre le sublime, qu'il identifie au *pathos*<sup>331</sup>. Ainsi avoue-t-il que c'est l'énergie du geste qui lui fait considérer le *sublime de situation*<sup>332</sup>. Dans ce même ordre d'idées, Diderot valorise le geste et la pantomime, exprimés tous les deux à travers le corps, en tant que moyen de vitalité et de libérer de l'énergie<sup>333</sup>. Au-delà du théâtre, la pantomime s'érige comme un élément indispensable dans la pensée esthétique générale du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>334</sup>. En effet, l'énergie du langage corporel est beaucoup plus puissante que celle du langage oral, d'autant plus que Diderot est convaincu que « la vue a plus d'empire sur l'âme que les autres sens »<sup>335</sup>, comme l'indique Jacques Chouillet en citant l'abbé Dubos dans son introduction à la *Lettre sur*

---

<sup>328</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 77-78.

<sup>329</sup> DIDEROT, Denis (1769), *Le Rêve de d'Alembert*, éd. cit. de Colas Duflos, p. 171.

<sup>330</sup> *Ibid.*, 171-172.

<sup>331</sup> FRANTZ, Pierre, « Spectacle et tragédie au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Tragédies tardives, Actes du colloque de Besançon*, Champion, 2002, p.74.

<sup>332</sup> DIDEROT, Denis (1751), *Lettre sur les sourds et muets*, dans DPV, vol. IV, p. 188.

<sup>333</sup> Cf. Introduction au *Fils Naturel*, dans DPV, vol. X, p. 8.

<sup>334</sup> Cf. DIDEROT, Denis (1773), *Le Neveu de Rameau*, éd. cit. de Jean-Claude Bonnet, p. 28.

<sup>335</sup> DUBOS, Jean-Baptiste (Abbé) (1719), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, vol 1, Paris, Chez Pissot, 1755, p. 416.

*les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*<sup>336</sup>. Dans ce texte, Diderot esquisse déjà ce qui sera l'une des idées principales dans sa théorie du comédien : la suprématie du geste au détriment du discours.

[...] il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais. Tel est celui de Macbeth dans la tragédie de Shakespeare. La somnambule Macbeth s'avance en silence les yeux fermés sur la scène ; imitant l'action d'une personne qui se lave les mains, comme si les siennes eussent encore été teintes du sang de son roi qu'elle avait égorgé il y avait plus de vingt ans. Je ne sais rien de si pathétique en discours que le silence et le mouvement des mains de cette femme. La manière dont une autre femme annonça la mort à son époux incertain de son sort, est encore une de ces représentations dont l'énergie du langage oral n'approche pas<sup>337</sup>.

On constate grâce à cette anecdote que le point de vue pris de la *Lettre sur les sourds et muets* est celui du récepteur ; de la même façon que dans *Paradoxe sur le comédien* on adopte celui du spectateur. Un autre point en commun entre ces deux textes est l'emphase sur le processus de création : c'est l'âme qui peint et qui dessine – « Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse »<sup>338</sup> – comme c'est le cas du comédien lors de la construction du modèle idéal, théorie exposée dans le *Discours sur la poésie dramatique* en 1758 mais dont on commence à voir les bases en 1751<sup>339</sup>. C'est aussi l'optique du spectateur qu'il épouse quand il assiste aux salons de peinture, et alors c'est la vue, le sens de l'observation, qui domine sur tous les autres.

### 3.3. Du statisme au mouvement

Le matérialisme implique aussi un mouvement constant de la matière, qui est toujours susceptible de la sensibilité et de la pensée<sup>340</sup>. La dynamique matérielle établit qu'il y a de la sensibilité dans la matière, et en même temps, que cette sensibilité est issue de l'organisation de la matière : « la sensibilité, propriété générale de la matière ou

---

<sup>336</sup> CHOUILLET, Jacques, Introduction à la *Lettre sur les sourds et muets*, DPV, vol. IV, p. 119.

<sup>337</sup> DIDEROT, Denis (1751), *Lettre sur les sourds et muets*, dans DPV, vol. IV, p. 142-143.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>339</sup> Cf. CHOUILLET, Jacques, Introduction à la *Lettre sur les sourds et muets*, dans DPV, vol. IV, p. 122.

<sup>340</sup> Cf. DUFLO, Colas, « Introduction », DIDEROT, Denis (1769), *Le Rêve de d'Alembert*, éd. cit. de Colas Duflo, p. 15.

produit de l'organisation »<sup>341</sup>. Si nous appliquons cette idée au théâtre, nous voyons que le corps de l'acteur est sensible, puis comment sa disposition et l'usage que l'acteur en fait produisent à son tour de la sensibilité. Nous arrivons ainsi au spectateur, dont la prise en compte de la part de Diderot bouleverse la conception du théâtre. Grâce à la conception du comédien en tant que signe – théorisée dans *Paradoxe sur le comédien* – qui se détache de l'idée préconçue du poète, le personnage prend vie, puis s'incarne dans l'acteur et enfin dialogue avec le parterre, comme il avait annoncé dans le *Discours sur la poésie dramatique* : « Et l'acteur, que deviendra-t-il, si vous vous êtes occupé du spectateur ? Croyez-vous qu'il ne sentira pas que ce que vous avez placé dans cet endroit et dans celui-ci n'a pas été imaginé pour lui ? Vous avez pensé au spectateur, il s'y adressera »<sup>342</sup>.

La réflexion traditionnelle sur le théâtre avait été statique jusque-là, adossée au repère fixe qu'était l'écriture, le texte. Les poétiques étaient abstraites et privilégiaient l'étude interne de l'œuvre, son architecture. Mais progressivement, le souci se déplace vers la perception du récepteur, qui n'est plus seulement le lecteur. De plus, l'action de regarder réunit la peinture et le théâtre, tous les deux capables de susciter des émotions chez le spectateur. Fontenelle (*Réflexions sur la poétique*, publié en 1742 mais composé sûrement dans les années 1690) et Jean-Baptiste Dubos (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719) inaugurent cette voie, tant développée par Diderot à travers ses textes sur le théâtre et la peinture.

Nombreux sont les points en commun que Diderot établit entre la peinture et le théâtre, comme par exemple les notions d'unité de temps, d'action et de lieu dont il se sert pour juger des tableaux<sup>343</sup>. Également, son intérêt pour élargir la scène jusqu'au point de rendre possible la représentation simultanée de quelques actions répond au parallélisme qu'il veut établir avec les différents plans d'un tableau, où l'on assiste aussi à des moments différents.

---

<sup>341</sup> DIDEROT, Denis (1769), *Le Rêve de d'Alembert*, éd. cit. de Colas Duflo, p. 69.

<sup>342</sup> DIDEROT, Denis (1758), *De la poésie dramatique*, éd. cit. Jean Goldzink, p. 210.

<sup>343</sup> Voir par exemple la description du tableau n°121, *Une Bataille*, dans son *Salon de 1767. Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767, op. cit.*, p. 388.

De même, l'idée du fil conducteur qui doit impérativement relier toutes les scènes d'une pièce, qui apparaît dans *De la Poésie dramatique*, est présente aussi dans le *Salon de 1767* : « Une composition bien ordonnée n'aura jamais qu'une seule vraie, unique ligne de liaison ; et cette ligne conduira et celui qui la regarde et celui qui tente de la décrire »<sup>344</sup>. Jacques Chouillet explique bien comment Diderot conçoit la peinture pour ce qui est de la création du modèle – que nous venons d'expliquer plus haut –, l'image que le peintre a en tête et qu'il tente ensuite de représenter sur la toile. Ce procédé est aussi valable pour le théâtre et le travail de l'acteur :

« Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse... ». Par le biais d'une image, on découvre la véritable origine du langage : elle doit être cherchée dans un tableau préexistant à la phrase. À l'inverse du schéma condillacien, « l'état de l'âme dans un instant indivisible' » est antérieur au compte que nous en rendons, soit à nous-mêmes, soit aux autres. Toutes les parties du tableau existent simultanément, et c'est seulement ensuite que nous distribuons « l'impression totale en parties ». [...] Diderot suppose donc que « le tableau » conçu comme un modèle intérieur, précède l'acte de peindre, de la même façon que « le pinceau n'exécute qu'à la longue ce que l'œil du peintre embrasse d'un seul coup »<sup>345</sup>.

D'après cela, la création du modèle à « imiter » joue un rôle déterminant dans le théâtre aussi bien que dans la peinture, l'œuvre d'art n'étant pas possible sans ce travail préalable. En plus, cet extrait confirme que la sensibilité et l'âme participent aussi dans le processus artistique et rend compte du caractère unitaire et simultané des œuvres : « Puisque le choix de l'instant détermine l'ordonnance du tableau, c'est donc qu'il existe dans l'esprit une exigence de simultanéité, qui est le reflet de son unité profonde »<sup>346</sup>.

Alors, l'esthétique diderotienne établit un parallélisme entre la scène et un tableau : ainsi faut-il choisir soigneusement les actions qu'on va représenter sur les tréteaux, de la même manière que le peintre se décide pour tel ou tel instant qu'il immortalise après sur la toile : *Ut pictura drama*. De cette façon, la pièce de théâtre parfaite est celle qui offre une succession de scènes, de « tableaux », qui doivent remplacer les coups de théâtre. « Dorval s'arrêta ici un moment ; ensuite il dit :

---

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>345</sup> CHOUILLET, Jacques, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 210.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 212.



“J’aimerais bien mieux de tableaux sur la scène où il y en a si peu, et où ils produiraient un effet si agréable et si sûr, que ces coups de théâtre qu’on amène d’une manière si forcée” »<sup>347</sup>. Ce fait renforce la conception du théâtre en tant qu’un art global qui inclut d’autres disciplines, comme la musique ou la peinture. Dans ce cas, c’est le composant pictural qui prédomine afin de frapper immédiatement le spectateur et l’impliquer émotionnellement<sup>348</sup>.

L’intérêt de Diderot pour la peinture se manifeste aussi dans le *Discours sur la poésie dramatique*, où il recommande aux acteurs de regarder les tableaux afin de doter du réalisme aux vêtements, fuyant la somptuosité qui nuit à la simplicité :

Acteurs, si vous voulez apprendre à vous habiller ; si vous voulez perdre le faux goût du faste et vous rapprocher de la simplicité qui conviendrait si fort aux grands effets, à votre fortune et à vos mœurs ; fréquentez nos galeries<sup>349</sup>.

L’influence de la peinture devient aussi évidente dans les passages du *Discours sur la poésie dramatique* qui conforment l’esquisse de la pièce sur la mort de Socrate : « La scène est dans une prison. On y voit le philosophe enchaîné et couché sur la paille. Il est endormi. Ses amis ont corrompu ses gardes ; et ils viennent, dès la pointe du jour, lui annoncer sa délivrance »<sup>350</sup>. À la lecture de cet extrait, on a presque l’impression d’être en train de lire l’une des descriptions des tableaux qu’il écrit dans ses *Salons* : la position de l’homme, la lumière,... Tous les passages postérieurs, où les différentes scènes se succèdent, sont très proches d’une série des tableaux. L’intention de Diderot est clairement picturale, comme le signale Jacques Chouillet, et son imagination « travaille des schémas de moins en moins rhétoriques et de plus en plus figuratifs »<sup>351</sup>. Denis Diderot l’avoue lui-même quelques pages plus tard :

Mais il me prend envie de vous esquisser les derniers instants de la vie de Socrate. C’est une suite de tableaux, qui prouveront plus en faveur de la pantomime que tout ce que je pourrais ajouter. Je me conformerai presque entièrement à l’histoire. Quel canevas pour un poète !<sup>352</sup>

<sup>347</sup> DIDEROT, Denis (1757), *Entretiens sur Le Fils naturel*, Ver., t. IV, p. 1137.

<sup>348</sup> Voir FRANTZ, Pierre, *L’Esthétique du tableau dans le théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1998.

<sup>349</sup> DIDEROT, Denis (1758), *Discours sur la poésie dramatique*, Ver., t. IV, p. 1335.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 1284.

<sup>351</sup> CHOUILLET, Jacques, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, op. cit., p. 558.

<sup>352</sup> DIDEROT, Denis (1758), *Discours sur la poésie dramatique*, Ver., t. IV, p. 1339.

Jacques Chouillet explique que ce canevas conformé par une suite de tableaux s'inscrit dans un changement d'optique qui va de l'intérieur à l'extérieur, ce qui manifeste le progressif déplacement du point de vue adopté par Diderot, qui passe du poète au spectateur. Autrement dit, son intérêt va du processus de création à la réception, tout en soulignant la prédominance de l'image sur le langage :

Si le spectateur est au théâtre comme devant une toile, où des tableaux divers se succéderaient par enchantement, pourquoi le philosophe qui s'assied sur les pieds du lit de Socrate, et qui craint de le voir mourir, ne serait-il pas aussi pathétique sur la scène, que la femme et la fille d'Eudamidas dans le tableau de Poussin ?<sup>353</sup>

Alors, la peinture s'avère être la manière la plus effective d'atteindre le but du discours, celui d'ébranler les nerfs du public. Si l'on adopte cette idée au théâtre, on peut affirmer que la pantomime est l'intermédiaire entre la peinture et la parole<sup>354</sup>. Finalement, Diderot établit un parallélisme entre le comédien sur les tréteaux et les figures d'un tableau, ce qui démontre aussi l'étroite relation entre le théâtre et la peinture : « En un mot le théâtre est-il un tableau ? Que je vous [Mme Riccoboni] y voie donc comme un peintre me montre ses figures sur la toile »<sup>355</sup>.

Un autre aspect qui fait bouger l'état de choses concerne la différence entre littérature dramatique et théâtre, l'une immuable, l'autre en constant mouvement. Ce qui nous intéresse est la possibilité de fusionner l'écrit avec le corps changeant car cet amalgame donne lieu à ce que nous concevons comme théâtre. L'Abbé Dubos avait déjà envisagé dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* le théâtre comme poésie et peinture, autrement dit, comme texte et représentation. Après lui, Diderot établira un lien direct entre la peinture et le jeu de l'acteur. Cette idée naît probablement en 1769, quand il entame la réflexion autour du jeu de l'acteur en même temps qu'il finit

---

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 1342.

<sup>354</sup> Cf. CHOUILLET, Jacques, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, op. cit., p. 558.

<sup>355</sup> DIDEROT, Denis, *Correspondance avec Madame Riccoboni*, cité par Jean M. Goulemot dans son édition du *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit., p. 202.

de rédiger son *Salon*. L'œuvre diderotienne se nourrit grâce à l'interaction de la peinture et le théâtre : les scènes picturales prennent vie sur la scène et deviennent des tableaux du vivant, capables d'émouvoir le spectateur encore plus. La figure esquissée par le peintre vit quand il est incarné par l'acteur, de la même manière que les photographies évolueront plus tard avec l'invention du cinéma. Des acteurs loués par Denis Diderot, comme Hippolyte Clairon et David Garrick essayent aussi de rendre le jeu plus dynamique, comme nous avons expliqué au premier chapitre.

Le dynamisme concerne également l'écriture diderotienne, qui traverse inexorablement deux phases : une première que l'on pourrait qualifier de statique, dans la mesure où elle s'apparente à la peinture et représente des images fixes ; puis une seconde plus énergique, non seulement dans sa nature mais également dans ses effets. Cette libération de son expression, qui trouve son apogée dans *Le Neveu de Rameau*, s'explique par son refus à publier quelques-uns de ses textes après la censure et son séjour à Vincennes.

Dans le *Salon de 1767*, il tente d'expliquer comment il matérialise ses idées, comment il donne du corps à ce qui n'existe que dans son esprit. Il évoque la possibilité d'écrire sur un mur, tel un peintre qui dessine sur la toile, et nous pourrions presque rapprocher ce mouvement entre les paroles et les images aux scénarios des romans graphiques, où l'auteur écrit ce qu'il ne veut pas lire mais voir :

Cela vient apparemment de ce que mon imagination s'est assujettie de longue main aux véritables règles de l'art, à force d'en regarder les productions ; que j'ai pris l'habitude d'arranger mes figures dans ma tête comme si elles étaient sur la toile ; que peut-être je les y transporte, et que c'est sur un grand mur que je regarde quand j'écris<sup>356</sup>.

Puis, ce tableau écrit devient un tableau vivant, pratique théâtrale théorisée justement à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui continue à se développer jusqu'au XX<sup>ème</sup><sup>357</sup>. Cette transposition de l'écriture en peinture acquiert ensuite du mouvement et anticipe

---

<sup>356</sup> DIDEROT, Denis, *Salon de 1767*, LEW, vol. VII, p. 105.

<sup>357</sup> Pour une perspective diachronique de ce concept et son application dans l'art visuel, on pourra consulter la thèse de Carole Halimi, *Le tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2012.

l'esthétique cinématographique, tel un film projeté sur un écran, sur ce quatrième mur déjà exposé dans *Discours sur la poésie dramatique* (1758) et qui influence tellement les théories dramatiques postérieures :

Soit donc que vous composiez soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez au bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre. Jouez comme si la toile ne se levait pas<sup>358</sup>.

Cette séparation entre la salle et la scène est aussi levier de la liberté de l'acteur, à l'image des Italiens qui « jouent avec plus de liberté que nos comédiens français ; ils font moins de cas du spectateur »<sup>359</sup>. Ils agissent donc comme s'ils étaient dans un autre monde.

De plus, il insiste sur la prédominance des gestes au détriment du discours, puisque plus frappants et violents que les mots. L'auteur doit donc construire ses pièces en prenant compte du corps de l'acteur car la pantomime est l'une des parties les plus importantes pour lui dans l'art dramatique :

J'ai dit que la pantomime est une portion du drame ; que l'auteur s'en doit occuper sérieusement ; que si elle ne lui est pas familière et présente, il ne saura ni commencer, ni conduire, ni terminer sa scène avec quelque vérité ; et que le geste doit s'écrire souvent à la place du discours.  
J'ajoute qu'il y a des scènes entières où il est infiniment plus naturel aux personnages de se mouvoir que de parler [...] <sup>360</sup>.

L'intérêt envers le geste, explicite dans la novation que suppose la didascalie, annonce l'invention de la mise en scène et anticipe l'écriture filmique, qui combine des scènes muettes, du son, des images statiques ou des paysages. Nous retrouvons cette intermédialité – théâtre, musique, peinture (puis photographie) – dans les écrits diderotiens. Toute l'énergie de la pièce dépend de l'énergie de l'acteur, qu'il faut parfois laisser seul dans la construction de la mise en scène, selon les mots de Dorval dans les *Entretiens sur le Fils naturel* : « il y a des endroits qu'il faudrait presque abandonner à l'acteur »<sup>361</sup>. En fin de compte, c'est son jeu qui enlève toute ambiguïté possible dans le

---

<sup>358</sup> DIDEROT, Denis (1758), *De la poésie dramatique*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 211.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>361</sup> DIDEROT, Denis (1757), *Entretiens sur le Fils naturel*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 90.

discours – « Il faut écrire la pantomime toutes les fois qu'elle fait tableau ; qu'elle donne de l'énergie ou de la clarté au discours »<sup>362</sup> – et qui traduit la réalité :

la voix, le ton, le geste, l'action, voilà ce qui appartient à l'acteur ; et c'est ce qui nous frappe, surtout dans le spectacle des grandes passions. C'est l'acteur qui donne au discours tout ce qu'il a d'énergie. C'est lui qui porte aux oreilles la force et la vérité de l'accent<sup>363</sup>.

La question de l'énergie implique bien évidemment le mouvement, intérieur et extérieur, de l'acteur, ainsi que son équilibre. Un enthousiasme tempéré s'avère en effet essentiel pour le travail de l'artiste, du grand comédien au bon peintre :

[...] toute belle composition, tout véritable talent en peinture, en sculpture, en architecture, en éloquence, en poésie, supposait un certain tempérament de raison et d'enthousiasme, de jugement et de verve, tempérament rare et momentané, équilibre sans lequel les compositions sont extravagantes ou froides<sup>364</sup>.

Au contraire de ce que quelques gens puissent penser, Diderot ne refuse pas radicalement les passions : d'abord, parce qu'il n'est point un être insensible, et de l'autre, parce que déjà dans ses *Pensées philosophiques*, publiées de manière anonyme en 1746, il condamne la négation des passions, idée qu'il trouve ridicule et insensée : « C'est le comble de la folie, que de se proposer la ruine des passions »<sup>365</sup>. Néanmoins, il prône l'équilibre des passions, de manière à ce qu'elles ne contrôlent pas tout ce qui existe : « Ce serait donc un bonheur, me dira-t-on, d'avoir les passions fortes. Oui, sans doute, si toutes sont à l'unisson. Établissez entre elles une juste harmonie »<sup>366</sup>. Louis Hurtaut Dancourt, dans sa lettre à Rousseau en 1759, préconise aussi la tempérance des passions chez le comédien, à qui il refuse une complète insensibilité :

Qu'on se garde bien de mettre un tel homme [l'homme sans passions] sur la scène, il est bien éloigné de mériter cet honneur, c'est un Original qui n'existe pas, et qui ne mérite pas d'exister : c'est une chimère métaphysique injurieuse à la nature, c'est un monstre qu'il faudrait étouffer puisqu'incapable de bien et de mal, il serait également insensible à l'un comme à l'autre, qu'il regarderait du

---

<sup>362</sup> Cf. DIDEROT, Denis (1758), *De la poésie dramatique*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 251.

<sup>363</sup> DIDEROT, Denis (1757), *Entretiens sur le Fils naturel*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 90.

<sup>364</sup> DIDEROT, Denis, *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767, op. cit.*, p. 273.

<sup>365</sup> DIDEROT, Denis (1746), *Pensées Philosophiques*, GF Flammarion, Paris, 1972, p. 34.

<sup>366</sup> *Ibid.*

même œil la prospérité et le malheur d'autrui et trouverait également ridicule qu'on rît ou qu'on pleurât, par conséquent il ne serait pas plus disposé à soulager les malheureux qu'à participer aux plaisirs des gens contents.

Si par un homme sans passions, vous entendez un sage incapable d'aucun excès, dont tous les désirs sont subordonnés à la raison, ce n'est pas un homme sans passions.

C'est un homme qui sait aimer et estimer tout ce qui mérite de l'être, c'est un homme qui méprise et déteste la débauche et l'impureté, mais qui se permettra d'aimer tendrement une épouse vertueuse, qui fuira les ivrognes, mais qui se permettra pour la réparation de ses forces et le bien de sa santé, un usage modéré de sa bouteille ; qui fuira la fureur du jeu, mais qui n'en fera pas moins sa partie avec des amis de sa trempe, sans désirer le gain et regretter la perte, qui sera attentif à ses intérêts, vigilant dans son commerce, économe dans sa dépense, mais qui loin d'être avare emploiera le superflu de sa fortune à soulager les malheureux, à gagner le cœur de ses mercenaires et de ses domestiques par des libéralités encourageantes et bien placées : c'est un homme enfin pieux et charitable, sans hypocrisie, qui se contente de donner à Dieu les moments qu'il exige, et le reste du temps à ses affaires.

Tel est l'homme qu'on doit mettre sur la scène, vous l'y verrez tous les jours quand vous voudrez l'y voir, et cet homme à mon avis est plus estimable qu'un homme sans passions<sup>367</sup>.

Un autre argument pour la considération des passions se trouve dans l'article « Enthousiasme » de l'*Encyclopédie*, bien qu'écrit par Louis de Cahusac :

Or il est dans la nature que l'ame n'éprouve point de sentiment, sans former le desir prompt & vif de l'exprimer ; tous ses mouvemens ne sont qu'une succession continue de sentimens & d'expressions ; elle est comme le cœur, dont le jeu machinal est de s'ouvrir sans cesse pour recevoir & pour rendre : il faut donc qu'à l'aspect subit de ce tableau frappant qui occupe l'ame, elle cherche à répandre au-dehors l'impression vive qu'il fait sur elle. L'impulsion qui l'a ébranlée, qui la remplit, & qui l'entraîne, est telle que tout lui cede, & qu'elle est le sentiment prédominant. Ainsi, sans que rien puisse le distraire, ou l'arrêter, le peintre saisit son pinceau, & la toile se colore, les figures s'arrangent, les morts revivent ; le ciseau est déjà dans la main du sculpteur, & le marbre s'anime ; les vers coulent de la plume du poete, & le théâtre s'embellit de mille actions nouvelles qui nous intéressent & nous étonnent ; le musicien monte sa lyre...<sup>368</sup>

---

<sup>367</sup> DANCOURT, Louis Hurtaut, *L.-H. Dancourt, Arlequin de Berlin, à M. J.-J. Rousseau, citoyen de Genève*, Berlin et Amsterdam, J. H. Schneider, 1759, p. 20-21. Disponible en ligne sur : [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/dancourt\\_lettre-rousseau\\_1759#body-4](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/dancourt_lettre-rousseau_1759#body-4) [Consulté le 30 janvier 2020].

<sup>368</sup> DE CAHUSAC, Louis, « Enthousiasme », *Encyclopédie*, vol. V, 1755. Disponible en ligne sur : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v5-1446-0/> [Consulté le 28 janvier 2020].

D'après ce passage, l'enthousiasme<sup>369</sup> se trouve à la base de toute création artistique ultérieure : il inspire l'artiste, qui ne peut pas s'empêcher d'exprimer ce qu'il ressent. Mais si l'on continue à lire, on découvre que la raison y est aussi qui est précisément la responsable de donner la vie aux œuvres d'art et d'éveiller l'enthousiasme, puisque c'est à elle de décoder les signes qui vont provoquer les sentiments :

de combien de manieres ne faut-il pas que la raison se soit exercée, pour pouvoir créer tout-à-coup un grand tableau auquel rien ne manque, & qui paroît toujours à l'homme de *génie*, à qui il sert de modele, bien supérieur à celui que son *enthousiasme* lui fait produire ? D'après ces réflexions puisées dans une métaphysique peu abstraite, & que je crois fort certaine, j'oserois définir l'enthousiasme *une émotion vive de l'ame à l'aspect d'un tableau N E U F & bien ordonné qui la frappe, & que la raison lui présente*<sup>370</sup>.

Le tableau apparemment statique gagne de la vie, du mouvement, non pendant son exécution mais en tant que résultat. À ce sujet, Denis Diderot illustre l'efficacité de l'artiste froid par le peintre La Tour dans le *Salon de 1767* :

J'ai vu peindre La Tour, il est tranquille et froid ; il ne se tourmente point ; il ne souffre point, il ne halète point, il ne fait aucune de ces contorsions du modeleur enthousiaste, sur le visage duquel on voit se succéder les images qu'il se propose de rendre, et qui semblent passer de son âme sur son front et de son front sur la terre ou sur la toile. Il n'imité point les gestes du furieux ; il n'a point le sourcil relevé de l'homme qui dédaigne le regard de sa femme qui s'attendrit ; il ne s'extasie point, il ne sourit point à son travail, il reste froid, et cependant son imitation est chaude<sup>371</sup>.

Cette citation annonce l'idée contenue dans le *Paradoxe*, surtout dans le célèbre épisode de pantomime du comédien David Garrick, qui nous confirme la capacité expressive de l'artiste qui contrôle ses passions. De plus, il compare le corps du comédien à une toile, où l'acteur et le peintre créent respectivement :

Garrick passe sa tête entre les deux battants d'une porte, et, dans l'intervalle de quatre à cinq secondes, son visage passe successivement de la joie folle à la joie modérée, de cette joie à la tranquillité, de la tranquillité à la surprise, de la surprise à l'étonnement, de l'étonnement à la tristesse, de la tristesse à l'abattement, de

---

<sup>369</sup> Cf. VÁZQUEZ, Lydia, *Entusiastas de las Luces: Del entusiasmo. Un debate dieciochesco*, Madrid, Editorial Académica Española, 2012.

<sup>370</sup> *Ibid.*

<sup>371</sup> DIDEROT, Denis, *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767. op. cit.*, p. 240.

l'abattement à l'effroi, de l'effroi à l'horreur, de l'horreur au désespoir, et remonte de ce dernier degré à celui d'où il était descendu. Est-ce que son âme a pu éprouver toutes ces sensations et exécuter, de concert avec son visage, cette espèce de gamme ? Je n'en crois rien, ni vous non plus. Si vous demandiez à cet homme célèbre, qui lui seul mériterait autant qu'on fit le voyage d'Angleterre que tous les restes de Rome méritent qu'on fasse le voyage d'Italie ; si vous lui demandiez, dis-je, la scène du Petit Garçon pâtissier, il vous la jouait ; si vous lui demandiez tout de suite la scène d'Hamlet, il vous la jouait, également prêt à pleurer la chute de ses petits pâtés et à suivre dans l'air le chemin d'un poignard. Est-ce qu'on rit, est-ce qu'on pleure à discrétion ? On en fait la grimace plus ou moins fidèle, plus ou moins trompeuse, selon qu'on est ou qu'on n'est pas Garrick<sup>372</sup>.

En outre, Diderot paraphrase Garrick dans le même *Salon de 1767*, où l'on voit déjà la thèse que Diderot va développer dans le *Paradoxe*, qui énonce le dédoublement de l'acteur et montre la différence entre l'artiste médiocre et le vertueux :

Le célèbre Garrick disait au chevalier de Ghastellux : « Quelque sensible que Nature ait pu vous former, si vous ne jouez que d'après vous-même, ou la nature subsistante la plus parfaite que vous connaissiez, vous ne serez que médiocre.

- Médiocre ! et pourquoi cela ?
- C'est qu'il y a pour vous, pour moi, pour le spectateur, tel homme idéal possible qui, dans la position donnée, serait bien autrement affecté que vous. Voilà l'être imaginaire que vous devez prendre pour modèle. Plus fortement vous l'aurez conçu, plus vous serez grand, rare, merveilleux et sublime.
- Vous n'êtes donc jamais vous ?
- Je m'en garde bien. Lorsque je m'arrache les entrailles, lorsque je pousse des cris inhumains, ce ne sont pas mes entrailles, ce ne sont pas mes cris, ce sont les entrailles, ce sont les cris d'un autre que j'ai conçu, et qui n'existe pas.

Or, il n'y a, mon ami, aucune espèce de poète à qui la leçon de Garrick ne convienne. Son propos bien réfléchi, bien approfondi, contient le *secundus a natura* et le *tertius ab idea* de Platon, le germe et la preuve de tout ce que j'ai dit. C'est que les modèles, les grands modèles, si utiles aux hommes médiocres, nuisent beaucoup aux hommes de génie<sup>373</sup>.

Si ce passage illustre la théorie sur le modèle idéal et prône l'émancipation de l'artiste de tout image préconçue, il est également question du débat entre le tête et l'âme. La pensée diderotienne présente, à cet égard, une claire évolution. Depuis 1751, on commence à voir comment elle passe du délire de l'enthousiasme à la philosophie du sang

---

<sup>372</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 97.

<sup>373</sup> DIDEROT, Denis, *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*, op. cit., p. 75-76.



froid, thèse qui se renforce aux années 1759-1760. Cette apparente contradiction ne l'est pas vraiment : nous n'avons qu'à comparer la citation des *Entretiens sur les Fils Naturel* « les poètes, les acteurs, les musiciens, les peintres, les chanteurs de premier ordre, les grands danseurs, les amants tendres, les vrais dévots, toute cette troupe enthousiaste et passionnée sent vivement et réfléchit peu »<sup>374</sup> avec celle du *Paradoxe sur le comédien* :

les grands poètes, les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature, quels qu'ils soient, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très sûr, sont les êtres les moins sensibles<sup>375</sup>.

Quelques critiques ont voulu remarquer de l'inconstance, voire une contradiction, dans le raisonnement de Diderot. D'autres<sup>376</sup>, au contraire, ont signalé à juste titre qu'il s'agit plutôt de l'évolution d'une pensée en constant travail, puisque comme il affirme dans l'article « Modification » de *l'Encyclopédie* « L'homme, libre ou non, est un être qu'on modifie »<sup>377</sup>. Il est donc partisan du caractère mutable de la personne, qui change au fur et à mesure et dont la pensée n'arrête pas de mûrir.

À la même époque où il écrit *Paradoxe sur le comédien*, Diderot, remanie le *Neveu de Rameau*, rédigé en 1761. Dans ce texte on assiste à quelques épisodes de pantomimes poussées à l'extrême, comme dans la scène de l'homme-orchestre, où le Neveu est sur le point de se pâmer dû à l'ivresse qu'il ressent en devenant orchestre. Cette sensibilité exacerbée entraîne une faiblesse physique chez le Neveu, aussi bien que chez le comédien, qui le rend fragile et maladif. Une autre conséquence de cette aliénation est la déchirure de l'être et la folie, qui font souffrir l'acteur, doublé malgré lui, où « rien ne dissemble plus de lui que lui-même »<sup>378</sup>. Cette idée, proche des réflexions d'Antonin

---

<sup>374</sup> DIDEROT, Denis (1757), *Entretiens sur Le Fils naturel* dans Ver., t. IV, p. 1146.

<sup>375</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 76-77.

<sup>376</sup> Par exemple Herbert Dieckmann: « Au cours d'un développement graduel, poursuivi pendant plusieurs années, Diderot a révisé, modifié ou approfondi la majorité de ses idées sur le rapport entre l'art et la nature ». DIECKMANN, Herbert, « Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot », *CAIEF*, 1961, p. 169.

<sup>377</sup> DIDEROT, Denis, « Modification », *Encyclopédie*, vol. X, 1765. Disponible en ligne sur <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v10-1595-0/> [Consulté le 28 janvier 2020].

<sup>378</sup> DIDEROT, Denis (1773), *Le Neveu de Rameau*, éd. cit. de Jean-Claude Bonnet, p. 46.

Artaud, affecte aussi le spectateur, comme on voit dans le *Neveu de Rameau* avec la réaction de Moi face à la pantomime de Lui :

Je l'écoutais ; et à mesure qu'il faisait la scène du proxénète et de la jeune fille qu'il séduisait ; l'âme agitée de deux mouvements opposés, je ne savais si m'abandonnerais à l'envie de rire, ou au transport de l'indignation. Je souffrais. Vingt fois un éclat de rire empêcha ma colère d'éclater ; vingt fois la colère qui s'élevait au fond de mon cœur se termina par un éclat de rire<sup>379</sup>.

Enfin, comme Jean M. Goulemot le signale,

la pantomime sera donc conçue comme le langage de l'émotion et de la tension exprimée par le corps. [...] La pantomime en expulsant la parole de l'espace théâtral retrouve l'expression primitive des passions et des sentiments. Elle est le langage des profondeurs qui engage le spectateur dans un effort de compréhension et de reconnaissance<sup>380</sup>.

C'est par ce biais que la poésie dramatique prend de l'énergie et devient dynamique sur scène, par une réappropriation successive de l'œuvre qui passe de l'auteur à l'acteur, puis du personnage que le comédien a construit au spectateur.

\*\*\*

Toute l'œuvre de Denis Diderot – dramatique, philosophique ou narrative – tourne autour de la quête de vérité, qui refuse les affirmations catégoriques. Ce travail de déconstruction et reconstruction des principes prend les sens comme point de départ et, dans la ligne du sensualisme, relie les sensations et la formulation intellectuelle dans un va-et-vient constant.

Le mouvement concerne aussi le discours, où l'argumentation diderotienne est partagée entre les personnages. Citons à titre d'exemple de cas du Premier et du Second dans le *Paradoxe*, ou de Moi et de Lui dans *Le Neveu de Rameau*. Les aller-retours entre chaque binôme, qui ne sont que le reflet du dédoublement de Denis Diderot s'interrogeant lui-même, remettent sur le tapis la dynamique de l'émission et de la réception. Diderot part très souvent du lecteur/spectateur au moment de formuler sa pensée, qui ne veut pas

---

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>380</sup> GOULEMOT, Jean M., *La littérature des Lumières*, Paris, Nathan, Coll. « Lettres Sup », 2002, p. 117-8.

dogmatique mais suggestive : « Ce n'est pas des mots que je veux remporter du théâtre mais des impressions »<sup>381</sup>.

Refusant les discours ou les dialogues statiques, imposés par un auteur, il prône la réappropriation individuelle des savoirs et des valeurs grâce aux possibilités communicatives du jeu naturel et à son contenu émotionnel, reçu différemment par chaque individu mais non pour cela moins vrai. Dans l'échange entre la salle et la scène, il souligne la valeur du silence, avec ses capacités expressives, qui laisse un espace au spectateur pour qu'il puisse se faire sa propre vérité.

Les limites qu'il impose au discours sont corrigées par le sublime du geste et la pantomime, résultat d'un travail personnel de l'acteur où il transforme l'esquisse proposée par l'auteur dramatique en mannequin qu'il incarne. Sans ce modèle préalable, il est impossible de proposer un jeu naturel et de se rapprocher de la vérité et de la morale :

Jeunes poètes, feuillotez alternativement Molière et Térence. Apprenez de l'un à dessiner, et de l'autre à peindre. Gardez-vous surtout de mêler les masques hideux d'un bal avec les physionomies vraies de la société. Rien ne blesse autant un amateur des convenances et de la vérité, que ces personnages outrés, faux et burlesques ; ces originaux sans modèles et sans copies, amenés on ne sait comment parmi des personnages simples, naturels et vrais. Quand on les rencontre sur le théâtre des honnêtes gens, on croit être transporté par force sur les tréteaux du faubourg Saint-Laurent<sup>382</sup>.

Enfin, pour Denis Diderot, tout – y compris son ouvrage – est en perpétuel mouvement, dans la mesure où il se construit au fil des années. Il développe ses idées, parfois en les répétant, mais sans les formuler exactement de la même manière.

---

<sup>381</sup> DIDEROT, Denis (1758), *De la Poésie dramatique*, dans DPV, t. X, p. 339.

<sup>382</sup> DIDEROT, Denis (1762), *Réflexions sur Térence*, dans A-T, Paris, t. V, p. 234-235.



## ~ *Conclusions de la première partie* ~

Cette première partie a posé les jalons qui nous permettront par la suite de mieux analyser les œuvres de deux auteurs qui nous intéressent. Le théâtre français au XVIII<sup>e</sup> siècle dégorge de nouveautés, dont le début de la fin de la tragédie classique. Le caractère comique qui commence à nourrir la littérature dramatique du siècle explique aussi la naissance de nouveaux théâtres et rend possible la critique sociale : pensons à la comédie *Turcaret* de Lesage (1709) qui dénonce les milieux financiers ; à *L'Île des esclaves* de Marivaux (1725), qui fait repenser la relation entre les maîtres et les valets, et donc l'égalité ; ou au *Mariage de Figaro* de Beaumarchais (1784), qui s'attaque contre les abus de pouvoir des aristocrates et leurs privilèges, dont le droit de cuissage. La comédie à vaudevilles se développe jusqu'à devenir un genre à part entière grâce à la liberté théâtrale de 1792, brusquement disparue avec le coup d'État de Napoléon Bonaparte en 1799. La censure rétablie, le XIX<sup>e</sup> siècle s'inaugure avec une diminution drastique du nombre de théâtres.

Des sujets plus modernes font leur entrée avec un seul but : le naturel – qu'il ne faut pas confondre avec le naturalisme –. La prose remplace le théâtre en vers, les décors et les costumes se correspondent avec les repères spatio-temporels des œuvres et de nouvelles valeurs veulent s'imposer, dont le républicanisme, la tolérance et le refus au fanatisme religieux. Ce théâtre plus politique, qui laisse présager la Révolution Française, se développe surtout pendant la deuxième partie du siècle.

La politisation du théâtre s'opère également dans l'Espagne de Rodolf Sirera, notamment pendant le franquisme, où la scène devient une arme pour rendre au peuple l'espace de liberté qui lui avait été enlevé. Les contraintes imposées par la censure

franquiste ont un effet rénovateur d'un point de vue formel, car les auteurs décident de pousser leur recherche esthétique afin d'esquiver la censure et de transmettre un message politique aux spectateurs. Les propositions étaient parfois si audacieuses qu'on les jugeait irréprésentables, comme nous avons vu avec quelques pièces brèves de Rodolf Sirera. De plus, si nous regardons les caractéristiques de l'écriture théâtrale en Espagne à la fin du XX<sup>e</sup> siècle – la fragmentation, l'ellipse comme métaphore des sujets tabous, la répétition comme procédé poétique qui donne un rythme et efface le naturalisme, un emploi particulier de la ponctuation qui met l'accent sur la force expressive des silences, le soliloque, les dialogues sous l'apparence des monologues, les personnages anonymes, qui ne portent même pas un nom (juste « Ella », « n°1 », « El juez », « A », ...<sup>383</sup>–, il est curieux de constater que nous avons l'impression de retrouver l'esthétique des romans de Denis Diderot. La théâtralité de ses écrits ainsi que le caractère narratif de quelques pièces démontrent encore une fois le lien existant entre le théâtre et le roman.

Comme nous développerons dans le chapitre 8, les pièces de Denis Diderot n'ont pas été jouées souvent. Les problématiques posées par Denis Diderot dans *Le Fils naturel* concernant l'espace dramaturgique – avec le croisement du dedans et du dehors, de la société et de la scène –, ainsi que les pièces brèves de Sirera – que nous pouvons plutôt concevoir comme scénarios photographiques, picturaux ou filmiques – font émerger le concept de théâtre dans un fauteuil (« closet drama » en anglais, « teatro para leer » en espagnol). Ceci est paradoxal dans le cas de nos auteurs, pour qui la mise en scène, le jeu de l'acteur et la communication directe avec le public est essentiel pour que le théâtre remplisse une fonction sociale de manière effective. Nous aborderons cette question dans la troisième partie de cette thèse.

La valeur politique de la scène s'organise dans les deux cas autour de la figure du comédien. D'un côté, grâce à la réhabilitation voulue au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui voulait accorder aux acteurs les mêmes droits que les autres citoyens. L'article « Genève » de d'Alembert et la réponse de Rousseau, ainsi que les réactions que cette dernière provoque

---

<sup>383</sup> Cf. LÓPEZ MOZO, Jerónimo, “La palabra, ave fénix del teatro”, en OLIVA, César (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2002, p. 269-272.

par la suite, placent le comédien au cœur d'un débat sur sa capacité à véhiculer des valeurs morales. La polémique sur cette légitimité prend de l'ampleur et finit par s'intéresser à la question des femmes<sup>384</sup>, ce qui cristallise dans des textes féministes dont l'apologie des dames de Louis Hurlaut Dancourt que nous avons cité au premier chapitre, ou dans le court texte *Sur les femmes* de Denis Diderot, où il prône l'émancipation des femmes : « Femmes, que je vous plains ! Il n'y avait qu'un dédommagement à vos maux ; et si j'avais été législateur, peut-être l'eussiez-vous obtenu. Affranchies de toute servitude, vous auriez été sacrées en quelque endroit que vous eussiez paru »<sup>385</sup>. D'un autre côté, les acteurs espagnols non seulement ont de plus en plus de visibilité au XX<sup>e</sup> siècle – rien d'étonnant avec le développement des médias et la naissance des stars cinématographiques, par exemple – mais ils commencent aussi à réclamer leurs droits en tant que travailleurs, comme le démontre la grève en février 1975<sup>386</sup>.

---

<sup>384</sup> Pensons par exemple à l'*Essai sur le caractère, les mœurs et l'esprit des femmes dans les différents siècles* d'Antoine-Léonard Thomas Paris, 1772 ou à la réponse de Denis Diderot dans *Sur les femmes*, publié pour la première fois dans la *Correspondance Littéraire* cette même année.

<sup>385</sup> DIDEROT, Denis (1772), *Sur les femmes*, A-T., t. II, p. 260.

<sup>386</sup> Pour plus d'information à ce sujet, nous pouvons consulter PÉREZ COTERILLO, Moisés (Coord.), *El espectáculo de la huelga. La huelga del espectáculo*, Madrid, Akal, 1975.





*Segunda parte*

*Presencias transfronterizas*



## ~ Introducción a la segunda parte ~

**E**l tercer capítulo ha puesto de manifiesto la importancia de la obra de Denis Diderot en el desarrollo de las ideas dramáticas, principalmente en Francia pero también en otros países como Rusia o Alemania. Sin embargo, su impacto no se limita al ámbito teórico, sino que sirve de sustrato para la creación de obras de teatro prácticas que prolongan la problemática del actor, lo que va a articular esta segunda parte.

Sea su manera de interpretar o el papel que desempeña en la sociedad, los cuestionamientos en torno al actor y los problemas ficcionales que existen fuera del escenario, en la vida real, articulan dos obras que vamos a tratar en esta parte: *El verí del teatre* (1978) de Rodolf Sirera, obra escrita en el País Valenciano y en catalán, y *Sleuth* (1970) de Anthony Shaffer, obra escrita en el Reino Unido en inglés. En este último texto, la presencia del texto francés no es tan evidente como en el caso del texto de Rodolf Sirera, pero un análisis estructural y temático de todos los textos demuestra que los tres conforman una red de significados que se alimenta mutuamente. Esta interdependencia es absoluta en el caso de *El verí del teatre*, y el propio autor confiesa que la doble matriz que subyace es voluntaria. Si no fuera por este texto bisagra, posiblemente la obra de Shaffer y la de Diderot no se relacionarían, pero la verdad es que la lectura de la obra de Diderot sirve para comprender mejor *Sleuth*, y viceversa. Esta dinámica pone de manifiesto el valor de la intertextualidad que, siguiendo las teorías de Julia Kristeva en *Sèmiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (1969) y de Roland Barthes en *Le Plaisir du texte* (1973), defiende que “un texte n’est pas compréhensible que par le jeu des textes

qui le précèdent et qui, par transformation, l'influencent et le travaillent"<sup>387</sup>. Siguiendo este principio, el capítulo cuarto comenzará por estudiar la génesis de *Paradoxe sur le comédien*, que tomamos en primer lugar como hipertexto y después como hipotexto.

Aunque breve, la obra *El Verí del teatre* presenta varios aspectos de reflexión de orden dramaturgico, tales como el teatro dentro del teatro, la autorreferencialidad metateatral o la cuestión en torno al texto-material. El texto bebe de dos fuentes claras: por un lado, el ya evocado *Paradoxe sur le comédien* de Denis Diderot (1770, 1773, 1777) y, por otro lado, la obra del inglés Anthony Shaffer *Sleuth* (1970). La mezcla de diálogo diderotiano y thriller psicológico resume bien esta doble matriz. Cabe destacar antes de nada que Sirera conocía la obra *Sleuth* gracias a la adaptación cinematográfica de Joseph L. Mankiewicz en 1972. Aun así, nos ha parecido pertinente comparar ambos textos teatrales y añadir las precisiones necesarias cuando la película y la obra de teatro difieren. Además, abordaremos la cuestión de la transmedialidad en nuestro octavo capítulo.

La relación entre el texto catalán y el inglés serán objeto de análisis en nuestro quinto capítulo, puesto que el estudio de esta obra híbrida nos permite ahondar en la reflexión acerca de la interpretación, de la noción de intriga y del papel de los objetos teatrales. Por último, el capítulo seis sintetiza los hilos conductores que unen estas dos obras, que son la construcción del personaje, las fronteras problemáticas entre realidad y ficción, la omnipresencia del juego o los límites éticos de la representación.

Con este objetivo, iremos presentando cómo se estructuran los tres textos que nos interesan – *Paradoxe sur le comédien* de Denis Diderot, *El verí del teatre* de Rodolf Sirera y *Sleuth* de Anthony Shaffer. También nos centraremos en las similitudes y divergencias, o en las huellas que el texto francés y el inglés han dejado en la obra de Sirera. Se establece así una relación transfronteriza que se remonta al siglo XVIII, si tenemos en cuenta que el germen de *Paradoxe sur le comédien* es un panfleto inglés, que resulta ser a la vez traducción de un ensayo italiano sobre el actor. En definitiva, concebimos esta segunda parte como un diálogo constante e intercultural entre varias literaturas europeas, un

---

<sup>387</sup> PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 208.

conjunto de palimpsestos y transtextualidades que conforman un sistema tan complejo como enriquecedor.



## Capítulo 4

### ~ *La posesión del actor* ~

**S**egún Patrice Pavis, todo análisis de los espectáculos debe partir del actor, puesto que es él quien ocupa el centro de la escena y todos los dispositivos teatrales giran en torno a él<sup>388</sup>. Esta afirmación categórica evidencia la relevancia del actor en la representación: es el nexo entre el autor dramático, el director, el personaje y el espectador. Jerzy Grotowski también considera al actor como entidad indispensable en la actividad teatral, junto al espectador:

Le théâtre peut-il exister sans costumes ni décors ? Oui, il le peut.  
Peut-il exister sans musique pour accompagner l'action ? Oui.  
Peut-il exister sans effets de lumière ? Bien sûr.  
Et sans texte ? Oui ; l'histoire du théâtre le confirme. Dans l'évolution de l'art théâtral, le texte a été l'un des derniers éléments à être ajouté. Si nous mettons sur scène quelques personnes avec un scénario qu'elles ont-elles-même élaboré et qu'on les laisse improviser leurs répliques comme dans la Commedia dell'Arte, le spectacle sera tout aussi bon même si les mots ne sont pas articulés mais simplement murmurés.  
Mais le théâtre peut-il exister sans acteurs ? Je n'en connais aucun exemple. On pourrait avancer le spectacle de marionnettes. Néanmoins même là, un acteur sera trouvé derrière la scène, bien que d'une autre sorte.

---

<sup>388</sup> PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996. Citamos su traducción al español a cargo de Enrique Folch González, *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 69.

Le théâtre peut-il exister sans public ? À la limite, un spectateur est nécessaire pour en faire un spectacle. Ainsi, il nous reste l'acteur et le spectateur. Nous pouvons donc définir le théâtre comme « ce qui se passe entre spectateur et acteur »<sup>389</sup>.

Si hemos seleccionado esta definición del teatro es porque la dialéctica entre el actor y el público subyace a la cuestión que aquí abordamos, que es la ontología del actor. Este, por su ambivalencia, despierta por igual admiración y desconfianza. Ahora bien, cabe preguntarse en un primer momento qué consideramos como actor, y qué diferencias existen entre un actor, un comediante o un imitador. Además, hay que tener en cuenta la evolución del término. Por ejemplo, hasta inicios del siglo XVII la palabra “actor” designaba al personaje<sup>390</sup>, y no era la persona que lo encarnaba.

Al considerar que el actor moderno nace en el siglo XVIII, particularmente en Inglaterra y Francia<sup>391</sup>, y que el texto de Denis Diderot es sin duda un momento clave en esta redefinición, nuestro punto de partida serán las definiciones dadas por la 4ª edición del *Dictionnaire de l'Académie Française*, en vigor cuando Denis Diderot compuso su *Paradoxe sur le comédien*, así como las incluidas en la *Encyclopédie*, que transcribimos aquí:

COMÉDIEN :

*Dictionnaire de l'Académie française*, 4<sup>e</sup> édition (1762)

COMÉDIEN, IENNE. s. Celui ou celle dont la profession est de jouer la Comédie sur un théâtre public. *Bon Comédien. Excellent Comédien. Mauvais Comédien. C'est un pitoyable Comédien. Ce Comédien excelle dans le comique, mais joue mal dans le sérieux, dans le tragique. Comédiens de campagne. Comédiens François. Comédiens Italiens. Troupe de Comédiens. Ce Poète a donné sa pièce aux Comédiens. Les Comédiens ont affiché une nouvelle Pièce.*

On dit figurément d'Un homme, qu'Il est bon Comédien, pour dire, qu'Il feint bien des passions & des sentimens qu'il n'a pas. Et en ce sens on dit d'Un hypocrite, que *C'est un grand Comédien*<sup>392</sup>.

<sup>389</sup> GROTOWSKI, Jerzy (1968), *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'âge d'homme, 1971, p. 30.

<sup>390</sup> Cf. PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 27.

<sup>391</sup> Para profundizar en este tema, consúltese la obra de ALIVERTI, María Inès, *La Naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au 18<sup>e</sup> siècle*, París, Gallimard, 1998.

<sup>392</sup> *Dictionnaire de l'Académie française*, 4<sup>ème</sup> édition de 1762, disponible en línea: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A4C1661> [Consultado el 5 de febrero de 2020].



ACTEUR :

*Dictionnaire de l'Académie française*, 4<sup>e</sup> édition (1762)

ACTEUR, TRICE. s. Celui ou celle qui représente un personnage dans une pièce de Théâtre. *Bon acteur. Grand acteur. Méchant acteur. Excellente actrice. Former un acteur. Instruire un acteur.*

Il se dit figurément de celui qui a part dans la conduite, dans l'exécution d'une affaire. *Il a été un des principaux acteurs dans cette négociation, L'homme dont vous parlez est un très-bon Officier & un grand acteur un jour de combat.*

Il se dit aussi dans le même sens dans des parties de jeu, dans des parties de plaisir. *Il nous manque un acteur.* Il est familier<sup>393</sup>.

- *L'Encyclopédie*

COMÉDIEN, s. m. (Belles-Lettres.) personne qui fait profession de représenter des pièces de théâtre, composées pour l'instruction & l'amusement du public.

On donne ce nom, en général, aux acteurs & actrices qui montent sur le théâtre, & jouent des rôles tant dans le comique que dans le tragique, dans les spectacles où l'on décline : car à l'opéra on ne leur donne que le nom d'acteurs ou d'actrices, danseurs, filles des chœurs, &c.

Nos premiers comédiens ont été les Troubadours, connus aussi sous le nom de Trouveurs & Jongleurs ; ils étoient tout-à-la-fois auteurs & acteurs, comme on a vu Molière, Dancour, Montfleury, le Grand, &c. Aux Jongleurs succédèrent les confrères de la passion, qui représentoient les pièces appellés mystères, dont il a été parlé plus haut.

A ces confrères ont succédé les troupes de comédiens, qui sont ou sédentaires comme les comédiens François, les comédiens Italiens établis à Paris, & plusieurs autres troupes qui ont des théâtres fixes dans plusieurs grandes villes du royaume, comme Strasbourg, Lille, &c. & les comédiens qui courent les provinces & vont de ville en ville, & qu'on nomme comédiens de campagne.

La profession de comédien est honorée en Angleterre ; on n'y a point fait difficulté d'accorder à Mile Olfilds un tombeau à Westminster à côté de Newton & des rois. En France, elle est moins honorée. L'église Romaine les excommunie, & leur refuse la sépulture chrétienne, s'ils n'ont pas renoncé au théâtre avant leur mort. Voyez Acteurs. (G)<sup>394</sup>

<sup>393</sup> *Dictionnaire de l'Académie française*, 4<sup>ème</sup> édition de 1762. Disponible en línea: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A4A0302> [Consultado el 5 de febrero de 2020].

<sup>394</sup> DIDEROT, Denis et Edme François MALLET, artículo « Comédien », *Encyclopédie*, vol. III, 1753. Disponible en línea: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v3-1576-0/> [Consultado el 5 de febrero de 2020].

ACTEUR : Acteur, en parlant du Théâtre, signifie un homme qui joue un rôle dans une piece, qui y représente quelque personnage ou caractere. Les femmes se nomment Actrices, & tous sont compris sous le nom général d'Acteurs<sup>395</sup>.

Estas definiciones establecen pues ciertas diferencias entre ambos términos, comúnmente considerados como sinónimos. Por ejemplo, destaca la restricción de la palabra “comédien” al ámbito teatral y su exclusión de la ópera, en la misma línea en la que muchos profesionales actuales distinguen “comédien” (teatro) y “acteur” (cine). En este sentido, es sorprendente que Denis Diderot haga alusiones a actrices de ópera en su *Paradoxe sur le comédien*, ya que este texto se refiere en particular al teatro. L’*Encyclopédie*, por su parte, hace hincapié en la mala reputación de los comediantes en Francia, a diferencia de Inglaterra, como ya hemos visto en el primer capítulo. También cabe destacar una precisión de Jean-François Féraud en su *Dictionnaire critique de la langue française* (1787-1788) que, aunque posterior a la escritura de *Paradoxe sur le comédien*, e incluso a la muerte de Diderot, incide en el sentido peyorativo que se le atribuye al término “comédien”:

ACTEUR, Comédien (Synon.) Ils sont le même dans le propre, mais non dans le fig. Acteur ne se prend pas en mauvaise part, comme Comédien. On dit d'un homme, qui a conduit une intrigue, qu'il a été grand Acteur dans cette affaire ; mais on ne dit que d'un fourbe, qu'il est grand Comédien, et d'une femme qui, n'étant pas régulière, fait la modeste et la prude, qu'elle est une grande Comédienne. — Actrice ne se dit point dans le figuré, = Remarquez encore qu'Acteur et Comédien ne sont le même dans le propre, que quand on parle en général de la profession<sup>396</sup>.

Consideremos también las precisiones que aportan las definiciones actuales dadas por el *Trésor de la Langue Française*:

COMÉDIEN :

---

<sup>395</sup> MALLET, Edme François article « Acteur », *Encyclopédie*, vol. I, 1751. Disponible en línea: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v1-497-1/> [Consultado el 5 de febrero de 2020].

<sup>396</sup> FÉRAUD, Jean-François, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Jean Mossy Père et Fils, t. I, 1787, p. 36.

a. — Celui, celle dont la profession est de jouer la comédie, que ce soit à la scène ou à l'écran.

1 Usuel. [En relation avec comédie I A] Celui, celle qui interprète toutes sortes de pièces de théâtre, de rôles comiques ou tragiques.

2 « [P. oppos. à tragédien(ne)] Celui, celle qui interprète des rôles comiques, des pièces divertissantes : « Il est maintenant évident que Madame Dorval est comédienne aussi accomplie qu'elle est grande tragédienne. Sa place est désormais doublement marquée au premier rang. » MUSSET, *Revue des Deux Mondes*, 1832, p. 101.

3 [Rare et littéraire] Auteur de comédie. « Diderot et (...) Beaumarchais, ces comédiens admirables » (VALÉRY, *Variété II*, 1929, p. 83)<sup>397</sup>.

#### ACTEUR :

A. — TH., CIN., TÉLÉV. [En parlant d'un artiste] Celui ou celle dont la profession est d'interpréter un personnage dans une pièce de théâtre ou à l'écran. Synon. Comédien.

(...) Stylistique Comédien et acteur. Acteur est relatif aux personnages qui agissent dans une pièce, et par suite aux personnes qui les représentent. Comédien est relatif à la profession ... Acteur se dit de celui qui a part dans la conduite, dans l'exécution d'une affaire, dans une partie de jeu ou de plaisir ; comédien de celui qui s'est fait un art, et pour ainsi dire, un métier de bien feindre les passions et les sentiments qu'il n'a point. Le premier terme se prend en bonne ou mauvaise part, selon la nature de l'affaire où l'on est acteur ; le second ne se prend jamais qu'en mauvaise part. (LITTRÉ)<sup>398</sup>.

Estas definiciones no solo amplían el uso de actor a los medios de comunicación modernos, como el cine o la televisión, sino que también creen conveniente oponer “comédien” a “tragédien”. En cambio, Denis Diderot no consideraba esta oposición, a juzgar por una de las definiciones que da en *Paradoxe sur le comédien*: « Qu'est-ce donc qu'un grand comédien ? Un grand persifleur tragique ou comique, à qui le poète a dicté son discours »<sup>399</sup>.

Ahí donde Diderot utilizaba el término “poète” para designar al autor de una obra de teatro, el *Trésor* propone precisamente la palabra “comédien”. Este último sentido remite sin duda al origen señalado por l'*Encyclopédie*, que recuerda que los primeros

<sup>397</sup> « Comédien », *Trésor de la Langue Française Informatisé*, disponible en línea: <https://www.cnrtl.fr/definition/com%C3%A9dien> [Consultado el 5 de febrero de 2020].

<sup>398</sup> « Acteur », *Trésor de la Langue Française Informatisé*, disponible en línea: <https://www.cnrtl.fr/definition/acteur> [Consultado el 5 de febrero de 2020].

<sup>399</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit. de Jean M. Goulemot, p. 98.

comediantes eran al mismo tiempo autores y actores. En cualquier caso, los deslizamientos semánticos operados en la terminología dramática son más que evidentes.

Por último, el diccionario *Littre* añade un matiz para diferenciar un comediante de un actor, lo que evidencia la evolución de esta profesión naciente designada con el término de “comédien”:

ACTEUR, COMÉDIEN. Dans le sens propre, on nomme ainsi ceux qui jouent des pièces de théâtre. Acteur est relatif aux personnages qui agissent dans une pièce, et par suite aux personnes qui les représentent. Comédien est relatif à la profession. Ainsi l'on dira : *Quels sont les acteurs dans ce drame ?* et : *Que fait cet homme ? Il est comédien.* Enfin des élèves qui représentent une pièce dans leur collège sont acteurs et ne sont pas comédiens. Dans le sens figuré, ces deux termes conservent encore la même distinction à beaucoup d'égards. Acteur se dit de celui qui a part dans la conduite, dans l'exécution d'une affaire, dans une partie de jeu ou de plaisir ; comédien, de celui qui s'est fait un art, et, pour ainsi dire, un métier de bien feindre les passions, les sentiments qu'il n'a point, de celui dont la conduite est dissimulée et artificieuse. Le premier terme se prend en bonne ou en mauvaise part, selon la nature de l'affaire où l'on est acteur ; le second ne se prend jamais qu'en mauvaise part, puisque la dissimulation, qui fait le comédien dans la vie, est toujours une chose odieuse<sup>400</sup>.

Este último comentario pone de nuevo en relieve el carácter peyorativo que encontramos en algunas anécdotas de Diderot, así como en la obra de Rodolf Sirera. A través de la defensa de la figura del comediante en la sociedad se cuestionan las categorías sociales, como veremos más adelante.

En cuanto a Patrice Pavis, su *Dictionnaire du théâtre* presenta una teoría sobre actantes y actores basada en los niveles de existencia del personaje. Así, distingue (1) el actante, es decir, todo aquello que tiene una influencia en la obra pero que no es figurativo sino que aparece a través de alusiones o personificaciones - la paz, Eros, el poder político -, (2) el papel, aquello que caracteriza al personaje y que puede compararse con los caracteres de Diderot - el padre noble, el traidor -, (3) el actor, definido como el personaje tradicional, es decir, como una entidad figurativa e individualizada que hasta el

---

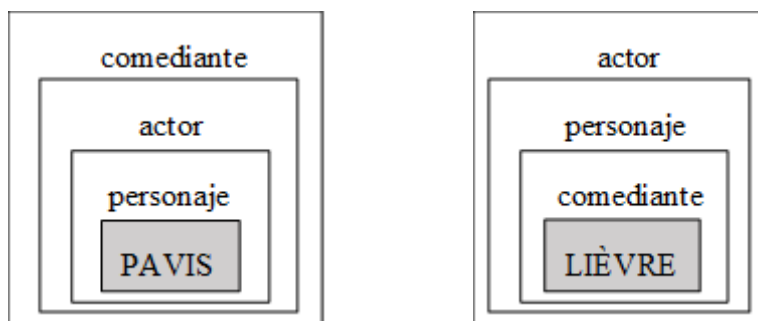
<sup>400</sup> « Acteur », *Littre*, disponible en línea: <https://www.littre.org/definition/acteur> [Consultado el 5 de febrero 2020].

siglo XVII designaba al personaje y no al comediante, y finalmente (4) el comediante, que es exterior al personaje y se sitúa en un nivel superior, puesto que puede moldearlo<sup>401</sup>.

Para nosotras, el primer requisito para definir a un actor es la convención teatral entre el objeto actante y el sujeto espectador, por lo que la mirada es necesaria<sup>402</sup>. La idea de exhibición ante un público para definir al actor, que no al comediante, está presente en los comentarios que Pierre Lièvre realiza en 1929 en su obra *Supplément au Paradoxe sur le comédien de Diderot*, redactada también como si fuera un diálogo:

LUI - L'acteur ... on pourrait dire que l'acteur est une sorte d'exhibitionniste. Il est extrêmement charmé par sa propre beauté ou par sa laideur sensationnelle, ou par son comique, ou par tout autre de ses traits extérieurs, et il ne songe qu'à courir au public pour exercer sur lui son empire, pour le dompter. [...] Le comédien voudrait au contraire toujours retarder le moment où il va prendre contact avec le public. S'y résoudre est son supplice quotidien. Tandis que l'acteur veut se faire voir à travers son rôle, le comédien se cache derrière son personnage. Il s'y réfugie<sup>403</sup>.

Esta definición contradice como vemos los niveles de Patrice Pavis (cuyo actante obviarnos momentáneamente):



Según Lièvre, el actor solamente existe cuando está sobre el escenario, durante una representación. Esta metamorfosis se opera “ à la minute précise où le comédien franchit le décor et apparaît aux yeux du public dans la lumière factice de la scène<sup>404</sup>”,

<sup>401</sup> PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 24-25.

<sup>402</sup> La importancia de la mirada es evidente en la etimología de la palabra “teatro”, “*theatron*”; que hacía referencia al lugar desde donde se contemplaba una obra, antes de operarse el deslizamiento semántico que designa en la actualidad a todo el edificio. Sin embargo, el proceso de recepción no se limita al sentido de la vista.

<sup>403</sup> LIÈVRE, Pierre *Supplément au Paradoxe sur le comédien de Diderot*, París, Trianon, 1929, p. 31.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 66.

mientras que durante los ensayos únicamente existe el comediante, como trabajador en el teatro, y el personaje: “Ce n'est point le fait de pousser la porte du décor et d'entrer en scène. Non, mais c'est que le décor franchi, le comédien s'est trouvé en présence du public et en contact avec lui. C'est l'absence du public qui empêchait qu'aux répétitions le miracle s'accomplît<sup>405</sup>”. Por lo tanto, para Pierre Lièvre, a diferencia de Denis Diderot, el actor debe actuar consciente de que el telón se ha alzado.

Pero volvamos al siglo XVIII, cuando la atención se centra en el actor a la par que todo en la sociedad comienza a especializarse. Así, el actor adquiere progresivamente la categoría de creador o artesano, cuya materia prima es su propio cuerpo, que no simplemente moldea, sino que también debe controlar, dejando intuir la necesidad de un director de escena<sup>406</sup>. Sujeto y objeto se mezclan sin que lo hagan el actor y el personaje. Próximo al pacto ficcional entre el escritor y su lector, esta convención sitúa toda la realidad en la esfera de la ficción. Tanto el actor como su espectador son conscientes de que la situación representada no existe, sino que es una extracción de la realidad.

En la tradición occidental, el trabajo del comediante es más psicológico que en las culturas orientales, cuyos espectáculos se centran más en el baile, en el canto o en el carácter ritual y que, por lo tanto, otorgan más importancia a la técnica. Sin embargo, la

---

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>406</sup> Como lo señala Juan Antonio Hormigón, la figura del director de escena ya existía en el teatro oriental, como atestigua el *Nāṭya-Shāstra*, un tratado hinduista que plantea las bases de la danza y del teatro indio. Su escritura no se debe a un solo autor, puesto que se extendió durante varios años. Aunque no hay fecha exacta, se calcula que se redactó entre el s. II a.C. el s. II de nuestra era. Cf. Hormigón Juan Antonio, “El teatro español frente al siglo XXI: la dirección de escena” en OLIVA, César (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2002, p. 203.

Encontramos paralelismos entre la identidad y funciones de este director y la manera de proceder del teatro independiente en España de los años 60 y 70:

« Le personnage principal d'une troupe d'acteurs (natavarga, natyâ) est le directeur, directeur, *sūtradhâra* (porte-cordeau, architecte qui dirige la construction de la scène) » LÉVY, Sylvain, *Le Théâtre Indien*, Paris, Édition Bouillon, 1890, p. 378. Entre sus funciones, destaca que “[elle/il] surveille les répétitions, style les acteurs et les actrices, corrige le ton, l'expression, l'attitude, souligne les intentions du poète, interprète et complète ses indications”. *Ibid.*, p. 369.

Aclaremos que el verbo “styler” puede emplearse con el significado de “donner du style, une expression originale, élégante”. Disponible en línea: <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/styler> [Consultado el 11 de octubre de 2019].

tradición europea se caracteriza por la palabra, y el teatro se ha subordinado durante siglos al texto escrito. En este contexto, la puesta en escena se basa en la memorización del discurso para su posterior declamación, lo que resulta frío y extremadamente artificial. Además, esta supremacía textual no valora realmente al actor, sino que considera que el objeto teatral es fruto del trabajo del escritor.

Los siglos XVII y XVIII son ricos en ensayos sobre el teatro, pero la mayoría se interesan por la construcción de las obras: *Pratique du théâtre* de l'Abbé d'Aubignac (1657), *Traité de la comédie* de Nicole (1659), *De l'utilité et des parties du poème dramatique* de Corneille (1660), *Maximes et réflexions sur la Comédie* de Bossuet (1694),... Cuando la atención se vuelve hacia la escena, lo que más interesa es la declamación. Por lo tanto, se enfatiza de nuevo el valor del texto y se relega al actor a una posición secundaria, un mero autómatas que comunica el texto a los oyentes. Buen ejemplo de ello son los siguientes textos: *Traité de l'Action de l'Orateur* de Michel Le Faucheur (1657), *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer* de René Bary (1679), *Traité du Récitatif* de Grimarest (1707) o *Réflexions sur l'art de parler en public* de Jean Poisson (1717), el anónimo *L'Art du théâtre ou le parfait comédien* (1744) u *Observations sur l'art du comédien et sur d'autres objets concernant cette profession en général* de Jean-Nicolas Servandoni Servadoni (1ª edición de 1764, 2ª aumentada de 1774).

Los cuatro últimos textos datan ya del siglo XVIII, momento el que comienza a criticarse la praxis artificiosa del actor y a interrogarse sobre un juego más natural y expresivo, que sitúe por fin al actor en el centro de la representación. Su figura ya no es un mero intermediario entre el autor y el espectador, sino que se le reconoce una capacidad para matizar la *psyché* del personaje representado. Así, re-crea al personaje en escena, insuflándole una segunda vida. Las estrategias para llevar a cabo esta translación del papel al cuerpo dan pie a varios ensayos y debates por toda Europa. El actor italiano Luigi Riccoboni, más conocido como Lelio, redacta una *Histoire du théâtre italien* (1728-1731) que provoca en 1728 una primera respuesta, poco conocida, del abate Desfontaines: *Lettre d'un comédien français, au sujet de l'Histoire du théâtre italien, écrite par M.*

*Riccoboni, dit Lelio*. Se inicia así la publicación de una serie de textos que acaban siendo la génesis de *Paradoxe sur le comédien*.

En una primera parte analizaremos pues las cuatro obras que nos sirven para conocer las fuentes de Diderot, a saber, *Pensées sur la déclamation* (1738) y *De la réformation du théâtre* (1743) de Luigi Riccoboni, *Le Comédien* de Rémond de Sainte-Albine (1747) y *L'Art du théâtre* de Antoine-François Riccoboni (1750). No olvidaremos que *Garrick ou les Acteurs anglais* de Michel Sticotti (1769) es en realidad una retraducción a partir del inglés del texto de Sainte-Albine. Asimismo, prestaremos especial atención al valor literario del de Langres.

La segunda parte confrontará el texto de Diderot a la obra ya evocada de Rodolfo Sirera: *El verí del teatro*. Las similitudes y divergencias entre ambos textos constituyen sin duda uno de los núcleos duros del presente trabajo, puesto que su estudio resulta ser novedoso. En este capítulo privilegiaremos la problemática planteada por el juego del actor y su recepción por parte del público. Tampoco descuidaremos el estudio de las ideas estéticas y del papel político que ambos autores atribuyen al teatro, aunque este aspecto será abordado en profundidad en el séptimo capítulo.

#### **4.1. Le *Paradoxe sur le comédien***

Hemos comprobado que los términos “actor” y “comediante” no han sido siempre considerados como sinónimos, e incluso hoy en día podemos encontrar ciertos matices que los diferencian, sobre todo en el habla común. Diderot tampoco equiparaba el comediante al actor, pero a diferencia del uso común, que asocia una connotación peyorativa al primero, Diderot consideraba que el verdadero artista era el comediante, por encima del actor. Así, el comediante, que antes todo es un ciudadano moral, transforma la naturaleza para trasladarla a la escena y convertir cualquier vicio en virtud. Podemos ver cómo Grimm describe en cierto modo el trabajo de Diderot de la misma manera, que a partir de un texto mediocre como son las *Observations* consigue redactar un texto de



calidad que cimentará muchas de sus reflexiones posteriores: “les plus mauvaises drogues peuvent donner lieu à d'excellentes réflexions”<sup>407</sup>.

#### 4.1.1. Génesis del texto y contexto intelectual

Rastrear la historia del texto no es tarea fácil, como tampoco lo de otra de sus grandes obras, *Neveu de Rameau*, que nos llegó por primera vez al francés tras una retraducción a partir del alemán realizada por Goethe, quien poseía un manuscrito<sup>408</sup>. Como sabemos, los escritos de Diderot acabaron dispersos en tres fondos diferentes, y muchos de ellos estaban aún inéditos.

Parte de sus textos se conservaron en San Petersburgo, donde el filósofo pasó 5 meses entre 1773 y 1774, invitado por la emperatriz Catalina II. Como ya hemos dicho, la emperatriz le compró la biblioteca en 1765, pero esta no fue trasladada a Rusia hasta 1785, puesto que la emperatriz había dejado los libros al filósofo en usufructo. Además, la lista con los libros enviados de París a San Petersburgo no ha sido conservado, y las obras se dispersaron en el fondo del Ermitage antes de finalizar el siglo XVIII, a diferencia de la suerte que corrieron los libros de Voltaire: “la première [la bibliothèque achetée à Diderot], qui était peu importante et avait été payée beaucoup trop cher, se trouvait déjà mêlée à d'autres livres ; l'autre, celle de Voltaire, qui occupe toute la dernière salle, était laissée intacte”<sup>409</sup>. Lo poco que sabemos de lo que contenían las veinte cajas enviadas – que albergaban unos 3.000 volúmenes, de los que solo se localizan 882 – es la somera descripción que Grimm dio de las mismas al vicescanciller Alexandre Mikhaïlovitch Golitsyn, en una misiva del 10 de febrero de 1765:

---

<sup>407</sup> Extracto de un texto de Grimm del 1 de octubre de 1770 a propósito de la reacción de Diderot ante el panfleto *Observations sur une brochure intitulée : Garrick, ou les Acteurs anglais*, GRIMM, Friedrich Melchior, *Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un souverain d'Allemagne*, Partie 4, vol. 4, París, Longchamps, 1814, p. 77.

<sup>408</sup> Para conocer más en profundidad las idas y venidas de este texto, es de consulta obligada la edición de Michel Delon y Jacques Berchtold, *Le Neveu de Rameau. Rameaus Neffe/Satire seconde*, París, Fayard, 2017.

<sup>409</sup> MEERMAN, Johan, *Eenige Dericht omtrent het Noorden en Noord-oosten van Europe*, La Haya, 1805, t. III, p. 229. Citado en francés en Sergueï V. Korolev, *La Bibliothèque de Diderot. Vers une reconstitution*, Ferney-Voltaire, Centre International d'Étude du XVIII<sup>e</sup> siècle, 2014, p. 10.

Ce cabinet de livres contient non seulement un choix complet de littérature grecque et latine, mais toute la littérature moderne française, italienne et anglaise, un corps d'ouvrage historiques, la suite des Dictionnaires, &c<sup>410</sup>.

Cabe señalar que de los 3.000 volúmenes que se debieron enviar, únicamente se han localizado con certeza 882<sup>411</sup>. De lo que no hay duda es de que ya en los años 1740 Diderot se había hecho con una biblioteca envidiable: “[c]e jeune homme était M. Diderot [...] possédait une jolie bibliothèque, et me prêtait avec plaisir des livres”<sup>412</sup>. Los préstamos y regalos que hacía constituyen un nuevo obstáculo para conocer realmente cómo era su biblioteca.

Pero volvamos a los manuscritos: si una parte estaba en el fondo Ermitage – antes de ser trasladado a la Biblioteca Imperial, actual Biblioteca Nacional de Rusia –, otra parte de los manuscritos de Diderot fue a parar al fondo Vandeuil, propiedad de su hija Marie-Angélique. Su marido no apreciaba la obra de Denis Diderot y no quería facilitar en absoluto su difusión, lo que explica que la primera edición de las obras del filósofo, a cargo de su mano derecha Naigeon – quien guardaba copias hechas por él mismo –, no tuviera como base el conjunto de las obras al completo.

En el caso de *Paradoxe sur le comédien*, podemos distinguir tres estados diferentes del texto y que incluso hicieron pensar en un segundo autor. Presumiblemente, Diderot finalizó este trabajo hacia el verano de 1773, como podemos deducir a partir de una carta enviada a Madame d'Épinay, el 18 de agosto de 1773, en el que Diderot escribe que “[u]n certain pamphlet sur l'art de l'acteur est presque devenu un ouvrage”<sup>413</sup>. Lo retomaría en otoño de 1777 (segundo manuscrito), antes de añadir nuevas ideas al tercer manuscrito, que no podemos fechar. También notamos que el epígrafe “a Zerbina

---

<sup>410</sup> Esta carta aparece citada en DULAC, Georges « Grimm et la *Correspondance littéraire* envoyée à Catherine II (d'après les lettres de Dmitri Golitsyn et de F. M. Grimm au vice-chancelier Alexandre Golitsyn », *SVEC* n°217, 1983, p. 219.

<sup>411</sup> KOROLEV, Sergueï V., *La Bibliothèque de Diderot. Vers une reconstitution*, Ferney-Voltaire, Centre International d'Étude du XVIII<sup>e</sup> siècle, 2014.

<sup>412</sup> *Mémoires et journal de J.-G. Wille, graveur du roi*, publiés par Georges Duplessis, París, 1857, t. I, p. 91.

<sup>413</sup> Lettre à Madame d'Épinay du 18 août 1773, *Correspondance*, éd. Georges Roth, París, Éditions de Minuit, t. XIII, p. 46.

penserete. La Serva padrona” fue suprimido, referencias que reaparecen en *Le Neveu de Rameau*.

*Paradoxe sur le comédien* se publicó por primera vez en 1830 por el editor Sautet, de manera póstuma, bajo el título *Paradoxe sur le comédien, ouvrage posthume de Diderot*, a partir del manuscrito de San Petersburgo. Este mismo texto reaparecería en el tomo VIII de sus obras completas editadas por Assézat y Tourneux y publicadas entre 1873 y 1877 en Garnier. En 1902 apareció una segunda versión del texto de la mano de Ernest Dupuy, y a partir de una copia manuscrita de Jacques-André Naigeon. Por último, en 1948 Hebert Dieckmann descubrió una nueva copia en el fondo Vandeul.

Ahora bien, si el texto se publicó en 1830, es decir 46 años después de la muerte de Diderot, su autoría todavía tardó otros 73 en verse esclarecida. No fue hasta 1903 cuando Joseph Bédier demostró que detrás del texto únicamente se encontraba Diderot<sup>414</sup>, y que las sucesivas adiciones no eran sino copias de otros manuscritos. Asimismo, *Paradoxe sur le comédien* figura en dos listas, una de la mano Naigeon y otra de Madame de Vandeul, lo que no deja ninguna duda sobre su existencia ni sobre su autoría<sup>415</sup>.

Lo que también podemos afirmar es que el origen del *Paradoxe* – redactado en 1773 y revisado en 1778 – remonta a un artículo escrito en otoño 1769 para la *Correspondance Littéraire* titulado “Observations sur une brochure intitulée : Garrick, ou les Acteurs anglais”, publicado en 1770 en dos partes – el 15 de octubre y el 1 de noviembre –. Melchior Grimm dirigía la *Correspondance Littéraire* y solía enviar diversos textos a Diderot para que este los leyera e hiciera una reseña. En una carta del 14 de noviembre de 1769, Diderot le envía una carta en la que ya nos presenta brevemente la tesis que desarrollará después en su *Paradoxe*:

J’ai jugé tous les gredins que vous m’avez envoyés. Celui intitulé *Garrick, ou du Jeu théâtral* m’a fait faire un morceau qui mériterait bien d’être mis dans un meilleur ordre. Mais je l’ai donné à M. Hénault tel qu’il est, sauf à y revenir sur sa copie. Avec un peu de soin, je n’aurais peut-être jamais rien écrit où il y eût plus de finesse et de vue. C’est un beau paradoxe. Je prétends que c’est la

---

<sup>414</sup> BÉDIER, Joseph, « Le *Paradoxe sur le comédien* est-il de Diderot ? », *La Revue latine*, n°2, 1903, p. 65-85.

<sup>415</sup> Cf. Jean M. Goulemot, « Introduction », *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit. de Jean M. Goulemot, p. 6.

sensibilité qui fait les comédiens médiocres ; l'extrême sensibilité, les comédiens bornés ; le sens froid et la tête, les comédiens sublimes<sup>416</sup>.

Volvemos a encontrar esta tesis reformulada de la manera siguiente en el *Paradoxe*:

J'insiste donc, et je dis : « C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres : c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes. » Les larmes du comédien descendent de son cerveau ; celles de l'homme sensible montent de son cœur<sup>417</sup>.

Por lo tanto, ocho años separan el primer esbozo de la teoría de su versión definitiva. El artículo de la *Correspondance Littéraire* era una reseña del texto *Garrick ou les acteurs anglais. Ouvrage contenant des réflexions sur l'art dramatique, sur l'art de la représentation et le jeu des acteurs. Avec des notes historiques et critiques sur les différents théâtres de Londres et de Paris*, la traducción que Michel Sticotti hizo de un ensayo en inglés titulado *The Actor (1751)*<sup>418</sup>, que a su vez no era sino una adaptación de la obra de Rémond de Sainte-Albine *Le Comédien* (1747).

Para complicar aún más la recepción de esta obra, encontramos dos ediciones, 1750 y 1755, bajo el título *The Actor or a treatise on the art of playing*, cuya autoría es incierta. Para Jacques Chouillet, el autor era Aaron Hill, paradójicamente uno de los « représentants les plus qualifiés de la “domestic tragedy” et, à ce titre, un de ceux qui ont le plus directement contribué à la formation du système dramatique de Diderot »<sup>419</sup>. En cualquier caso, la lectura del texto de Sticotti indignó tanto a Diderot que se decidió a desarrollar más sus ideas en torno a la sensibilidad del actor. Sabemos además el valor que le otorgaba Diderot a las anécdotas a la hora de alimentar el discurso de manera argumentada. Sin embargo, la abundancia de estas anécdotas en el texto inglés *The Actor*, sacadas principalmente de la escena inglesa, no era realmente útil para un lector francés que no conociera a los actores de Inglaterra.

---

<sup>416</sup> DIDEROT, Denis, *Correspondance*, ed. cit. de Georges Roth, t. IX, p. 213.

<sup>417</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit. de Jean M. Goulemot, p. 81.

<sup>418</sup> La cuestión de la fuente inglesa es abordada en el artículo de Jacques Chouillet, « Une source anglaise du *Paradoxe sur le comédien* », *Dix-huitième siècle*, nº2, 1970, p. 209-226.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 212.

Seguramente sea esta estima la que empujó a Diderot a reaccionar de manera crítica al panfleto *Observations sur une brochure intitulée : Garrick, ou les Acteurs anglais*. Diderot se había quedado rendido ante el talento de Garrick en 1751, al ver al inglés representando a Macbeth en París, pero no fue hasta 1765 cuando ambos hombres entablaron amistad. Buena prueba de ello es que Garrick fuera uno de los primeros suscriptores ingleses a la *Encyclopédie*, como lo demuestra una carta de Grimm de febrero de 1766: « C'est lui [le philosophe Diderot, qui vous aime autant que moi] qui m'a donné votre souscription, et qui m'a prié de vous faire expédier votre exemplaire »<sup>420</sup>. Igualmente, la copia de *Lettre sur les Aveugles*, que perteneció al actor, lleva la inscripción “Written by my Friend Diderot”<sup>421</sup>. Cabe también destacar que Garrick fue el primer actor inglés al que los miembros de la Comédie Française tomaron en consideración, invirtiendo así la tendencia que tenían en Inglaterra de considerar como modelos a los actores franceses.

Vamos pues a analizar *Paradoxe* a través del diálogo que ese establece con los textos sobre teatro que le son coetáneos, y que podemos dividir en dos grupos: por un lado, Antoine-François Riccoboni y Diderot defendían una representación racional y cerebral, basada en el trabajo del actor<sup>422</sup>; mientras que Luigi Riccoboni y Rémond de Sainte-Albine eran partisanos de una puesta en escena más visceral. A juzgar por un postscriptum publicado en la *Correspondance Littéraire*, podemos preguntarnos si Diderot conocía los textos de los otros autores antes de desarrollar su tesis:

la question dont il s'agit a été autrefois entamée entre un médiocre littérateur, Rémond de Sainte-Albine, et un grand comédien, Riccoboni : le littérateur était pour la sensibilité, et le comédien était contre ; c'est une anecdote que j'ignorais, et que je viens d'apprendre : vous pouvez comparer leurs idées avec les miennes<sup>423</sup>.

<sup>420</sup> GRIMM, Friedrich Melchior, *Correspondance littéraire*, éd. Tourneux, Paris, Garnier, 1978, p. 318.

<sup>421</sup> WILKSHIRE, F. M. « "Cher et illustre Roscius" David Garrick's Influence on the Dramatic Theories of Diderot », *Man and Nature / L'homme et la nature*, n°6, 1987, p. 23.

<sup>422</sup> Sin embargo, y como señala Pierre Frantz, las opiniones de Riccoboni y de Diderot no eran tan similares como parece. cf. FRANTZ, Pierre, « De la théorie au roman : les anecdotes dans le *Paradoxe sur le comédien* », dans LECERCLE, François, Sophie MARCHAND et Zoé SCHWEITZER (dir.), *Anecdotes dramatiques de la Renaissance aux Lumières*, Paris, PUPS, 2012, p. 139-149.

<sup>423</sup> Citado en CHOUILLET, Jacques, « Une source anglaise du *Paradoxe sur le comédien* », art. cit., p. 21.

Aunque negara haber leído *L'Art du théâtre* de François Riccoboni, redactado en 1750, Patrick Tort nos incita a pensar que muy probablemente sí que lo había hecho<sup>424</sup>. En esta misma cita, además, no cabe duda de que actor al que se refiere Diderot es Riccoboni hijo, es decir, François, puesto que Riccoboni padre defendía un arte de la interpretación basado en las emociones y que su hijo contesta claramente.

La crítica a la traducción de Sticotti implica también la de la teoría de Sainte-Albine. Para Diderot, ninguna de estas obras ayuda a mejorar la actuación de los actores, puesto que únicamente el trabajo puede perfeccionar la naturaleza. Por un lado, la escena no se corresponde perfectamente con la naturaleza; más bien al contrario, el arte debe controlarla y tomar como base un modelo ideal – idea central en la teoría el arte de Diderot –, superior a ella, que combine imaginación, observación, capacidad de imitación, juicio y gusto. Inspirado en las ideas de la antigüedad griega, el estudio de la naturaleza es para Diderot una condición necesaria para encontrar el modelo ideal de belleza. Por otra parte, dado que los dramas deben seguir una serie de principios, el trabajo es indispensable para garantizar las diferentes normas. Si el respeto de las tres unidades son la base para la composición de un drama que se digne, ¿qué unidad existe en la praxis de los actores que actúan movidos por sus emociones? Ninguna. Por lo tanto, para escapar de la mediocridad del juego, el modelo que el actor debe construir para llevar a cabo la mimesis nunca debe corresponderse consigo mismo. Es objeto que toma como modelo no es sino un constructo, un artificio que el actor se esfuerza en reproducir, desdoblándose:

il ne lui reste ni douleur [...] c'est vous, auditeur, qui remportez toutes ces impressions. L'acteur est las, et vous êtes triste ; c'est qu'il s'est démené sans rien sentir, et que vous avez senti sans vous démener [...] [le comédien] n'est pas le personnage, il le joue<sup>425</sup>.

---

<sup>424</sup> Para más información, consúltese TORT, Patrick, *L'Origine du Paradoxe sur le comédien. La Partition intérieure*, París, Vrin, 1980.

<sup>425</sup> DIDEROT, Denis, *Observations sur une brochure intitulée : Garrick, ou les Acteurs anglais*, DPV, t. XX, p. 32.

Esta idea de desdoblamiento vuelve a aparecer como una evidencia en un extracto de *Paradoxe sur le comédien* acerca de la manera de interpretar de Clairon:

Je ne doute point que la Clairon n'éprouve le tourment du Quesnoy dans ses premières tentatives ; mais la lutte passée, lorsqu'elle s'est une fois élevée à la hauteur de son fantôme, elle se possède, elle se répète sans émotion. Comme il nous arrive quelquefois dans le rêve, sa tête touche aux nues, ses mains vont chercher les deux confins de l'horizon ; elle est l'âme d'un grand mannequin qui l'enveloppe ; ses essais l'ont fixé sur elle. Nonchalamment étendue sur une chaise longue, les bras croisés, les yeux fermés, immobile, elle peut, en suivant son rêve de mémoire, s'entendre, se voir, se juger et juger les impressions qu'elle excitera. Dans ce moment elle est double : la petite Clairon et la grande Agrippine<sup>426</sup>.

En esta anécdota observamos la posesión momentánea de la actriz, quien, sin embargo, conserva su individualidad: trabaja gracias a su memoria, lo que confirma el papel activo del intelecto, que nunca es eclipsado por la emoción.

Este desdoblamiento contrasta con la opinión de Sainte-Albine, que considera que un actor solamente puede suscitar emoción en el espectador si cree en lo que representa. Riccoboni hijo, al contrario, considera que esto no siempre es benéfico para él: « si on a le malheur de ressentir véritablement ce que l'on doit doivent exprimer, on est hors d'état de jouer »<sup>427</sup>. En su opinión, sería imposible luego cambiar de sentimiento y la voz – instrumento esencial después de los gestos – se vería resentida:

Si dans un endroit d'attendrissement vous vous laissez emporter au sentiment de votre rôle, votre cœur se trouvera tout-à-cou serré, votre voix s'étouffera presque entièrement ; s'il tombe une seule larme de vos yeux, des sanglots involontaires vous embarrasseront le gosier, il vous sera impossible de proférer un seul mot sans des hoquets ridicules. Si vous devez passer subitement à la plus grande colère, cela vous serait-il possible. Non, sans doute<sup>428</sup>.

A juzgar por este extracto, parece evidente que Riccoboni deja mucho menos espacio a las emociones que Diderot, quien por su parte es partidario de un equilibrio que no niega la existencia del lado afectivo, ni en sus ensayos sobre pintura – “de l'expérience et de

---

<sup>426</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit. de Jean M. Goulemot, p. 74-75.

<sup>427</sup> RICCOBONI, François, *L'Art du théâtre*, París, Simon&Giffart, 1750, p. 37.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 37-38.

l'étude, voilà les préliminaires et de celui qui fait et de celui qui juge ; j'exige ensuite de la sensibilité<sup>429</sup> – ni en el trabajo del actor:

Et pourquoi l'acteur différerait-il du poète, du peintre, de l'orateur, du musicien ? Ce n'est pas dans la fureur du premier jet que les traits caractéristiques se présentent, c'est dans des moments tranquilles et froids, dans des moments tout à fait inattendus. On ne sait d'où ces traits viennent ; ils tiennent de l'inspiration. C'est lorsque, suspendus entre la nature et leur ébauche, ces génies portent alternativement un œil attentif sur l'une et l'autre [...] C'est au sang-froid à tempérer le délire de l'enthousiasme<sup>430</sup>.

El actor no es entonces un simple imitador sino que crea a partir del afecto y de la capacidad de observación que le permite la sangre fría. Este proceso de creación coincide con el sugerido por el poeta inglés William Wordsworth en su prefacio a *Lyrical Ballads*, en 1800:

I have said that poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity: the emotion is contemplated till, by a species of reaction, the tranquillity gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind<sup>431</sup>.

El paralelismo es aún más evidente en el siguiente extracto de *Paradoxe*:

C'est lorsque la grande douleur est passée, quand l'extrême sensibilité est amortie, lorsqu'on est loin de la catastrophe, que l'âme est calme, qu'on se rappelle son bonheur éclipsé, qu'on est capable d'apprécier la perte qu'on a faite, que la mémoire se réunit à l'imagination, l'une pour retracer, l'autre pour exagérer la douceur d'un temps passé ; qu'on se possède et qu'on parle bien<sup>432</sup>.

---

<sup>429</sup> DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture*, DPV, XIV, p. 411.

<sup>430</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit. de Jean M. Goulemot, p. 75-76.

<sup>431</sup> WORDSWORTH, William y COLERIDGE Samuel Taylor, *Lyrical Ballad: 1798 and 1802*, Oxford, OUP, 2013, p. 111.

“He dicho antes que la poesía es el desbordamiento espontáneo de sentimientos poderosos: tiene su origen en emociones recogidas en la tranquilidad: la emoción se contempla hasta que, por una especie de reacción, la tranquilidad desaparece gradualmente, y una emoción, parecida a la que era antes del tema de la contemplación, se produce gradualmente, y realmente existe en la mente.” [La traducción es nuestra].

<sup>432</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit. de Jean M. Goulemot, p. 102.



La emoción reflexiva resulta entonces esencial, lo que no implica evitar los sentimientos sino controlarlos. Riccoboni se expresaba en términos parecidos cuando aceptaba, además desde su experiencia, que los comediantes sentían emociones al actuar. Sin embargo, nos alertaba de que el problema era establecer una correlación entre lo que siente el actor y lo que siente el personaje, que en ningún caso experimentan lo mismo. Las causas de los sentimientos en el actor provienen de la fatiga extrema y de la concentración necesaria para reproducir las emociones tal y como los demás, y no el propio actor, las sienten:

Il faut connaître parfaitement quels sont les mouvements de la nature dans les autres, & demeurer toujours assez le maître de son âme pour la faire à son gré rassembler à celle d'autrui. Voilà le grand art. Voilà d'où naît cette parfaite illusion à laquelle les spectateurs ne peuvent se refuser, & qui les entraîne en dépit d'eux<sup>433</sup>.

Así pues, la clave para reproducir y transmitir emociones es la observación previa, idea que comparten Riccoboni y Diderot.

Diderot ya había enunciado esta idea en sus *Essais sur la peinture*, antes de componer *Paradoxe sur le comédien*. Por ejemplo, establecía que « [l]es hommes froids, sévères et tranquilles observateurs de la nature, connaissent souvent mieux les cordes délicates qu'il faut pincer. Ils font des enthousiastes sans l'être »<sup>434</sup>. En su *Salon de 1767* propone el ejemplo del pintor La Tour para ilustrar la eficacia del análisis frío en la composición emotiva: « Il [le peintre La Tour] reste froid et cependant son imitation est chaude »<sup>435</sup>. Riccoboni, por su parte, subraya la importancia de la observación, que no puede ser sustituida por la lectura. Es decir, no debe haber intermediarios entre el sujeto creador y su modelo, lo que incide en la necesidad de pasar por los sentidos, en este caso la vista:

On peut, en lisant, apprendre comment pensent les hommes suivant leurs différens caractères, mais ce n'est qu'en les voyant que l'on peut connoître la manière dont ils expriment leurs pensées. Il faut, pour se former en ce genre,

---

<sup>433</sup> RICCOBONI, François, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 41.

<sup>434</sup> DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture*, dans DPV, t. XIV, p. 411.

<sup>435</sup> DIDEROT, Denis, *Salon de 1767 dans Ruines et paysages : Salon de 1767*, op. cit., p. 240.

beaucoup d'étude du monde. Il faut encore être doué du talent d'imiter aisément ce que l'on voit en autrui<sup>436</sup>.

Esta reflexión referida a los caracteres contrasta con lo que había escrito al principio de este texto en el apartado dedicado a la voz, cuando rechaza toda imitación y reivindica la creación: "C'est d'abord un fort petit mérite de jouer comme un autre, & rien ne peut être digne de louanges que celui qui se montre original"<sup>437</sup>.

Diderot también parece contradecirse a veces en su *Paradoxe* cuando describe cómo debe ser "un gran comédien":

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<sup>438</sup>.

El punto de partida es sin duda la observación, pero incide en la capacidad de imitar cualquier cosa, y esta idea se refuerza varias veces con las expresiones « imitateur attentif », « copiste rigoureux » y « observateur continu »<sup>439</sup>. En un primer momento parece sugerir que el mejor comediante es aquel que puede imitar todo, y es cierto que defiende la polivalencia<sup>440</sup>, pero Diderot acaba matizando su idea y postulando que los comediantes deben inspirarse de lo que perciben en la naturaleza para luego retocar esos modelos: « Le grand comédien observe les phénomènes ; l'homme sensible lui sert de modèle, il le médite, et trouve, de réflexion, ce qu'il faut ajouter ou retrancher pour le mieux »<sup>441</sup>. Riccoboni, por su parte, también afina su reflexión al respecto cuando incluye la idea del autodomínio, que ya hemos citado pero que reproducimos de nuevo:

Il faut connoître parfaitement quels sont les mouvemens de la nature dans les autres, & demeurer toujours assez le maître de son âme pour la faire à son gré ressembler à celle d'autrui. Voilà le grand art. Voilà d'où naît cette parfaite

---

<sup>436</sup> RICCOBONI, François, *L'Art du théâtre op. cit.*, p. 61-62.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>438</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit. de Jean M. Goulemot, p. 71.

<sup>439</sup> Las tres expresiones aparecen en DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. Jean M. Goulemot, p. 72.

<sup>440</sup> « Un grand comédien n'est ni un piano-forté, ni une harpe, ni un clavecin, ni un violon, ni un violoncelle ; il n'a point d'accord qui lui soit propre ; mais il prend l'accord et le ton qui conviennent à sa partie, et il sait se prêter à toutes », *Ibid.*, p. 116.

<sup>441</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit. de Jean M. Goulemot, p. 103.

illusion à laquelle les spectateurs ne peuvent se refuser, & qui les entraîne en dépit d'eux<sup>442</sup>.

Esta capacidad de contenerse es precisamente lo que asegura la conexión con el espectador para Riccoboni y también por Diderot<sup>443</sup>.

Lorsqu'un Acteur rend avec la force nécessaire les sentimens de son rôle, le Spectateur voit en lui la plus parfaite image de la vérité. Un homme qui seroit vraiment en pareille situation ne s'exprimeroit pas d'une autre manière, & c'est jusqu'à ce point qu'il faut porter l'illusion pour bien jouer. Etonnés d'une si parfaite imitation du vrai, quelques-uns l'ont prise pour la vérité même, & ont cru l'Acteur affecté du sentiment qu'il représentoit. Ils l'ont accablé d'éloges, que l'Acteur méritoit, mais qui partoient d'une fausse idée, & le Comédien qui trouvoit son avantage à ne la point détruire, les a laissés dans l'erreur en appuyant leur avis<sup>444</sup>.

La expresión “image de la vérité” retiene aquí nuestra atención, puesto que emerge así la cuestión del modelo. Este modelo es doble. Primero, es la materia prima que existe en la naturaleza, que ya hemos sugerido al evocar la importancia de la observación. Después, al combinar esta materia con el personaje esbozado por el autor; surge el modelo ideal, que es la verdadera imagen que el gran comediante, como el pintor, debe reproducir. La teoría del modelo ideal, que, insistimos, no se corresponde con el modelo natural, ya estaba presente en el *Salon de 1767*:

Le célèbre Garrick disoit au chevalier de Chatelux ; quelques sensible que nature ait pu vous former, si vous ne jouez que d'après vous-même, ou la nature subsistante la plus parfait que vous connaissiez, vous ne serez que médiocre... Médiocre ! et pourquoi cela ?... C'est qu'il y a pour vous, pour moi, pour le spectateur tel homme idéal, possible qui dans la position donnée, serait bien autrement affecté que vous. Voilà l'être imaginaire que vous devez prendre pour modèle. Plus fortement vous l'aurez conçu, plus vous serez grand, rare, merveilleux et sublime... Vous n'êtes donc jamais vous ?... Je m'en garde bien. Ni moi, ni M<sup>r</sup> le chevalier, ni rien que je connaisse précisément autour de moi. Lorsque je m'arrache les entrailles, lorsque je pousse des cris inhumains ; ce ne

---

<sup>442</sup> RICCOBONI, François, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 41.

<sup>443</sup> Su sentencia « Les larmes du comédien descendent de son cerveau ; celles de l'homme sensible montent de son cœur » es paradigmática en este sentido. DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit. de Jean M. Goulemot, p. 81.

<sup>444</sup> RICCOBONI, François, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 36-37.

sont pas mes entrailles, ce ne sont pas mes cris, ce sont les entrailles, ce sont les cris d'un autre que j'ai conçu et qui n'existe pas...<sup>445</sup>

Esta misma anécdota aparece en *Paradoxe sur le comédien*, sin la forma dialógica que encontramos en el extracto que acabamos de citar, sino utilizando a Garrick como argumento de autoridad para defender la necesidad de crear un modelo que se aleje de la propia naturaleza, sobre todo de la naturaleza del actor, cuyo desdoblamiento comienza precisamente aquí:

Je te prends à témoin, Roscius anglais, célèbre Garrick, toi qui, du consentement unanime de toutes les nations subsistantes, passes pour le premier comédien qu'elles aient connu, rends hommage à la vérité ! Ne m'as-tu pas dit que, quoique tu sentisses fortement, ton action serait faible, si, quelle que fût la passion ou le caractère que tu avais à rendre, tu ne savais t'élever par la pensée à la grandeur d'un fantôme homérique auquel tu cherchais à t'identifier ? Lorsque je t'objectai que ce n'était donc pas d'après toi que tu jouais, confesse ta réponse : ne m'avouas-tu pas que tu t'en gardais bien, et que tu ne paraissais si étonnant sur la scène, que parce que tu montrais sans cesse au spectacle un être d'imagination qui n'était pas toi ?<sup>446</sup>

El « Modèle idéal » o « fantôme » no existe en estado puro en la naturaleza, sino que es fruto de la observación, que permite, con trabajo, detectar la belleza y dejar de lado las imperfecciones. La síntesis de las cualidades que retienen la atención del actor son la base del modelo que luego será representado en el escenario. Este proceso también sirve para la pintura, la escultura o la arquitectura, e incide en la idea de que el arte es una recreación de la realidad, pero no una transposición o copia de lo que ya existe. La imaginación – que para Diderot es la materialización de la memoria, que es por su parte abstracta – implica la creatividad:

le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait : tout a été mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête ; il n'y a dans sa déclamation ni monotonie, ni dissonance<sup>447</sup>.

---

<sup>445</sup> DIDEROT, Denis, *Salon de 1767 en Ruines et paysages : Salon de 1767, op. cit.*, p. 75.

<sup>446</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit. de Jean M. Goulemot, p. 115.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 73.

Este modelo ideal es creado por el actor, va más allá del primer modelo del autor<sup>448</sup>, e involucra la memoria afectiva, idea que Stanislavski desarrollará en el siglo XX en su textos sobre la construcción del personaje, como veremos en el capítulo 6: « Les gestes de son désespoir sont de mémoire, et ont été préparés devant une glace »<sup>449</sup>. Esto posibilita la unidad del personaje y que el actor « ne sera pas journalier : c'est une glace toujours disposée à montrer les objets et à les montrer avec la même précision, la même force et la même vérité »<sup>450</sup>. Como ejemplo, Diderot describe el juego de la actriz Hippolyte Clairon:

Quel jeu plus parfait que celui de la Clairon ? [...] Sans doute elle s'est fait un modèle auquel elle a d'abord cherché à se conformer, sans doute elle a conçu ce modèle le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu'il lui a été possible ; mais ce modèle qu'elle a emprunté de l'histoire, ou que son imagination a créé comme un grand fantôme, ce n'est pas elle ; si ce modèle n'était que de sa hauteur, que son action serait faible et petite ! Quand, à force de travail, elle a approché de cette idée le plus près qu'elle a pu, tout est fini ; se tenir ferme là, c'est une pure affaire d'exercice et de mémoire<sup>451</sup>.

La memoria excluye pues la exaltación de la pasión, puesto que exige concentración: « Ils [les grands poètes, les grands acteurs] sont également propres à trop de choses ; ils sont trop occupés à regarder, à reconnaître et à imiter, pour être vivement affectés au dedans d'eux-mêmes »<sup>452</sup> o « Nous sentons, nous ; eux, ils observent, étudient et peignent »<sup>453</sup>. Surge así la idea del actor-artesano, que sigue la línea de la especialización y revalorización de las profesiones emprendida por l'*Encyclopédie*. El proceso de creación del personaje es el mismo que la técnica que utilizan los grandes pintores, que también trabajan a partir de un modelo imaginado por ellos, y así lo describe

---

<sup>448</sup> La función del director de escena según Henri Gouhier en su *L'Essence du théâtre* (1943) es próxima del trabajo de recreación del actor. Así, para Gouhier “[e]l papel del director consiste en ‘recrear’ la obra [...] y esto sólo puede ser una ‘especie de creación’, no creación del drama, sino creación inspirada por el drama”. GOUHIER, Henri, *La esencia del teatro*, Buenos Aires, Ediciones del Carro de Téspis, 1956, p. 71.

<sup>449</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit. de Jean M. Goulemot, p. 79.

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 73-74.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>453</sup> *Ibid.*

Diderot en el *Salon de 1767* a propósito de La Tour, como acabamos de citar al final del capítulo precedente.

J'ai vu peindre La Tour. Il est tranquille et froid ; il ne se tourmente point. Il ne souffre point. Il ne halète point. Il ne fait aucune de ces contorsions du modelleur enthousiaste, sur le visage duquel on voit se succéder les images qu'il se propose de rendre, et qui semblent passer de son âme, sur son front et de son front sur sa terre ou sur sa toile. Il n'imité points les gestes du furieux ; il n'a point le sourcil relevé de l'homme qui dédaigne ; le regard de la femme qui s'attendrit ; il ne s'extasie point ; il ne sourit point à son travail. Il reste froid, et cependant son imitation est chaude<sup>454</sup>.

Es interesante destacar el movimiento que se opera desde el alma, se traduce en la mente y luego se expresa en el lienzo; que evidencia la presencia obligatoria de la naturaleza y del arte. « Ce n'est pas que la pure nature n'ait ses moments sublimes ; mais je pense que s'il est quelqu'un sûr de saisir et de conserver leur sublimité, c'est celui qui les aura pressentis d'imagination ou de génie, et qui les rendra de sang-froid »<sup>455</sup>. La naturaleza sola es por lo tanto insuficiente, como bien explica Dieckmann:

Le philosophe établit une distinction nette entre la nature et l'art ; la création artistique doit être fondée sur un modèle idéal, extérieur à l'homme, au-dessus de la nature humaine, au-dessus de la nature même, parce qu'il est le produit d'une combinaison de qualités supérieures : l'imagination, le don d'observation, la faculté d'imitation du beau, le jugement, l'intelligence, le goût. Le grand artiste doit créer une œuvre qui dépasse les données immédiates de la nature<sup>456</sup>.

En efecto, la naturaleza escénica y la extraescénica no son iguales, del mismo modo que lo real en el teatro no es lo real en el mundo, como ya hemos sugerido anteriormente:

Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre *être vrai*. Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature ? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun. 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, du

---

<sup>454</sup> DIDEROT, Denis, *Salon de 1767 dans Ruines et paysages : Salon de 1767, op. cit.*, p. 240.

<sup>455</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit. de Jean M. Goulemot, p. 86.

<sup>456</sup> DIECKMANN, J. M., « Introduction », DPV, vol. XX, p. 9.

geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien. Voilà le merveilleux<sup>457</sup>.

Esta modificación de la naturaleza cuando se la representa en el teatro se opera teniendo en cuenta la recepción del público y la coherencia de la obra:

Le gladiateur ancien, comme un grand comédien, un grand comédien, ainsi que le gladiateur ancien, ne meurent pas comme on meurt sur un lit, mais sont tenus de nous jouer une autre mort pour nous plaire, et le spectateur délicat sentirait que la vérité nue, l'action dénuée de tout apprêt serait mesquine et contrasterait avec la poésie du reste<sup>458</sup>.

La comunicación es pues un aspecto esencial para Diderot, pero no la limita a la verbal: « Les accents s'imitent mieux que les mouvements, mais les mouvements frappent plus violemment. Voilà le fondement d'une loi à laquelle je ne crois pas qu'il y ait d'exception, c'est de dénouer par une action et non par un récit, sous peine d'être froid »<sup>459</sup>. El aspecto visual prima sobre el discurso a la hora de producir la ilusión teatral en el espectador<sup>460</sup>, de ahí que, como ya hemos afirmado, la pantomima sea esencial en la teoría diderotiana, que también se preocupa por los silencios a la hora de transmitir emociones al espectador. De este modo, el actor se convierte en un signo, y esta es una de las

---

<sup>457</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit de Jean M. Goulemot, p. 85.

No hay que confundir este “merveilleux” con el género dramático al que Diderot se refiere al principio de “Troisième Entretien” en *Entretiens sur le Fils naturel*, que hace referencia a la ópera y que Diderot sitúa por encima de la tragedia en sus sistema dramático, que se compone de “le burlesque... le genre comique... le genre sérieux... le genre tragique... le merveilleux”. DIDEROT, Denis, *Entretiens sur le Fils naturel*, ed. cit. Jean Goldzink, p. 120.

<sup>458</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit de Jean M. Goulemot, p. 86.

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>460</sup> Este interés por los sentidos ya había quedado patente en su *Lettre sur les sourds et les muets* (1751), en donde incluso los describe: “je trouvois que de tous les sens l'oeil étoit le plus superficiel, l'oreille le plu sorgueilleux, l'odorat le plus voluptueux, le goût le plus superstitieux & le plus inconstant, le toucher le plus profond et le plus philosophe”. DIDEROT, Denis, *Lettre sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui entendent & qui parlent. Adressée à M\*\*.*, 1751, p. 23. Su fijación por la vista, que delata su interés por la pantomima, aparece principalmente en la anécdota acerca de su costumbre de ir al teatro para ver una obra que conoce bien, sentarse lo más lejos posible con las orejas taponadas para no oír el discurso y concentrarse así únicamente en los gestos.

En una cita de Guillermo Heras, el director estadounidense Bob Wilson comparte este interés sensorial de Diderot: “Las personas, por cierto, no oyen solo con los oídos, sino que, además, oyen con los ojos, las manos, los pies... con todo el cuerpo. Oír con el cuerpo, hablar con el cuerpo: ahí es donde surge mi teatro”. Bon Wilson citado en HERAS, Guillermo, “El compromiso del director de escena en el teatro contemporáneo”, en OLIVA, César (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2002, p. 196.

novedades introducidas por el texto de Diderot, que introduce la semiología en el juego dramático y, en consecuencia, considera que el teatro es un medio de comunicación. El actor, en tanto que signo, reconcilia el personaje tal y como lo acoge el público con el modelo que había creado el autor de la obra. Si, al contrario, nos fijáramos en los atributos del actor sin relacionarlos con el personaje, no estaríamos en la esfera de la semiología, puesto que aprehenderíamos el ser que está delante de nosotros como persona real y no como personaje ficticio. Recordemos en este sentido la definición de “signe” que da *L’Encyclopédie*: « [l]e signe est tout ce qui est destiné à représenter une chose. Le signe enferme deux idées, l’une de la chose qui représente, l’autre de la chose représentée ; et sa nature consiste à exciter la seconde par la première »<sup>461</sup>.

En definitiva, la tesis defendida por Diderot en *Paradoxe sur le comédien* postula que los actores fríos y mecánicos son aquellos que mejor comunican las emociones al público, frente a la capacidad de transmisión que se les atribuía normalmente a los actores sensibles. Diderot insiste en la importancia que tiene la técnica frente a la emoción y la inspiración : « La sensibilité n’est guère la qualité d’un grand génie »<sup>462</sup> o « Ce n’est pas son cœur, c’est sa tête qui fait tout »<sup>463</sup>. Desde el principio, enuncia claramente que el gran comediante no debe tener sensibilidad, aunque ya hemos visto en el tercer capítulo, gracias a la aproximación a su materialismo, que la sensibilidad no debe confundirse con emotividad. Posiblemente el hecho de que muchas lecturas posteriores hayan tomado estos dos términos como sinónimos, al ignorar la polisemia del verbo “sentir” en el siglo XVIII, explique la multitud de debates que ha provocado este texto. Por un lado, los grandes actores de la época como Clairon, Dumesnil y Talma articulan varios fragmentos de sus memorias a partir de esta idea, que les permite para aplaudir o criticar al juego de otros actores contemporáneos a ellos. Por otro lado, los actores del siglo XX han continuado reaccionando a la tesis de Diderot: Beatrix Dussane, Louis Jouvet, Sarah Bernhardt o Charles Dullin, entre otros, han reaccionado ante la paradoja de comediante,

---

<sup>461</sup> Artículo « Signe », *Encyclopédie*, vol. XV, 1765. Disponible en línea: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v15-565-0/> [Consultado el 7 de octubre de 2019].

<sup>462</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit. de Jean M. Goulemot, p. 77.

<sup>463</sup> *Ibid.*



como expondremos más adelante a la hora de esbozar una historiografía de la construcción del actor.

Se puede contradecir la hipótesis de Diderot, pero nadie puede poner en duda de que uno de los aspectos fundamentales de esta obra son las emociones, ya sea por su presencia o por su ausencia. El verdadero talento consiste en poder « peindre d'après la passion » pero también en deshacerse luego de ella, como ya había enunciado Diderot en *Discours sur la poésie dramatique*:

Nous ne confondrons, ni vous, ni moi, l'homme qui vit, pense, agit et se meut au milieu des autres ; et l'homme enthousiaste, qui prend la plume, l'archet, le pinceau, ou qui monte sur les tréteaux. Hors de lui, il est tout ce qu'il plaît à l'art qui le domine. Mais l'instant d'inspiration passé, il rentre et redevient ce qu'il était ; quelquefois un homme commun. Car telle est la différence de l'esprit et du génie, que l'un est presque toujours présent, et que souvent l'autre s'absente<sup>464</sup>.

Las emociones aparecen bajo diferentes aspectos: las sonrisas, los gemidos, las miradas, los andares o los silencios. Si algunos de estos factores dependen en gran medida de la naturaleza, por ejemplo, los ojos, cuyo color o tamaño serán más o menos percibidos por el público, o la voz, es evidente que la inteligencia debe regir por lo demás la expresión corporal. La presencia del intelecto no solo afecta al actor emisor de pasiones, con sus diferentes códigos, sino también a la interpretación que los otros personajes y los espectadores llevan a cabo. El exceso de sensibilidad es pues considerado como un límite en la creación artística, de ahí que deba ser controlada, casi suprimida. La naturaleza de las pasiones debe ser sustituida por el arte de cara a producir la ilusión teatral. El objetivo no es representar la realidad sino crear ilusión teatral, y para ello es imprescindible que el actor tenga conciencia de lo ficticio. No se trata pues de las cosas tal y como son, sino de « la conformité des signes extérieurs, de la voix, de la figure, du mouvement, de l'action, du discours, en un mot de toutes les parties du jeu, avec un modèle idéal ou donné par le poète ou imaginé de tête par l'acteur »<sup>465</sup> Las convenciones, como sucede en la vida real, ocultan las verdaderas emociones: « les images des passions au théâtre n'en sont donc pas

---

<sup>464</sup> DIDEROT, Denis (1758), *Discours sur la poésie dramatique*, Ver., t. IV, p. 1324-1325.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 33.

les vraies images ; c'en sont donc des portraits outrés, assujettis à des règles de convention »<sup>466</sup>.

Así, hay que tener en cuenta la tradición a la hora de sistematizar la expresión de las pasiones o de sugerir características psicológicas de los personajes para asegurar que el receptor los descifre correctamente. Así, lo que importa no es ya el juego del actor sino la lectura del público. Los códigos desempeñan aquí un papel determinante, sobre todo en ausencia de lenguaje verbal. El cuerpo por sí solo es suficiente para representar cada emoción, como afirmaba Jacques Lécocq al explicar la práctica del mimo: « chaque état passionnel se retrouve dans un mouvement commun : l'orgueil monte, la jalousie oblique, la honte s'abaisse, la vanité tourne »<sup>467</sup>. Se refuerza así el valor semiológico del comediante, aunque sorprenda que, de las diferentes tipologías del actor que veremos a continuación, Diderot defiende la pantomima pero no le *théâtre de la foire*.

#### 4.1.2. Tipología del juego actoral

Para comprender mejor las referencias que hace Denis Diderot a la hora de explicar algunos conceptos clave, especialmente la idea de pantomima – por la que ya se había interesado en su *Discours sur la poésie dramatique*, donde le dedica el capítulo XXI, y que ya hemos avanzado en el capítulo 3 – hay que tener presente que existían varias prácticas diferentes. El *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent* de Arthur Pougin, ya mencionado en el primer capítulo, distingue tres maneras de actuar distintas que se confunden regularmente: el juego escénico, el juego mudo y el juego de fisionomía<sup>468</sup>. El primero de ellos concierne todos aquellos aspectos que quedan fijados de antemano, como las entradas y salidas de los actores, o las escenas de anagnorisis, ebriedad o locura. Las grandes líneas de estos elementos se deciden a lo largo de los ensayos, o incluso están indicadas en las didascalias. Sin embargo, las obras cómicas pueden tender a la improvisación y a la modificación de pequeños detalles que

---

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>467</sup> LÉCOCQ, Jacques (éd.), *Le théâtre du geste*, París, Bordas, 1987, p. 20.

<sup>468</sup> Las precisiones que siguen se basan principalmente, y salvo mención contraria, en esta obra: POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque*, *op. cit.*, p. 446-448.

buscan sorprender al espectador. Del mismo modo, el juego escénico determina qué personajes van a atraer la mirada del público. Si hoy en día este protagonismo es más fácil de subrayar, a través de las luces o incluso las cámaras, en la época eran los propios actores los que debían materializar este contraste, ya fuera con la voz, con los gestos o con los desplazamientos, que estaban limitados por la presencia de espectadores en el escenario y por la iluminación con velas.

No obstante, los movimientos y la expresión de los actores no implicaban siempre el uso de la voz, que no siempre era audible para todos – aunque las reformas arquitectónicas de la época mejoraran mucho este aspecto – o que estaba prohibido – recordemos el caso del *théâtre de la foire*. En ese caso el juego es mudo y, a menudo, entra en juego la fisionomía. Su capacidad para conmover al espectador podía superar al discurso, pero para ello, según el abad Sabatier de Castres, el actor debía poseer una naturaleza apropiada:

Le jeu retenu demande une vive expression dans les yeux & dans les traits, & nous ne balançons point à bannir du théâtre celui à qui la nature a refusé tous ces secours à la fois. Une voix ingrate, des yeux muets, & des traits inanimés, ne laissent aucun espoir au talent intérieur de se manifester au dehors<sup>469</sup>.

A tenor de estas palabras, el comediante Lekain no debería de haber tenido ningún éxito, dado su físico ingrato<sup>470</sup>, y tampoco Mademoiselle Clairon. Sin embargo, ambos encantaban al público y también a los autores, sobre todo a Voltaire, que hizo de ellos sus protagonistas fetiches.

La siguiente estampa de David Garrick nos muestra la importancia del juego mudo y de la fisionomía, que tan bien describía Diderot, y citamos de nuevo:

Garrick passe sa tête entre les deux battants d'une porte, et, dans l'intervalle de quatre à cinq secondes, son visage passe successivement de la joie folle à la joie modérée, de cette joie à la tranquillité, de la tranquillité à la surprise, de la surprise à l'étonnement, de l'étonnement à la tristesse, de la tristesse à l'abattement, de

---

<sup>469</sup> ABBÉ SABATIER DE CASTRES, *Dictionnaire de Littérature, Dans lequel on traite de tout ce qui a rapport à l'Eloquence, à la Poësie & aux Belles-Lettres, & dans lequel on enseigne la Marche & les Régles qu'on doit observer dans tous les Ouvrages d'esprit*, París, Vincent, 1770, p. 381.

<sup>470</sup> Cf. « on ne s'apercevait plus des disgrâces de son physique », en BARRIÈRE, François, *Mémoires du XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, vol. 6, p. 89 o incluso « son organe ingrat et sa figure ignoble », en BACHAUMONT, Louis Petit de (1788), *Mémoires secrets de Bachaumont, de 1762 à 1787*, *op. cit.*, t. I, p. 24.

l'abattement à l'effroi, de l'effroi à l'horreur, de l'horreur au désespoir, et remonte de ce dernier degré à celui d'où il était descendu. Est-ce que son âme a pu éprouver toutes ces sensations et exécuter, de concert avec son visage, cette espèce de gamme ? Je n'en crois rien, ni vous non plus<sup>471</sup>.



M. Garrick in Hamlet, grabado por James Macardell, según una ilustración de Benjamin Wilson, 1754. [Biblioteca municipal de Dijon]

Podemos establecer un paralelismo entre la pantomima y la música: las gamas de Garrick y las escalas de un instrumento. Esta relación queda reforzada por un pasaje parecido en *Le Neveu de Rameau*, el hombre-orquesta cuyo cuerpo es a la vez sujeto y objeto: « Les passions se succédaient sur son visage. On y distinguait la tendresse, la colère, le plaisir, la douleur. On sentait les piano, les forte »<sup>472</sup>. Un desdoblamiento similar

<sup>471</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit. de Jean M. Goulemot, p. 97.

<sup>472</sup> DIDEROT, Denis (1773), *Le Neveu de Rameau*, ed. cit. de Jean-Claude Bonnet, p. 65.

es comentado también por Jacques Copeau, cuando describe al comediante como « [à] la fois sujet et objet, cause et fin, matière et instrument, sa création c'est lui-même »<sup>473</sup>.

Esta idea de ser a la vez soporte y creador, lienzo, pincel y pintor, la encontramos también en la rúbrica “Le jeu muet” de *L'Art du théâtre* de François Riccoboni:

La partie la plus estimable dans un Comédien, c'est le Jeu muet ; peu de gens le possèdent bien. Il faut que toutes les passions, tous les mouvemens de l'ame, tous les changemens de la pensée se peignent sur le visage de l'Acteur, s'il veut porter chez les Spectateurs cet intérêt vif, qui les attache au Théâtre<sup>474</sup>.

Hay que evitar asociar “le jeu muet” a la pantomima, puesto que el primero solo atañe al rostro mientras que el segundo implica todo el cuerpo. François Riccoboni evoca la pantomima en la sección titulada “Le jeu de théâtre”, como si en resumidas cuentas el teatro fuera casi sinónimo de pantomima. Esta es la definición que ha retenido Patrice Pavis en su diccionario: « Le jeu de théâtre (tel était autrefois le nom pour le jeu de scène, ce que fait l'acteur en scène en dehors de son discours) est la partie visible et proprement scénique de la représentation »<sup>475</sup>.

La importancia que Diderot atribuía a la pantomima, y que revela la razón de que redactara una obra dedicada al actor, se explica por su capacidad de expresar las emociones y revelar las tensiones del personaje a través del cuerpo. Como hemos dicho anteriormente, Jean M. Goulemot indica que la pantomima es « le langage des profondeurs qui engage le spectateur dans un effort de compréhension et de reconnaissance »<sup>476</sup>. En consecuencia, es esencial no solo desde un punto de vista estético sino también ético, como vehículo de valores morales que contribuyan a regir la vida en sociedad<sup>477</sup>. Ahora bien, el personaje del *Neveu*, sublime en sus pantomimas, es profundamente amoral y reconoce su naturaleza, la acepta. He aquí otra de las contradicciones de Denis Diderot, quien recordemos nunca mencionó la existencia de esta

---

<sup>473</sup> SAINT-DENIS, Michel, *Jacques Copeau. Notes sur le métier de comédien*, notes recueillies dans le journal et les écrits de J. Copeau par Marie-Hélène Dasté, París. Éditeur Michel Brient, 1955, p. 18.

<sup>474</sup> RICCOBONI, François, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 75.

<sup>475</sup> PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 213.

<sup>476</sup> GOULEMOT, Jean M., *La littérature des Lumières*, París, Nathan, Coll. « Lettres Sup », 2002, p. 118.

<sup>477</sup> *Ibid.*

obra a sus próximos. Contradictorio o, mejor dicho, complejo, desdoblado entre la madurez aburguesada de “Moi” y el desenfreno bohemio de “Lui”. Con paradojas o sin ellas, Denis Diderot se mantiene así eficaz en su objetivo: en cualquier lectura del *Neveu de Rameau* llega un momento en el que nos sentimos perdidos y por lo tanto nos esforzamos en comprender el texto, en ir más allá de la aparente simpleza que nos sugiere el principio de la obra, cuya belleza nos demuestra una vez más la calidad literaria del autor:

Qu’il fasse beau, qu’il fasse laid, c’est mon habitude d’aller sur les cinq heures du soir me promener au Palais-Royal [...] Si le temps est trop froid, ou trop pluvieux, je me réfugie au café de la Régence ; là je m’amuse à voir jouer aux échecs. Paris est l’endroit du monde, et le café de la Régence est l’endroit de Paris où l’on joue le mieux à ce jeu. C’est chez Rey que font assaut Légal le profond, Philidor le subtil, le solide Mayot, qu’on voit les coups les plus surprenants, et qu’on entend les plus mauvais propos ; car si l’on peut être homme d’esprit et grand joueur d’échecs, comme Légal ; on peut être aussi un grand joueur d’échecs, et un sot, comme Foubert et Mayot. Un après- dîner, j’étais là, regardant beaucoup, parlant peu, et écoutant le moins que je pouvais ; lorsque je fus abordé par un des plus bizarres personnages de ce pays où Dieu n’en a pas laissé manquer. C’est un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison. Il faut que les notions de l’honnête et du deshonnête soient bien étrangement brouillées dans sa tête ; car il montre ce que la nature lui a donné de bonnes qualités, sans ostentation, et ce qu’il en a reçu de mauvaises, sans pudeur. Au reste il est doué d’une organisation forte, d’une chaleur d’imagination singulière, et d’une vigueur de poumons peu commune. Si vous le rencontrez jamais et que son originalité ne vous arrête pas ; ou vous mettez vos doigts dans vos oreilles, ou vous vous enfuirez. Dieux, quels terribles poumons. Rien ne dissemble plus de lui que lui-même. Quelquefois, il est maigre et hâve, comme un malade au dernier degré de la consommation ; on compterait ses dents à travers ses joues. On dirait qu’il a passé plusieurs jours sans manger, ou qu’il sort de la Trappe. Le mois suivant, il est gras et replet, comme s’il n’avait pas quitté la table d’un financier, ou qu’il eût été renfermé dans un couvent de Bernardins. Aujourd’hui, en linge sale, en culotte déchirée, couvert de lambeaux, presque sans souliers, il va la tête basse, il se dérobe, on serait tenté de l’appeler, pour lui donner l’aumône. Demain, poudré, chaussé, frisé, bien vêtu, il marche la tête haute, il se montre et vous le prendriez au peu près pour un honnête homme. Il vit au jour la journée. Triste ou gai, selon les circonstances<sup>478</sup>.

---

<sup>478</sup> DIDEROT, Denis (1773), *Le Neveu de Rameau*, ed. cit. de Jean-Claude Bonnet, p. 45-46.

### 4.1.3. Valor literario

El valor de *Paradoxe sur le comédien* no se limita a su tratamiento teórico del teatro, sino que cabe destacar el estilo de Denis Diderot y su calidad como obra literaria. Así, la forma dialogada es una característica de la literariedad del texto. Esta apariencia de diálogo dramático ya la encontramos en muchas otras obras de Diderot, incluidas sus novelas. Es pues un signo de su identidad literaria y contribuye a la formulación intelectual e ideológica del escritor, cuya obra nos ofrece numerosos ejemplos: *Le Rêve de D'Alembert* y sus tres conversaciones, principalmente el diálogo entre Bordeu y Mlle de Lespinaase; *Le Neveu de Rameau* y la interacción entre MOI y LUI (aunque no hay que olvidar que también encontramos un narrador); *Paradoxe sur le comédien* con le Premier y le Second, A y B en *Supplément au voyage de Bougainville* o *l'Entretien d'un philosophe avec la maréchale de \*\*\**. Incluso en sus *Salons*, Diderot se sirve de diálogos para describir cuadros o explicar algunas nociones estéticas. Sus cartas también se construyen como un diálogo entre sí mismo y su destinatario real, y como le escribió a Sophie Volland, le gusta “causer en écrivant”<sup>479</sup>. Todo acto de escritura es pues conversación, juego constante entre preguntas, respuestas y contradicciones que hacen madurar sus ideas. Además, es precisamente el carácter dialógico de sus obras lo que facilita la teatralización de las mismas, como es el caso de *Jacques le Fataliste*, *Le Neveu de Rameau* o *Le Rêve de d'Alembert*.

La definición que el *Trésor* da del término “diálogo” da cuenta de las aspiraciones diderotianas, puesto que Denis Diderot construye su obra literaria sobre el cimiento que supone esta forma, que plantea problemáticas e incita pues a la reflexión, lo que responde a una función educativa:

Dialogue : Œuvre didactique, littéraire ou philosophique, écrite sous forme de conversation entre deux ou plusieurs interlocuteurs ou groupes d'interlocuteurs, de manière à mettre en évidence la contradiction ou, le cas échéant, la convergence entre les opinions, les idées, les thèses que l'auteur les charge d'exposer<sup>480</sup>.

---

<sup>479</sup> Lettre à Sophie Volland du 14 juillet 1762, Paris, CFL, t. V, p. 665.

<sup>480</sup> « Dialogue », *Trésor de la Langue Française Informatisé*, disponible en línea en : <http://www.cnrtl.fr/definition/dialogue> [Consultado el 5 de febrero de 2020].

En este sentido, no es de extrañar el recurso sistemático que hace Diderot a la paradoja, figura que subraya la ebullición intelectual de Diderot y el desarrollo de sus cavilaciones, y cuya compleja definición de l'*Encyclopédie* damos aquí:

PARADOXE, s. m. *en Philosophie*, c'est une proposition absurde en apparence, à cause qu'elle est contraire aux opinions reçues, & qui néanmoins est vraie au fond, ou du-moins peut recevoir un air de vérité. Voyez Proposition.

Ce mot est formé du grec *παρὰ*, *contra*, contre, & *δόξα*, *opinion*.

Le système de Copernic est un *paradoxe* au sentiment du peuple, & tous les savans conviennent de sa vérité. Voyez Copernic.

Il y a même des *paradoxes* en Géométrie : on peut regarder comme tels les propositions sur les incommensurables & plusieurs autres, &c. on démontre, par exemple, que la diagonale d'un quarré est incommensurable avec son côté, c'est-à-dire qu'il n'y a aucune portion d'étendue si petite qu'elle soit, fût-ce de ligne qui soit contenue à-la-fois exactement dans le côté d'un quarré & dans la diagonale. La Géométrie de l'infini fournit un grand nombre de *paradoxes* à ceux qui s'y exercent. Voyez Asymptote, Incommensurable, Infini, Différentiel, &c. (O)

Paradoxe ou Paradoxologue, (*Hist. anc.*) c'étoit chez les anciens une espece de mimes ou de bateleurs, qui divertissoient le peuple avec leurs bouffonneries. Voyez Pantomime.

On les appelloit aussi *ordinaires*, à cause apparemment que parlant sans étude ou préparation, ils étoient toujours prêts.

Ils étoient encore appelés *nianicologices*, c'est-à-dire des *conteurs de sornettes d'enfant* ; & outre cela *arétalogices*, du mot *ἀρετή*, un *virtuoso*, en ce qu'ils parloient beaucoup de leurs rares talens & des merveilleuses qualités qu'ils s'attribuoient<sup>481</sup>.

Nos sorprende, como no es de extrañar, el uso antiguo de la palabra “Paradoxe” o “Paradoxologue” en un sentido próximo al de mimo. Tanto más cuanto que, que nosotras sepamos, ningún crítico del de Langres ha subrayado la importancia de este dato. Su presencia en el título encierra ya la clave de la innovadora teoría dramática que Denis Diderot quería proponer, a la par que refuerza la defensa de la pantomima como esencia del arte del actor. La palabra “bateleur”, que podemos traducir por “saltimbanqui”, también nos hace pensar en el personaje del *Neveu*, ejemplo paradigmático del arte de la pantomima y que, en cierta medida, también podemos considerar como una especie de

---

<sup>481</sup> « Paradoxe ou Paradoxologue, (Hist. anc.) », *Encyclopédie*, vol. XI, 1765. Disponible en línea en <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v11-2669-1/> [Consultado el 3 de octubre de 2019]. Este sentido también aparece en el *Dictionnaire Universel Francois Et Latin, Dictionnaire de Trévoux*, 1743.



charlatán. El despliegue de las ideas estéticas a lo largo de su obra contribuye también a apreciar una coherencia entre sus textos, que no hacen sino dialogar entre ellos, proponiendo teorías abstractas y ejemplos prácticos. Si a la poética que es el *Discours sur la poésie dramatique* le corresponde como ejemplo (imperfecto) *Le Père de Famille*, y si la obra *Le Fils naturel* es indisoluble de *Entretiens sur les fils naturels*, proponemos que el mejor aliado para ilustrar *Paradoxe sur le comédien* puede ser *Le Neveu de Rameau*. No solo nos ofrece momentos prácticos de pantomima sublime, sino que también alerta sobre los peligros del éxtasis interpretativo. Se confirma así la tesis del *Paradoxe*, que exige moderación en la implicación afectiva del comediante, como abordaremos en el siguiente epígrafe acerca de la verosimilitud de las pasiones y ampliaremos en el capítulo sexto, dedicado a los límites de la ficción.

Retomando la definición de “paradoja”, en la actualidad, únicamente persiste el primer sentido, que es el que siempre se ha otorgado además al texto diderotiano:

#### PARADOXE

A. –Affirmation surprenante en son fond et/ou en sa forme, qui contredit les idées reçues, l'opinion courante, les préjugés.

1. Proposition qui, contradictoirement, mettant la lumière sur un point de vue prélogique ou irrationnel, prend le contrepied des certitudes logiques, de la vraisemblance.

*Le paradoxe du comédien.* Paradoxe énoncé par Diderot qui soutient que pour émouvoir autrui, il ne faut pas être ému soi-même (Legrand 1972).

B. –P. ext. Antinomie, complexité contradictoire inhérente à la réalité de quelque chose ou, plus rare, de quelqu'un<sup>482</sup>.

Las paradojas, aunque contradigan las ideas comunes, buscan acercarse de la verdad subyacente, y para ello nada mejor que el diálogo, las interrogaciones. Esta búsqueda explica la elección de la escritura dialógica del *Paradoxe sur le comédien*, y cuyo valor también podemos aplicar a la estructura de *Le Neveu de Rameau*, como señalaba Jean Starobinski:

Le dialogue peut donc se développer comme un affrontement, mais à partir d'un désir partagé : la manifestation de la vérité résultera à la fois des questions

---

<sup>482</sup> « Paradoxe », *Trésor de la Langue Française Informatisé*, disponible en línea en : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> [Consultado el 5 de febrero de 2020].

pressantes de l'un, et du bavardage effronté de l'autre. Chacun des deux, à sa manière, aura « fait sortir » une vérité d'abord cachée<sup>483</sup>.

Todas las voces a las que Diderot da vida en sus textos entablan conversaciones cuyo objetivo no es sino dirigirse hacia la verdad, tal y como había anunciado en el *Discours sur la poésie dramatique* – « je me questionne et je me demande [...] j'arrache de moi la vérité »<sup>484</sup>– o en *Le Neveu de Rameau* – « Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie »<sup>485</sup>. Esta comunicación consigo mismo le sirve precisamente para aprender a dialogar : « Écouter les hommes, et s'entretenir souvent avec soi : voilà les moyens de se former au dialogue »<sup>486</sup>. Comprendemos pues su gusto por el soliloquio<sup>487</sup>, en detrimento del simple monólogo, lo que Laurent Versini confirma : « à la fin du *Paradoxe* quand son représentant<sup>488</sup> oublie son interlocuteur et se met à dialoguer tout seul »<sup>489</sup>. En lo que concierne a los diálogos imaginados por Diderot, pueden considerarse como conversaciones consigo mismo, que no buscan sino poner a prueba las hipótesis iniciales para confirmarlas. Esto explica la presencia de ideas contradictorias en sus diálogos, que a fin de cuentas solo son el reflejo de sus debates internos o, dicho de otro modo, la arquitectura de la construcción de su elaboración intelectual, que huye de los dogmas. El encanto y la belleza de sus textos radica precisamente en esta naturalidad a la que se refiere Alain Ménil cuando describe la escritura de Diderot, y para que haya naturalidad, es imprescindible disimular la técnica:

Il y a un bonheur, évident et immédiat à lire Diderot. Il appartient à cette catégorie, rare, d'écrivain capables de le dispenser d'une manière constante et généreuse, en vous invitant à pénétrer dans les arcanes d'une pensée qui s'élabora devant vous, et à la suivre jusque dans ses moindres inflexions. C'est qu'il

---

<sup>483</sup> STAROBINSKI, Jean, *Diderot. Un diable de ramage*, op. cit., p. 119.

<sup>484</sup> DIDEROT, Denis (1758), *Discours sur la poésie dramatique* en Ver., t. IV, p. 1289.

<sup>485</sup> DIDEROT, Denis (1773), *Le Neveu de Rameau*, ed. cit. de Jean-Claude Bonnet, p. 45.

<sup>486</sup> DIDEROT, Denis (1758), *Discours sur la poésie dramatique*, ed. cit. de Jean Goldzink, p.181.

<sup>487</sup> Esta inclinación por el soliloquio también aparece en *De la poésie dramatique*, cuando escribe « Vous savez que je suis habitué de longue main à l'art du soliloque », en Ver., t. IV, p. 1289.

<sup>488</sup> Nosotras no nos atreveríamos afirmar tan categóricamente que se trata del representante de Diderot. En nuestra opinión, Denis Diderot está presente en ambos interlocutores, al igual que sucede en *Le Neveu de Rameau*, donde encontramos rasgos suyos tanto en LUI como en MOI. Por tanto, podemos considerar que muchos de sus diálogos son en realidad soliloquios de Diderot, lo que remite de nuevo a su carta a Sophie Volland, ya evocada, en la que confiesa que le gusta charlar cuando escribe.

<sup>489</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, en Ver., t. IV, p. 143-148.

n'hésite pas, tout au plaisir de sa propre spéculation, à multiplier, pour ainsi dire à vue, les aventures et les expériences de pensée sans crainte d'affronter les paradoxes que ses audaces suscitent, ou de forcer les contradictions apparentes que ses prises de position parfois risquées doivent affronter (...)

Tel est le pari constant de Diderot, écrivain et philosophe : contre des thèses qui ne doivent leur force qu'au préjugé ou au conformisme de la tradition, même pensante, parier sur l'intelligence et la générosité de son lecteur en l'entraînant dans le fil de ses idées. La clarification n'est atteinte qu'à cette seule condition : laisser le fil se dérouler<sup>490</sup>.

Sus pensamientos, aunque descosidos, deben ante todo seguir libre y naturalmente su curso, sin restricciones. Esta tendencia incluye las digresiones que introduce voluntariamente, como escribe en su *Lettre sur les sourds et muets*: « Cette réflexion, Monsieur, me conduit à une autre. Elle est un peu éloignée de la matière que je traite, mais dans une Lettre les écarts sont permis, sur-tout lorsqu'ils peuvent conduire à des vuës utiles »<sup>491</sup>.

Esta característica de su escritura está presente en todos sus textos, desde las novelas hasta sus cartas a Sophie Volland, que nos sirven además de paratexto, en tanto que epitexto, para comprender mejor su razonamiento. El incipit de *Le Neveu de Rameau* ilustra perfectamente su manera de pensar y de escribir:

J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit dans l'allée de Foy nos jeunes dissolus marcher sur les pas d'une courtisane à l'air éventé, au visage riant, à l'œil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes et ne s'attachant à aucune. Mes pensées, ce sont mes catins<sup>492</sup>.

La búsqueda de verdad es constante para el filósofo, cuya escritura fragmentaria explica las contradicciones que a menudo se le reprochan y que en realidad no son sino etapas de su reflexión. Según la definición de Emil Cioran, « le fragment [...] est l'orgueil d'un instant transfiguré, avec toutes les contradictions qui en découlent. Un ouvrage de longue haleine, soumis aux exigences d'une construction, faussé par l'obsession de la

---

<sup>490</sup> MÉNIL, Alain, *Diderot et le théâtre, t. I: Le Drame*, París, Pocket, 1995, p. 5-6.

<sup>491</sup> DIDEROT, Denis (1751), *Lettre sur les sourds et muets, op. cit.*, p. 22.

<sup>492</sup> DIDEROT, Denis (1773), *Le Neveu de Rameau*, ed. cit de Jean-Claude Bonnet, p. 45.

continuité, est trop cohérent pour être vrai »<sup>493</sup>. Los fragmentos representan por lo tanto instantes de verdad.

Otra riqueza del *Paradoxe* radica en el horizonte de expectativas que su final crea al quedar abierto, cuando el hombre de la paradoja no impone su opinión, sino que deja la puerta abierta a reflexiones posteriores:

Ne dit-on pas dans le monde qu'un homme est un grand comédien ? On n'entend pas par là qu'il sent, mais au contraire qu'il excelle à simuler, bien qu'il ne sente rien : rôle bien plus difficile que celui de l'acteur, car cet homme a de plus à trouver le discours et deux fonctions à faire, celle du poète et du comédien. Le poète sur la scène peut être plus habile que le comédien dans le monde, mais croit-on que sur la scène l'acteur soit plus profond, soit plus habile à feindre la joie, la tristesse, la sensibilité, l'admiration, la haine, la tendresse, qu'un vieux courtisan ?

Mais il se fait tard. Allons souper.<sup>494</sup>

Este extracto ilustra el frecuente recurso de Diderot al cuestionamiento, procedimiento bastante usual en sus textos y que establece una relación directa con el lector, que busca también dar una respuesta, aunque como señala Goulemot, las figuras estilísticas lo distancien del texto y lo equiparan a un auditor mudo en la sala del teatro<sup>495</sup>. Esta característica propia del estilo filosófico, no olvidemos la impronta de Platón, tiene por objetivo conseguir la adhesión del lector a la tesis defendida. Para conseguirlo, despliega una serie de metáforas y figuras estilísticas que revelan un estilo imaginativo, luego literario, y también gráfico y didáctico. Asimismo, los diálogos y las imágenes que utiliza resultan naturales a los receptores, sobre todo cuando Diderot se sirve de la función fática para interpelarlo por medio de la segunda persona. Las exclamaciones e interjecciones contribuyen además a implicar al lector por medio de la función emotiva. Todo este dispositivo conlleva la naturalización del texto, centro de la estética diderotiana, y, en consecuencia, sus textos son más efectivos y conmovedores, no solo sensible sino también mentalmente.

---

<sup>493</sup> CIORAN, Emil, *Œuvres, Glossaire*, Quarto Gallimard, 1995, p. 1751.

<sup>494</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit. de Jean M. Goulemot, p. 150.

<sup>495</sup> Cf. *ibid.*, p. 17.

Esto demuestra el *pandidactismo* de Diderot y su exposición pedagógica que tan evidente ha quedado en su magno proyecto de l'*Encyclopédie*, concebida según Starobinski como « un vaste spectacle, un livre-théâtre »<sup>496</sup>, según su análisis del artículo « Encyclopédie ». El empleo de la palabra “scène” « établit un soudain rapport avec la composition picturale et l'esthétique du théâtre : nous sommes au point où toutes les entreprises de Diderot révèlent leur unité profonde »<sup>497</sup>. De nuevo según Starobinski, la estética de Diderot se caracteriza por una exigencia expresiva, « tout doit être rendu visible »<sup>498</sup>.

Diderot atribuía una gran importancia al plano dialógico y sonoro de sus obras, hasta el punto de que « son sens de la vie et son sens du spectacle ont tous deux besoins de cet élément sonore [une abondance de bruits et de silences liés au cours des événements] »<sup>499</sup>. La vida y el escenario tienen aquí otro punto en común, basado esta vez en el proceso de comunicación. El diálogo sirve para argumentar racionalmente al incluir un componente ficticio que hace posible considerar al texto como obra literaria, como dotado de literariedad, más allá de un ensayo científico<sup>500</sup>.

Si comparamos las *Observations* que preceden a *Paradoxe* y este último, percibimos claramente esta diferencia de composición que dota relega el primer texto a simple entidad teórica y objetiva, mientras que el segundo alcanza el estatuto de obra literaria. La comparación de ambos textos, además, pone en evidencia algunos rasgos estilísticos de Denis Diderot, principalmente por medio de la acumulación, la gradación, los paralelismos o las preguntas retóricas. El componente sonoro es esencial, como lo indica Georges Daniel, quien subraya « la tendance à multiplier les termes homologues ou membres parallèles de la phrase en vue d'accentuer la mélodie suspensive (resserrement) et l'accélération finale (étirement) qui signent les rythmes d'extension »<sup>501</sup>.

---

<sup>496</sup> STAROBINSKI, Jean, *Diderot. Un diable de ramage*, op. cit., p. 43.

<sup>497</sup> *Ibid.*

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>500</sup> Cabe señalar, sin embargo, que es precisamente en la Ilustración cuando el ensayo comienza a considerarse como un género literario. Pensemos por ejemplo en las obras del español Feijóo.

<sup>501</sup> DANIEL, Georges, *Le Style de Diderot*, Ginebra-París, Librairie Droz, 1986, p. 103.

Estos recursos, juntos a las enumeraciones y a la sobrecarga lexical, pretenden enriquecer la escritura por medio del ritmo, lo que a veces produce una sensación de velocidad, o más bien de entusiasmo, gracias al uso de la puntuación.

Los diferentes extractos de intertextualidad, ya sea interna (a sus propios textos) o externa (por la alusión o las citas a otros autores), constituyen también otro elemento que realza el valor literario de su obra. Además, *Paradoxe* es también una obra polifónica, aspecto que estudiaremos en la tercera parte. Por último, el registro « pseudo-autobiographiques »<sup>502</sup> donde podemos clasificar este texto debido a la profusión de recuerdos que encontramos diseminados justifica también su literariedad.

Finalmente, podemos distinguir la presencia de un narrador que no se corresponde ni con el primer interlocutor ni con el segundo. Este « parfum subtil du roman » desarrollado por Pierre Frantz en su artículo sobre las anécdotas de *Paradoxe*<sup>503</sup>, y que también vemos en *Le Neveu de Rameau*, o en *Jacques le Fataliste*<sup>504</sup>, confirma el valor literario del texto. Esta presencia de una voz en tercera persona introduce el modo narrativo:

Nos deux interlocuteurs allèrent au spectacle, mais n'y trouvant plus de place ils se rabattirent aux Tuileries. Ils se promenèrent quelque temps en silence. Ils semblaient avoir oublié qu'ils étaient ensemble, et chacun s'entretenait avec lui-même comme s'il eût été seul, l'un à haute voix, l'autre à voix si basse qu'on ne l'entendait pas [...]

Les idées de l'homme au paradoxe sont les seules dont je puisse rendre compte, et les voici aussi décousues qu'elles doivent le paraître lorsqu'on supprime d'un soliloque les intermédiaires qui servent de liaison<sup>505</sup>.

Los pasajes que siguen son efectivamente soliloquios del “Primero” consigo mismo, quien a pesar de estar caminando con el “Segundo” lo ignora a lo largo de su reflexión, como nos demuestran los guiones que introducen los diferentes argumentos del

---

<sup>502</sup> cf. FRANTZ, Pierre, « De la théorie au roman : les anecdotes dans le *Paradoxe sur le comédien* », art. cit., p. 140.

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 139-149.

<sup>504</sup> Esta novela presenta de hecho varios narradores, entre ellos el narrador anónimo que hace sus veces de editor, Jacques, su amo, la dueña del albergue o el marqués de Arcis.

<sup>505</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit. de Jean M. Goulemot, p. 142-143.

“Primero” y la nueva invitación, un tanto brusca, que le hace al “Segundo” para continuar explicándole su teoría:

Ici l’homme au paradoxe se lut. Il se promenait à grands pas sans regarder où il allait ; il eût heurté de droite et de gauche ceux qui venaient à sa rencontre s’ils n’eussent évité le choc. Puis, s’arrêtant tout à coup, et saisissant son antagoniste fortement par le bras, il lui dit d’un ton dogmatique et tranquille [...] <sup>506</sup>.

## **4.2. *El Verí del teatro***

Al igual que *Paradoxe sur le comédien*, *El Verí del teatro* se inscribe en una época de renovación teatral. Su éxito es tal que dicha obra supone un salto en la carrera del dramaturgo, sobre todo en lo relativo a su proyección internacional. Sin embargo, las cuestiones que este texto plantea ya habían sido tratadas con anterioridad por el autor, principalmente en lo relativo a los límites de la ficción, como analizaremos en el capítulo 6. De un modo más general, el teatro constituye uno de los aspectos artísticos que más interesan al autor, tanto en su vertiente teórica como en la práctica. Antes de adentrarnos en el análisis de la obra, veamos cuáles eran las condiciones de escritura de dicho texto, no solo dentro del panorama español sino más concretamente del valenciano.

### **4.2.1. Condiciones de escritura**

Esta obra nace de un encargo del programa *Lletres catalanes* de la Televisión Española, donde es estrenada en otoño de ese mismo año, con una grabación emitida el 18 de octubre de 1978 en catalán. La dirección corre a cargo de Mercè Vilaret y los actores son Ovidi Montllor (Gabriel de Beaumont) y Carles Velat (El marqués). En cuanto a la versión española, cuya traducción al español llega en 1983 gracias al trabajo del también dramaturgo José María Rodríguez Méndez, el montaje teatral es anterior a este estreno televisivo. Se estrena el 18 de noviembre de 1983 en el teatro María Guerrero de Madrid, con José María Rodero y Manuel Galiana, dirigidos por Emilio Hernández<sup>507</sup> y conoce un

---

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>507</sup> Esta producción fue emitida por la segunda cadena de Televisión Española en el programa *24h* el 30 de octubre de 1986, luego el 7 de julio de 1991 en *José María Rodero, actor*, homenaje póstumo al actor.

enorme éxito. La escenografía es también innovadora, pues que se trata de una propuesta circular grabada desde el escenario, y desde allí las cámaras graban también al público, que se siente tan observado como el actor Gabriel, lo que explicaremos más adelante. En el escenario, se estrena en el Festival Internacional de Teatro de Sitges en 1979, bajo la dirección de Armonía Rodríguez en catalán, y su versión española, con el mismo reparto que en la televisión, se representa también en el Festival de Sitges, en 1985. El montaje se repone posteriormente, ya como producción privada, y está de gira por España entre 1985 y 1986, durante la cual se realiza la grabación para TVE.

Si anteriormente hemos señalado los rasgos principales del teatro español del siglo XX, con especial énfasis en su situación durante el tardofranquismo y en los albores de la democracia, cabe añadir alguna precisión sobre la producción dramática en Valencia. Ya hemos apuntado que tras la Guerra Civil (1936-1939), y durante la larga y represiva posguerra<sup>508</sup>, las creaciones responden más a intereses propagandísticos que estéticos. Así, la literatura y los textos dramáticos no están muy elaborados, y se enmarcan más dentro de un teatro de circunstancias, o incluso de urgencia, que ve proliferar los « dramas rurales » o « dramas de societat »<sup>509</sup>. Cualquier manifestación cultural susceptible de verse calificada de progresista a ojos del franquismo se convierte automáticamente en sospechosa, por no decir enemiga, del régimen. Los escritores, salvo honrosas excepciones<sup>510</sup>, no tienen más que dos posibilidades: el silencio o el exilio. La censura es omnipresente, como lo demuestra la ingente cantidad de expedientes de censura<sup>511</sup>.

En la década de los 50, los artistas e intelectuales empiezan a concebir el teatro como un motivo de reflexión que busca la modernización del país. A pesar de ello, los intentos por renovar la escena fracasan debido a los mecanismos de la censura

---

<sup>508</sup> Cabe preguntarse de hecho si la guerra terminó realmente en 1939.

<sup>509</sup> cf. SIRERA, Josep Lluís, *Història de la literatura valenciana*, op. cit.

<sup>510</sup> Pensamos principalmente en Alfonso Sastre, quien optó por un posibilismo que se negaba a dejar de escribir lo que realmente quería expresar. Para más información sobre su defensa de la libertad, puede consultarse RUIZ CANO, Marina, « Creación dramática y libertad en la obra de Alfonso Sastre », *Hispanismes*, nº10, 2018, p. 175-186.

<sup>511</sup> Para más información al respecto, pueden consultarse los trabajos de MUÑIZ CÁLIZ, Berta, *Expedientes de la censura teatral franquista*. Madrid, Fundación Universitaria Española, col. "Investigaciones bibliográficas sobre autores españoles", 2006.



institucional y comercial. Con el paso del tiempo, el teatro ideológico fue quedándose relegado a un segundo plano porque la creación de espectáculos de carácter político conlleva consecuencias negativas. Así, el teatro se va convirtiendo en un arte cada vez más pobre: únicamente las obras en las que predomina el humor simple y fácil tienen éxito. Además, algunos autores empiezan a buscarse el futuro en el cine<sup>512</sup>.

En este contexto, y centrándonos en el ámbito valenciano, la lenta recuperación de la vida teatral pasa por el teatro universitario. Este proceso es, además, mucho más laborioso que la renovación de la prosa o de la poesía, como lo indica Josep Lluís Sirera:

I graciès que el teatre universitari (TEUs o Teatros de cámara y ensayo) va tirar endavant –amb moltíssimes limitacions- una encomiable tasca de mantenir un petit nucli d’aficionats al teatre, mitjançant muntatges de clàssics, de textos de repertoris i al seu interès pel teatre europeu contemporani. Sense ells, no pot entendre’s la recuperació que la vida teatral valenciana començarà a experimentar de finals dels anys seixanta ençà<sup>513</sup>.

El mundo del teatro se divide pues entre el teatro comercial y el amateur o minoritario, que progresivamente da forma al teatro independiente. Cada una de estas fracciones cuenta con su propio público y una estética particular. Además, el público burgués que asiste al teatro comercial desprecia el uso del catalán, por lo que el desarrollo de estas nuevas formas de escritura, muy ligadas con la cultura de la Comunidad Valenciana, ven cerrarse varias puertas antes de poder mostrar sus propuestas. El español se considera una lengua superior por las capas más influyentes de las ciudades, y en este sentido, el teatro muestra la distancia entre la burguesía urbana y la realidad del pueblo valenciano que se expresa en catalán-valenciano<sup>514</sup>. De ahí que algunos autores opten por

---

<sup>512</sup> cf. SIRERA, Josep Lluís, *Història de la literatura valenciana*, op. cit., p. 548-549.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 549.

“Afortunadamente, el teatro universitario ha logrado llevar a cabo -con muchas limitaciones- la encomiable tarea de mantener a un pequeño grupo de amantes del teatro, a través de la puesta en escena de clásicos, textos de repertorio y su propio interés por el teatro europeo contemporáneo. Sin ellos, no podríamos entender la recuperación que se ha producido en la vida teatral valenciana desde finales de los años sesenta”. [La traducción es nuestra].

<sup>514</sup> La cuestión lingüística le interesa mucho a Rodolf Sirera en sus primeros años. Sobre este tema puede consultarse, por ejemplo, su artículo “Algunes notes sobre l’ús de la llengua en els inicis del teatre

escribir en castellano, no solo para tener éxito más fácilmente, puesto que el público potencial es mayor, sino también por una cuestión de imagen, que asocia las lenguas no oficiales con la incultura. Otros escritores, por suerte, prefieren acercarse al pueblo y reivindicar su identidad. Pero el verdadero problema es el gusto del público valenciano, y más globalmente, el español, reticente a las formas más innovadoras. Sanchis Guarner muestra los problemas que tuvo la lengua catalana para afirmarse en el medio teatral, aunque sí lo había conseguido en otros géneros como la poesía:

[...] encara hui, després d'haver-se escolat prop d'un segle i mig, no haja estat superada completament a València la dicotomia entre teatre literari en llengua normalitzada i teatre vulgar en dialecte, mentre que en els altres camps de la literatura fa mig segle que els escriptors valencian tenim resolt el problema<sup>515</sup>.

A pesar de estos obstáculos, el teatro independiente de esta comunidad consigue emerger con fuerza en los años 60 y 70 gracias al trabajo de Rodolf Sirera, Juli Leal o Manuel Molins. Gracias a ellos, el teatro valenciano sale del impasse en el que se encuentra desde un punto de vista formal, pero la normalización tarda todavía varios en llegar, dada la falta de plataformas estables y profesionales, así como de infraestructuras, y el peso de la censura, que se cierne particularmente sobre los autores que promueven las lenguas y culturas “periféricas”, entre ellas la valenciana.

Nos gustaría destacar las dos compañías en las que participa Rodolf Sirera: el Centre Experimental de Teatre y El Rogle. La primera es fundada y dirigida por el propio Rodolf Sirera en 1969, con quien estrena *La Pau (retorna a Atenes)* (1969-1973), así como *Homenatge a Florentí Montfort* (1971), obra escrita con su hermano y que les vale el I Premi Ciutat d'Alcoi. Tras la disolución de esta compañía, los hermanos Sirera y Juli Leal crean El Rogle, que surge en 1972 y desaparece en la temporada 1976-1977. Con esta compañía estrena una de las numerosas obras escritas junto a su hermano, *El brunzir de les abelles* (1976), así como la que sería la última obra del colectivo, *Memòria general d'activitats* (1976). Otra obra esencial en su trayectoria es *Plany en la mort d'Enric Ribera*

---

independent valencià”, en ROSSELLÓ, Ramón (ed.) *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, Valencia, Universitat de València, col·lecció Teatre Siglo XX, nº10, 2000, p. 95-106.

<sup>515</sup> SANCHIS GUARNER, Manuel, *Els inicis del teatre valencià modern*, Valencia, Universitat de València, 1980, p. 6.

(1972) – galardonada con el premio Ciutat de Granollers en 1972 y estrenada en el Festival de Sitges de 1977, dirigido por Joan Ollé al frente de la compañía *Teatre del Celobert*. Ese montaje se grabó y emitió por el segundo canal de TVE en 1980.

A pesar de su efímera existencia, esta compañía desarrolla estrategias expresivas que deforman la realidad, esquivan la censura y denuncian la alienación del individuo, su sumisión a un sistema social inhumano y la sociedad injusta y absurda. La escritura en catalán se caracteriza, de hecho, por el uso de formas experimentales.

Precisamente es entre 1972 y 1974 cuando, según Juli Leal, el uso del catalán comienza a extenderse en la escena teatral<sup>516</sup>, sin duda gracias a la labor de estas compañías. Ramón Roselló añade, por su parte, que fue entre los años 60 y 70 cuando tiene lugar la normalización del teatro en Valencia y escrito en valenciano<sup>517</sup>.

En el caso de Rodolf Sirera, y como señala acertadamente María José Ragué-Arias, sus primeras obras exploran caminos diferentes de investigación teatral: *Homenatge a Florentí Montfort* (escrita con su hermano en 1971) es una farsa, *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1972) experimenta con el lenguaje y *El brunzir de les abelles* (de nuevo con su hermano en 1975) es un ejercicio clasicista<sup>518</sup>. El final de El Rogle y su experiencia como gestor de teatro público, que se inicia en 1979, explican el cambio de interés que se opera entre sus primeras obras y su producción en los años 80, donde abundan las comedias más o menos burguesas. Su primer compromiso fuerte con el pueblo, a quien quiere ofrecer un teatro social, se diluye parcialmente. Además, sus propuestas para establecer las bases de un futuro teatro valenciano tampoco terminan de cuajar, como lo demuestran los tres artículos que escribe al respecto entre 1971 y 1972,

---

<sup>516</sup> cf. Juli Leal, "El *Brunzir* cultural francès en l'obra teatral de Rodolf Sirera", *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX. Primer Congrés Internacional de Literatura Comparada. València, 15-18 abril 1997*. Barcelona, Publicacions de l'abadia de Montserrat, 1997, p. 164.

Para más información sobre este tema, puede consultarse la obra de Juli Leal, *El teatre independent a València de 1960 a 1976*, València, Universitat de València, Facultat de Filosofia i Lletres, Secció de Filologia Moderna, 1977.

<sup>517</sup> ROSSELLÓ, Ramón X., « A les portes d'un canvi », dans Ferrán Carbó Aguilar, *El teatre a València entre 1963 i 1970*, Valencia, Universitat de València, 1999, p.11

<sup>518</sup> RAGUÉ-ARIAS, María José, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996, p. 174.

publicados en la revista *Gorg*<sup>519</sup>. Entre todas sus ideas, ya sean políticas o estéticas, destacamos su concepción del teatro como « una manera d'investigar la realitat »<sup>520</sup>. Esta es precisamente la función de su obra *El verí del teatre*, en la que se sirve del teatro para mostrar lo que hay tras las bambalinas, que no es otra cosa que el oficio de dramaturgo y de actor. A la vez, reflexiona sobre cuestiones más universales como los abusos de poder o el placer de lo abyecto.

Para comprender mejor la obra de Rodolf Sirera hay que tener también en cuenta el marco teórico e ideológico que rodea a su obra. Algunos exegetas del teatro español sitúan su trabajo dentro de la tendencia renovadora de la escena española, y más concretamente, en la subtendencia reformadora, que definen de la manera siguiente:

[tiene un] propósito reformador que acepta tanto a la inclusión de aspectos propios de una visión del mundo atenta a las nuevas señales del presente, como a la renovación de los lenguajes teatrales y a la búsqueda de cauces expresivos capaces de materializar en el plano escénico la nueva mentalidad reformista<sup>521</sup>.

Esta nueva mentalidad queda reflejada, por ejemplo, en la práctica de la escritura colaborativa, lo que es evidente en el caso de Rodolf Sirera, quien ha redactado varias obras con su hermano – principalmente dramas históricos, como las trilogías *La desviació de la parabòla* y *Les ciutats*. Además, ha trabajado como guionista de televisión, labor que suele implicar un trabajo final en equipo. Uno de los estudiosos que mejor ha identificado su verdadero interés, por no decir preocupación, es Rafael Pérez González, cuando afirma que « el teatre és concebut per Rodolf Sirera com una arma al servei d'un projecte polític més ampli, com déiem, per a la transformació de la seua societat concreta »<sup>522</sup>. En el caso de Rodolf Sirera, esta sociedad no se refiere tanto a España como

---

<sup>519</sup> cf. PÉREZ GONZÁLEZ, *Guia per recórrer Rodolf Sirera*, Monografies de Teatre, 36, Barcelona, Institut del Teatre, 1998, p. 26.

<sup>520</sup> Citado en ESPADALER, Anton M., *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Barcanova, 1993, p. 309. “Una manera de investigar la realidad”. [La traducción es nuestra].

<sup>521</sup> BERENGUER, Ángel y PÉREZ, Manuel, *Tendencias del teatro español durante la transición política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, p. 100.

<sup>522</sup> PÉREZ GONZÁLEZ, Rafael del Rosario, *Guia per recórrer Rodolf Sirera*, op. cit., p. 23.

“Rodolf Sirera concibe el teatro como una arma al servicio de un proyecto político más amplio, como decíamos, para la transformación de su sociedad.” [La traducción es nuestra].

al País Valenciano, como lo demuestran sus colaboraciones en varias publicaciones culturales como *Gorg*, *La Marina*, *Destino*, *Valencia Semanal* y *Serra d'Or*. Además, redacta y firma junto con otros intelectuales el *Manifest del teatre al País Valencià*, publicado en el diario *Levante* el 5 de febrero de 1974. Este texto enuncia los principios que deben regir la práctica teatral de su comunidad autónoma, cuya renovación es más que urgente. Los firmantes abogan por un teatro actual que ofrezca actitudes críticas frente a los hechos históricos – tema que siempre le ha interesado mucho, ya que aparte de dramaturgo es historiador –, por lo que una combinación de autores clásicos y contemporáneos resulta especialmente útil. Además, como ya hemos avanzado, piden la normalización de la lengua catalana y el desbloqueo de fondos económicos que permita al teatro valenciano cumplir con su función social. Rodolf Sirera siempre ha considerado, de hecho, que el uso del catalán es una etapa lógica e inevitable para acercar el teatro a la gente. Su objetivo pues es crear un teatro popular que él define como « el teatre de les classes majoritàries de la societat »<sup>523</sup>, fácil de acceso y no elitista. Este interés por crear obras de teatro en cierta medida proletarias proviene de la radicalización política de la vida universitaria, principalmente entre 1953 y 1968<sup>524</sup>. Recordemos también que su activismo antifranquista le vale una suspensión del pasaporte que le impide salir de España, que no recupera hasta muerto Franco. El grado de implicación en la acción política provoca precisamente la disolución de la compañía El Rogle, que se divide en dos facciones: una de carácter más cultural y otra más comprometida políticamente. Estas diferencias articulan de hecho el último espectáculo de la compañía en 1976, *Memòria general d'activitats*.

La importante crítica presente en sus trabajos ha hecho de él el teórico principal de la corriente de *Nou teatre valencià*, “Nuevo teatro valenciano”, cuyo punto de partida según Xavier Fàbregas es *Homenatge a Florentí Montfort*<sup>525</sup>. Muy activo en el desarrollo de este nuevo teatro, critica el problema interno de la escritura en lengua catalana, así

---

<sup>523</sup> Rodolf Sirera citado por PÉREZ GONZÁLEZ en *ibid.*, p. 25. “El teatro de las clases mayoritarias de la sociedad”. [La traducción es nuestra].

<sup>524</sup> Cf. Entrevista con Manuel Molins, en SIRERA, Rodolf, *Indian Summer*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>525</sup> Cf. FÀBREGAS, Xavier, « Josep Lluís i R. Sirera o la possibilitat d'un nou teatre valencià », en SIRERA, Josep Lluís y Rodolf, SIRERA, *Homenatge a Florentí Montfort*, Barcelona, Ediciones 62, p. 14.

como la falta de colaboración y voluntad por parte de la administración para el progreso de la escena teatral. Como lo señala otro estandarte de la escena del teatro valenciano independiente, Manuel Molins, Rodolf Sirera pretende aunar estética y política, y considera que el teatro independiente « no era tanto un teatro de lucha contra el régimen franquista sino [...] un intento de recuperar la propia dignidad dramática »<sup>526</sup>.

Sus artículos publicados en las revistas citadas anteriormente durante el final del Franquismo y la Transición muestran su apego hacia las teorías marxistas, que intenta poner en práctica a través de las ideas de Bertolt Brecht. Pero el aspecto más característico de su pensamiento inicial es seguramente su valencianismo, que se traduce por el uso de la lengua y su defensa de esta identidad particular en el seno de la pluralidad del Estado español. Los artículos que publica entre 1971 et 1972<sup>527</sup> dan cuenta de su implicación para llevar a cabo esta tarea: ante el inminente final del franquismo, quiere plantear las bases de una sociedad valenciana moderna a través de la renovación teatral. Su compromiso se refuerza aún más en 1978, cuando dirige la sección de teatro – titulada «El teatre valencià i l'autonomia» – de la obra colectiva *L'autonomia del País Valencià i la seua aplicació pràctic*, publicada por la Jove Cambra de València.

Rafael Pérez González resume así sus ideas:

El pensament inicial de Rodolf Sirera descansa en tres punts. Primer, el marxisme (teòric, a partir de les classes universitàries del professor Enric Sebastià; i pràctic, a partir de Bertolt Brecht), rabiós al principi i progressivament més diluït. Segon, el valencianisme, al qual arriba una mica després dels seus inicis teatrals (Bartomeus, 1976) mitjançant els llibres de Joan Fuster (primer, amb *El País Valencià*, notes sobre una cultura; després, amb *Nosaltres els valencians*) o mitjançant els textos de Joan Reglà o de Manuel Sanchis Guarner. Aquesta aportació marca no sols la llengua d'escriptura (una tria clarament política) i el seu nacionalisme, sinó que també afecta la cosmovisió i anàlisi social [...]. El tercer punt, més concret, prové de la teorització sobre el teatre popular de Copfermann, que completa allò que havia teoritzat i practicat Bertolt Brecht<sup>528</sup>.

---

<sup>526</sup> RAGUÉ-ARIAS, María José, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, op. cit., p. 201.

<sup>527</sup> *Gorg*, n° 25 (1971), p. 40-41; n° 26 (1971), p. 40 et n° 28 (1971), p. 42-43. También podremos consultar sus artículos «Notes sobre el teatre valencià», *Serra d'Or*, n° 154 (1972), p. 53-56 y «Teatro valenciano», *La Marina*, n° 11 (1972), p. 25-26.

<sup>528</sup> PÉREZ GONZÁLEZ, Rafael, *Guia per recórrer Rodolf Sirera*, op. cit., p. 24-25. La obra de Antoni Bartomeus a la que se hace referencia es *Els autors de teatre català. Testimoni d'una marginació*, Barcelona, Curial Edicions, 1976. La entrevista con Rodolf Sirera está en las páginas 99-114.

En cuanto a su propia definición como hombre de teatro, Rodolf Sirera insiste en su faceta de autor, y esto a pesar de su experiencia como actor, crítico y teórico: « he hecho un poco de todo en el teatro [...] Ahora bien, por encima de todo me considero autor »<sup>529</sup>. De esta afirmación podemos deducir que la literatura y la creatividad dominan su producción, lo que se refleja en la calidad literaria de sus textos. También expresa claramente su objetivo de integrar la acción teatral en la reivindicación de la cultura y lengua valencianas. Además, considera que en la Comunidad Valenciana el teatro independiente está mucho más desarrollado que el teatro comercial. De hecho, el teatro independiente es, en su opinión, la única fuerza dramática de España en los años 70, a pesar de las dificultades a las que tiene que confrontarse:

Para mí, “mi” teatro es el desarrollado aquí, en Valencia, y en su lengua propia, y dentro, además, de un conjunto de pueblos con raíces comunes. Y hay otros casos, claro está. En el ámbito castellano empieza a operarse una sensibilización regional notable, como en Andalucía. Así que hablar en términos generales de “nuestro teatro” me dice verdaderamente muy poco. Habría que comenzar por reconocer la multinacionalidad del estado español y conceder a cada pueblo las mismas oportunidades. Lo demás me parecen juegos de palabras sin ningún valor conceptual. Y en última instancia no habría que preguntarse hacia dónde camina nuestro teatro, sino hacia dónde va nuestra sociedad. Frente a esto, el teatro no pasa de ser una cosa bastante secundaria<sup>530</sup>.

Sirera considera el teatro como parte integrante de la vida, lo que podemos constatar a partir de elementos biográficos que demuestran cómo el autor valenciano ha

---

“El pensamiento inicial de Rodolf Sirera se basa en tres puntos. El primero, el marxismo (teórico, a partir de las clases universitarias del profesor Enric Sebastià, y práctico, a partir del propio Bertolt Brecht), en un primer momento enfurecido y gradualmente más diluido. El segundo, el valencianismo, al que llegó poco después de su debut en el teatro (Bartomeus, 1976) a través de los libros de Joan Fuster, primero con *El País Valenciano, notes à propos d'une culture* ; luego, con *Nosaltres els valencians* o a través de los textos de Joan Reglà o Manuel Sanchis Guarnier. Esta aportación no sólo caracteriza el lenguaje de la escritura (una opción claramente política) y su nacionalismo, sino que también se refiere a la cosmovisión y al análisis social [...] El tercer punto, más concreto, proviene de la teorización del teatro popular de Copfermann, que completa lo que había sido teorizado y practicado por Brecht”. [La traducción es nuestra].

Asimismo, recordamos que Émile Copfermann era un crítico y teórico francés. Entre sus obras más relevantes, destacan *Le théâtre populaire, pourquoi?* (1965), *La mise en crise théâtral* (1972) y *Vers un théâtre différent* (1976).

<sup>529</sup> MEDINA, Miguel Ángel, *El teatro español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1976, p. 137.

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 139.

dedicado toda su vida al teatro, que considera un medio para vehicular una ideología y sirve por tanto para investigar y modificar la realidad, a la vez que cumple una función didáctica<sup>531</sup>. Con el paso del tiempo, su teatro ha evolucionado hacia una concepción de la escena como instrumento para explorar cuestiones antropológicas y psicológicas. Este aspecto se percibe sobre todo a partir de los años 80, cuando escribe obras que conciernen las relaciones personales, la inestabilidad o los diferentes estados mentales que se suceden con velocidad y que reflejan lo que sucede en la vida real, así como las cuestiones morales que provoca la convivencia. En cambio, sus obras anteriores reflexionan principalmente sobre el teatro y la condición humana, como podemos comprobar con *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1972) y *El verí del teatre* (1978). Más allá de las cuestiones estéticas, Rodolf Sirera también se interroga acerca de la relación entre autor y sociedad, pero lo hace a partir de una reflexión en torno al lenguaje

Jo en el teatre conte les històries que vull contar o tracte aquells temes que em preocupen pensant que el llenguatge teatral és ampli, riquíssim, i la meva obsessió és anar descobrint totes les possibilitats dels gèneres, des de la comèdia fins al drama i fins l'experimentació del llenguatge<sup>532</sup>.

La experimentación con el lenguaje recorre su producción dramática, en la que distinguimos otras disciplinas como la danza (*Frankenstein*), la ópera (*Història de la representació frustrada de la llegenda de la princesa trista*) o las proyecciones audiovisuales (*Plany en la mort d'Enric Ribera*).

El carácter doble de *El verí del teatre* no constituye una excepción en la producción de Rodolf Sirera, sino que impregna de manera más amplia todo su dispositivo teatral, comenzando por la concepción de la obra: « [y] es que si la acción teatral nace de la palabra, la escritura de ésta nace del diálogo que el autor es capaz de

---

<sup>531</sup> Cf. BOU, Enric « Rodolf Sirera », en RIQUER, Martín de; Joaquim MOLAS y Antoní COMAS, *Història de la literatura catalana*. Barcelona, Ariel, vol. XI, 1988, p. 417-419.

<sup>532</sup> « Rodolf Sirera parla de les seues obres dramàtiques », *L'aiguadolç*, 1986, n° 2, p. 12.

“En teatro, cuento las historias que quiero contar o abordo los temas que me interesan, pensando que el lenguaje teatral es amplio y muy rico, y mi obsesión es descubrir todas las posibilidades de los géneros, desde la comedia hasta el drama y la experimentación lingüística.” [La traducción es nuestra].



entablar, desdoblándose él mismo en un juego sutil e inestable »<sup>533</sup>. En este sentido, cabe señalar que un aspecto del proceso de escritura que preocupa al dramaturgo es la impotencia que puede llegar a sentir un escritor, que puede llegar a perder todo control sobre sus personajes, que al cobrar vida propia no son solo objetos sino también sujetos. A la manera de Pirandello, los personajes se emancipan, lo que contribuye a ampliar las posibilidades dramáticas y narrativas: « arriba un moment en què el demiürg, el novel·lista, ja no pot manipular els personatges com voldria perquè realment... La funció té un final obert, suggestiu »<sup>534</sup>. Volveremos sobre estas cuestiones en el análisis de las obras.

Por último, la lectura de sus obras nos ha permitido enumerar algunos de sus motivos recurrentes, como el juego entre la realidad y la ficción, la fragilidad del realismo, la dualidad escénica y psicológica de los personajes o la inestabilidad.

#### 4.2.2. Estructura de la obra

Pese a tratarse de una obra contemporánea, *El verí del teatre* presenta una estructura clásica, característica de las obras en un solo acto. La regla aristotélica de las tres unidades de acción, tiempo y lugar, recalcada entre otros por Nicolas Boileau en su *Art Poétique* (1674),

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli  
tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli<sup>535</sup>.

es respetada. Así, la acción sucede en un único espacio – el palacio del Marqués, situado en París, y más concretamente en el espacio cerrado del recibidor –. El lapso de tiempo es inferior a las 24h – concretamente, un anochecer de 1784, año de la muerte de Diderot, ya que las indicaciones temporales que encontramos son “el capvespre”<sup>536</sup> o “[s]onen, en

---

<sup>533</sup> SIRERA, Rodolf, “Cuando la palabra nace del diálogo”, dans *La palabra y la escena (Acción Teatral de la Vall digna III)*, MONLEÓN, José et Nel DIAGO (éd.), coll. Teatro Siglo XXI, serie crítica, nº 4, Valencia, Universitat de València, 2003, p. 51.

<sup>534</sup> Entrevista con Manuel Molins publicada en SIRERA, Rodolf, *Indian Summer*, op. cit., p. 22

<sup>535</sup> BOILEAU, Nicolas, *Art Poétique*, canto III, 1674, p. 45-46.

<sup>536</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 141.

un rellotge llunyà, sis campanades”<sup>537</sup>, por lo que la acción comienza poco antes de las 18h –. Por último, solamente hay una acción principal, sin prolepsis ni analepsis –, el encuentro entre el marqués y Gabriel –, y sin mezclar los géneros de la tragedia y de la comedia. Tampoco alternan los pasajes en prosa o en verso, por lo que también se mantiene una unidad de estilo. De hecho, toda la obra está escrita en prosa, a la manera de los textos de Denis Diderot, que como ya hemos dicho, abogaba por la prosa para dotar a sus textos de la naturalidad que el verso impide.

Las didascalias relativas a la luz, tanto al principio – “un criat, de caminar incert, encén parsimoniosament, els canelobres”<sup>538</sup> – como al final de la obra – “molt lentament s’apaguen tots els llums de l’escena, fins arribar al fosc”<sup>539</sup> – inciden en el carácter metateatral de la misma. Esta última acotación tiene un doble significado: puede interpretarse como el final de la obra o, al contrario, como la atenuación lumínica que marca el inicio del espectáculo. La metateatralidad de la obra es aún más evidente en la grabación de “Lletres catalanes”. Al inicio, podemos oír una voz en off que pronuncia las mismas palabras del Marqués al final de la obra, cuando anuncia el inicio de la función, lo que le otorga una clara circularidad a la obra.

Si nos centramos en el espacio, los personajes están encerrados en una habitación que ha sido cerrada con llave desde el exterior por el verdadero criado del Marqués. Este personaje que no aparece en escena es pues esencial para el desarrollo de la acción, ya que impide que Gabriel escape. Así pues, el espacio es pequeño y cerrado, y la sensación de encierro se acentúa con las rejas de la única ventana de la estancia: “un gran finestral enreixat”<sup>540</sup>. Este *huis clos* se torna aún más claustrofóbico para Gabriel cuando el Marqués descubre una cortina y le muestra lo que terminará siendo su escenario: “una

---

“El crepúsculo”, [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez, Madrid, SGAE, 2013, p. 25.]

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 142.

“Se oyen las seis campanadas de un lejano reloj.” [*Ibid.*, p. 25.]

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 141.

“Un Criado, de andares inseguros, va encendiendo con parsimonia los candelabros.” [*Ibid.*, p. 25.]

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 178.

“Muy lentamente se apagan todas las luces del escenario, hasta llegar al oscuro total.” [*Ibid.*, p. 53.]

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 141.

“Un gran ventanal enrejado.” [*Ibid.*, p. 25.]

especie d'absis, amb estretes Finestres enreixades, i sense cap porta. Els murs són de pedra, sense treballa. Sembla el decorat 'teatral' d'una presó de l'edat mitjana”<sup>541</sup>. La disposición de los objetos, que se van desvelando a medida que la acción avanza, contribuyen a concebir un espacio en perpetua construcción.

En cuanto al tiempo, las numerosas referencias al reloj que hace el Marqués, unidas a la presencia de un supuesto veneno y de un antídoto, meten prisa a Gabriel, para quien el tiempo pasa ahora muy rápido. Así, al principio el Marqués mira repetidamente su reloj<sup>542</sup>, hasta terminar diciendo que “[e]l pas del temps... Això pot esdevenir molt perillós”<sup>543</sup> o que “[e]ls motius [d'aquest esgotament] són aquella vi de Xipre... i el rellotge”<sup>544</sup>. Este comentario hace pensar a Gabriel que el vino estaba envenenado, y el reloj de arena que saca el Marqués termina por nublar sus sentidos: desesperado, lucha a contrarreloj. Esta rapidez contrasta con el paso lento del inicio de la obra, en la que Gabriel esperaba a un Marqués que no acababa de presentarse.

Podemos pues hablar de dos cronotopos diferentes, tal y como lo define Bajtín:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico<sup>545</sup>.

Por un lado, el espacio pequeño y el tiempo lento del principio convergen en un cronotopo minimalista, donde predomina la inmovilidad de los autores. Por otro lado, la

---

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 157.

“Una especie de ábside, con ventanas estrechas y con rejas, sin ninguna puerta. Las paredes son de piedra bruta. Parece el decorado 'teatral' de una prisión de la Edad Media.” [*Ibid.*, p. 40.]

<sup>542</sup> Ver *Ibid.*, p. 156, 159, 169.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 165.

“El paso del tiempo... Eso puede ser muy peligroso.” [*Ibid.*, p. 40.]

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 166.

“Los motivos [del agotamiento] son ese vino de Chipre... y el reloj.” [*Ibid.*]

<sup>545</sup> BAJTÍN, Michail, “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, *Problemas literarios y estéticos*, Madrid, Taurus, 1989, p. 237-238.

aceleración del tiempo genera un cronotopo de nerviosismo<sup>546</sup>. En este sentido, los cambios del estado de ánimo que atraviesa Gabriel son sintomáticos de la confusión que se apodera de él antes la propuesta del Marqués, así como del horror de la situación en la que se encuentra al final.

Vamos a fijarnos precisamente en los estados de ánimo de cada personaje según los diferentes momentos de la obra. Como ya hemos dicho, es una obra en un solo acto, sin escenas; pero que se compone de varias secuencias presentadas cronológicamente. Siguiendo la propuesta de Ramón X. Roselló en su prólogo a la edición de *L'assassinat del doctoral Moraleda / El verí del teatre* de 2009<sup>547</sup>, podemos dividirla en cuatro momentos. El punto de inflexión entre ellos coincide con el descubrimiento de algo nuevo, con un aporte de información por parte del Marqués decisivo en el desarrollo de la acción. Así, encontramos cierta similitud entre esta obra y una novela negra, de intriga<sup>548</sup>. Los cuatro momentos señalados por Roselló, y que nosotras nos encargaremos de desarrollar a continuación, son: (1) la broma del marqués, que se disfraza de criado; (2) la primera representación de Gabriel hasta el descubrimiento de su supuesto envenenamiento; (3) el pacto propuesto por el Marqués y la posibilidad de salvación de Gabriel, que lleva a cabo su segunda escenificación; y (4) el encierro de Gabriel en una escena entre rejas y la espera de una tercera representación definitiva. John London, en cambio, identifica cinco etapas<sup>549</sup>, puesto que considera que la broma del marqués se divide en dos tiempos y subraya que el primer momento termina con la ingesta del vino de Chipre, decisiva en el transcurso de la obra.

Para nosotras, el primer momento – compuesto de 59 réplicas – se corresponde con la presencia del falso criado, que no es sino una actuación del Marqués, que consigue

---

<sup>546</sup> Los nombres de estos cronotopos son tomados de Patrice Pavis (1996), *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine, op. cit.*, p. 169-170.

<sup>547</sup> Cf. SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre, op. cit.*, p. 33.

<sup>548</sup> Nos centraremos más adelante en este mismo recurso cuando comparemos *El verí del teatre* y *Sleuth*.

<sup>549</sup> Cf. LONDON, John, “*El verí del teatre* (1978)”, *Visat*, nº14, octubre 2002. Disponible en línea en <http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/esp/articulos/97/177/-/4/teatre/rodolf-sirera.phtml> [Consultado el 13 de septiembre de 2019].

engañar a Gabriel. En esta secuencia, el discurso de Gabriel es tranquilo y claro, salpicado de pausas. Pero la espera del Marqués, que se empieza a hacer larga, le provoca inseguridad y poco a poco le va impacientando hasta molestarlo: “torna a insistir, amb to indiferent”<sup>550</sup>, “aturant-se, insegur”<sup>551</sup>, “cada cop més molest”<sup>552</sup>, “sarcàstic”<sup>553</sup>, “dubtant”<sup>554</sup>, “un altre cop molest”<sup>555</sup>, “sec”<sup>556</sup>, “cada cop més dur”<sup>557</sup>. Al final de este primer momento ya se ha planteado la cuestión acerca de la mejor manera para suscitar emociones en el público teatral. Este debate es suscitado voluntariamente por un comentario del criado para captar la atención de Gabriel. El actor, entre orgulloso y didáctico, pretende dar lecciones al criado y se muestra en todo momento superior a él: hace comentarios sarcásticos, interrumpe al criado cuando este quiere dar su opinión o se ríe de él. Esta actitud desaparece completamente a partir del segundo momento de la obra, cuando su interlocutor es el Marqués.

El segundo momento es el más largo de la obra y ocupa desde la réplica 60 hasta la 150. Comienza con el de-travestismo del Marqués, que por fin se muestra ante Gabriel con su verdadero atuendo. Cabe señalar que Gabriel no cree que su interlocutor sea el Marqués hasta que éste no va vestido según su categoría social, lo que demuestra su obsesión por el realismo escénico. La importancia que tiene la vestimenta para Gabriel en el ámbito teatral aparece de nuevo antes de su primera representación como Sócrates: “Si us obsessiona tant la... realitat... (amb una nota amagada de sarcasme) no se us fa

---

<sup>550</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 142.

“Vuelve a insistir, con un tono de indiferencia.” [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez, op. cit., p. 40].

<sup>551</sup> *Ibid.*

“Se detiene, inseguro” [*Ibid.*]

<sup>552</sup> *Ibid.*

“Cada vez más molesto” [*Ibid.*]

<sup>553</sup> *Ibid.*

“Sarcástico” [*Ibid.*]

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 143.

“Dubitativo” [*Ibid.*]

<sup>555</sup> *Ibid.*

“Otra vez molesto” [*Ibid.*]

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 144.

“Seco” [*Ibid.*]

<sup>557</sup> *Ibid.*

“Cada vez más duro” [*Ibid.*]

estrany que jo no vaja vestit a la manera grega?”<sup>558</sup>. Este interés por el realismo vestimentario, y también escénico, es propio de su concepción clásica del teatro, que no busca ninguna experimentación.

En cuanto el Marqués se dirige hacia Gabriel con su traje y su verdadera actitud, que nada tiene que ver con la inseguridad que mostraba el criado con sus andares y su voz, el actor empieza a sentirse confuso y a balbucear: “Jo... no sé... Em trobe confús...”<sup>559</sup>. Al mismo tiempo, pierde toda confianza en sí mismo y se somete psicológicamente al Marqués: “Sóc un estúpid... Les proves que m’heu aportat semblen definitòries. Sí, sou el marquès, en efecte. I jo havia d’haver-ho endevinat des d’un principi...”<sup>560</sup>. De esta manera, el Marqués consigue desde el principio manipular a Gabriel, que terminará aceptando todas las propuestas de su juego. Cada vez más vulnerable, las dudas ya no le abandonarán a lo largo de la obra: su discurso es más impreciso, y a menudo pide confirmación y explicaciones a su interlocutor – “[n]o us comprenc”<sup>561</sup>, “no és això?”<sup>562</sup> o “[n]o us arribe a entendre”<sup>563</sup> –. Las didascalias sobre su actitud nos confirman su inseguridad: “Molt insegur”<sup>564</sup>, “Tractant de justificar-se, avergonyit”<sup>565</sup>, “Dubtant”<sup>566</sup>, “Sense saber què dir, insegur”<sup>567</sup>. Las dudas y la

---

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 160.

“Si tanto os obsesiona la realidad (*Con un tono de escondido sarcasmo*), ¿no os extraña que no vaya vestido a la griega?” [*Ibid.*]

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 151.

“Yo... no sé..., estoy desconcertado.” [*Ibid.*, p. 32.]

<sup>560</sup> *Ibid.*

“Soy un estúpido. Las pruebas que acabáis de darme parecen concluyentes. Sí, en efecto, sois el Marqués. Y yo debiera haberlo adivinado desde el principio.” [*Ibid.*, p. 32-33.]

<sup>561</sup> *Ibid.*,. 154, 156.

“No os comprendo” [*Ibid.*, p. 34,36.]

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 158.

“¿Es eso?” [*Ibid.*, p. 38.]

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 159.

“No llego a entenderos” [*Ibid.*]

<sup>564</sup> *Ibid.*, p. 151.

“Yo... no sé..., estoy desconcertado” [*Ibid.*, p. 32.]

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 155.

“Avergonzado y tratando de justificarse.” [*Ibid.*, p. 36.]

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 161.

“Dudando.”, *Ibid.*, p. 40.]

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 162.

“Inseguro, no sabe qué decir.”, [*Ibid.*, p. 41.]

desorientación se ven pronunciadas por los efectos del vino de Chipre ingerido por Gabriel al principio de la obra. Así, el disfraz del Criado también le ha servido al Marqués para drogar más fácilmente a Gabriel.

Esta etapa se caracteriza por el intercambio de las opiniones en torno a la representación, tema que abordaremos en detalle más adelante. Además, asistimos a la primera representación de la escena propuesta por el Marqués, quien con un brusco “No”<sup>568</sup>, muestra su indiferencia hacia el esfuerzo de Gabriel, cuyo trabajo no ha apreciado en absoluto. La transición hacia el tercer momento se opera cuando Gabriel descubre que ha sido envenenado con el vino.

Así, el tercer momento (réplicas 151 a 180) se caracteriza por el miedo que comienza a invadir a Gabriel, que siente “una certa por”<sup>569</sup> al principio, luego está “enfollit de pànic”<sup>570</sup>, hasta caer al suelo llorando, “presa d’un atac d’histerisme”<sup>571</sup> y “acovardit”<sup>572</sup>. No hay duda de que el actor ya no tiene ningún control ni sobre sí mismo ni sobre el papel que aún debe interpretar: surge así el debate a propósito del realismo de la puesta en escena de la muerte. Después de una primera tentativa, sin trabajo previo puesto que descubre el texto in situ, la segunda representación de Gabriel va a ser real, ya que cree estar realmente envenenado. La tensión aumenta con la propuesta del Marqués, que le ofrece un antídoto a cambio de una representación de su agrado. Tras una actuación “tan natural, tan sentida, que sembla, per contrast, artificiosa”<sup>573</sup>, el Marqués le tiende la botella con el antídoto. Esta fase concluye cuando Gabriel ingiere el líquido y el Marqués muestra de nuevo sus cartas del juego, siempre ventajosas para él. Cuando todo parece

---

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 151.

“Con mucha inseguridad.”, [*Ibid.*, p. 32.]

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 167.

“Con cierto miedo.”, [*Ibid.*, p. 45.]

<sup>570</sup> *Ibid.*

“Presas del pánico.”, [*Ibid.*]

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 169.

“Presas de un ataque de histeria.” [*Ibid.*, p. 46.]

<sup>572</sup> *Ibid.*

“Acobardado.” [*Ibid.*, p. 47.]

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 171.

“Su actuación es tan natural y sentida que parece, al contrario, artificial.” Es significativo que esta frase esté ausente de la traducción al español de José María Rodríguez Méndez. La traducción que proponemos es por tanto nuestra.

que Gabriel se ha salvado y llora de alivio, el Marqués le responde “heu perdut la partida... i heu acabat per acceptar, amb alegria, la derrota”<sup>574</sup>.

La transición entre el tercer y el cuarto y último movimiento (réplicas 181 a 192) se opera con un ligero cambio en el espacio escénico, que se divide claramente en dos:

[El Marquès] [a]vança cap a un costat de l’escenari, per la part on ha descorregut les cortines, i prem una motllura de la paret. Suaument i sense bruit comença a baixar del sostre una gran reixa, la qual, en uns segons tan sols, arriba a terra, tancant completament la boca del petit escenari<sup>575</sup>.

En este momento, el Marqués confiesa que todo había sido un juego y que el vino de Chipre no estaba realmente envenenado. Sin embargo, revela que el supuesto antídoto era en realidad veneno, por lo que ahora Gabriel sí que está condenado a muerte. Tras la inseguridad y el miedo que caracterizaban al actor en los momentos precedentes, Gabriel queda ahora paralizado, impotente ante su suerte: “sense moure’s”<sup>576</sup>, “incapaç ja d’elevar la veu”<sup>577</sup>, “no pot ja reaccionar”<sup>578</sup>. La obra se cierra pues con un cuadro representando una sala de teatro para un solo espectador en los instantes que preceden al inicio de la función: por un lado, el Marqués aguarda sentado en su butaca el inicio de la función; por el otro, y separado con una reja que evidencia la cuarta pared, el actor iluminado por candelabros.

La grabación de *Lletres catalanes*, en cambio, omite la presencia de una reja. El enfoque final de la cámara nos muestra pues un único escenario en dos alturas, puesto que Gabriel está sentado en un estrado. La presencia de candelabros y del Marqués como

---

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 174.

“Habéis perdido la partida, y aceptáis con alegría la derrota.” [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez, *op. cit.*, p. 50.]

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 173.

“Avanza hacia el lateral del escenario, donde ha descorrido una cortina, y aprieta una moldura de la pared. Suavemente y sin ruido empieza a bajar de lo alto una gran reja, que en solo unos segundos llega hasta el suelo cerrando completamente la boca del pequeño escenario.” [*Ibid.*]

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 174.

“Sin mover un músculo.” [*Ibid.*]

<sup>577</sup> *Ibid.*

“Incapaz de elevar ya la voz.” [*Ibid.*]

<sup>578</sup> *Ibid.*

“Incapaz de reaccionar.” [*Ibid.*, p. 51.]



único espectador nos remite a la morfología de la escena en el siglo XVIII, tanto por la iluminación como por la presencia de público, aunque esto ya no sucediera en 1784, año en el que se sitúa la obra. Aquellos que tenían dinero podían disfrutar de una plaza privilegiada. Asimismo, puede entenderse como una referencia a la cultura de los salones en los que también se representaban obras. Encontramos otro guiño a esta práctica pasada en la última puesta en escena hasta la fecha, dirigida por Mario Gas y estrenada en 2012. En este caso, el fondo escénico era ampliado con la instalación de sillas para los espectadores.

Todas las didascalias citadas referidas a la actitud de Gabriel, de las que vamos a encontrar un paralelismo en el personaje de Milo Tindle de *Sleuth* (ver capítulo 5), son esenciales para mantener la tensión en el receptor. Las emociones que transmite el texto son más visibles en la puesta en escena, y particularmente en las grabaciones. Así, las focalizaciones de la cámara, que a menudo van a mostrar únicamente a uno de los personajes, ora enfocando sus manos, ora centrándose en su rostro influyen en la acogida del espectador. Su mirada no es libre, sino que está dirigida para provocar una determinada reacción.

La información que suministra la obra al receptor es abundante y se vuelve cada vez más directa, tras los meandros iniciales en los que el Marqués menciona del soslayo su interés científico. Así, el aporte de información es difuso y progresivo, tanto para el espectador como para el interlocutor del Marqués. El diálogo respeta los marcos sociales en función del enunciador (3 enunciadores, 2 personajes presentes) incluso cuando Gabriel está desesperado y condenado. Ni siquiera la ira le hace ignorar las fórmulas de cortesía que le impone dirigirse a un marqués.

*El verí del teatre* cuestiona la validez de la tesis enunciada por Diderot en *Paradoxe sur le comédien*; es decir, opone la calidad de la interpretación del actor frío a los defectos del comediante entusiasta. Si nos fijamos en el epígrafe de Racine, extraído del primer prefacio de *Britannicus*, que precede a la obra de Sirera, podríamos pensar que también pone en duda los otros principios de la reforma teatral que propone Diderot:

« Que faudrait-il faire pour contenter des juges si difficiles ? [...] Il ne faudrait que s'écarter du naturel pour se jeter dans l'extraordinaire... »<sup>579</sup>. Por una parte, esto implicaría alejarse de la naturalidad que tanto le interesaba a Diderot en todos las artes. Además, sabemos que la continuación del prefacio de Racine nos expone una manera de concebir y practicar el teatro que difiere de la concepción diderotiana, tal y como éste la expone en su *Discours sur la poésie dramatique*. Por ejemplo, Racine es partidario de la profusión de intrigas, por lo que prefiere obras complejas y no simples, al contrario que Diderot. Asimismo, Racine alaba los golpes de efecto extraordinarios, y no naturales, lo que perjudica a la verosimilitud. Sin embargo, la lectura de la obra demuestra que en realidad Rodolf Sirera respeta las recomendaciones de Diderot, como la importancia de las didascalias, el respeto a las unidades y el encadenamiento natural – aunque sorprendente – de las acciones. Además, el inicio de esta la cita alude directamente al público, y este es precisamente el punto de partida que promulga Diderot.

Antes de pasar a analizar las convergencias y divergencias entre ambos autores, recordamos los tres niveles de lectura que ofrece *El Verí del teatre* según el análisis de Jaume Pérez Montaner<sup>580</sup>. El primer nivel dialéctico se centra en la lucha entre el opresor y el oprimido, el segundo nivel concierne al juego entre la realidad y la ficción, y el tercero se centra en la correlación que puede establecerse entre locura y frialdad.

### 4.3. Convergencias y divergencias

Desde un punto de vista estructural, encontramos un primer punto en común en el *dramatis personae*, con dos únicos protagonistas de sexo masculino, así como en la ausencia de actos y de escenas. Sin embargo, sí que podemos dividir ambos textos en una serie de movimientos que funcionan a modo de reflexión o ejercicio dialéctico. En ambos

---

<sup>579</sup> La cita aparece en catalán en el texto de Sirera, pero hemos preferido proponer la versión original en francés. Disponible en línea en:

[http://www.theatre-classique.fr/pages/theorie/RACINE\\_PREFACEBRITANNICUS.htm](http://www.theatre-classique.fr/pages/theorie/RACINE_PREFACEBRITANNICUS.htm).  
[Consultado el 10 de octubre de 2019].

<sup>580</sup> PÉREZ MONTANER, Jaume, “Book review *El verí del teatre*”, *Catalan Writing 3*. Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, 1989, p. 81.

casos, se parte de una hipótesis acerca de la mejor estrategia de actuación del actor para que ésta sea eficaz en la comunicación con el público. A continuación, cada interlocutor arguye a partir de casos concretos: las anécdotas dramáticas contadas por Premier en *Paradoxe sur le comédien*; las referencias inmediatas a la representación de Gabriel, así como al travestismo del marqués en criado, en el caso de *El verí del teatre*. En consecuencia, las cuestiones metateatrales están omnipresentes en las dos obras, lo cual es ya evidente a partir de los títulos.

Por ejemplo, en *El verí del teatre* hay numerosas referencias al mundo del teatro desde el principio, especialmente a través del personaje de Gabriel, que es actor: “un actor del meu prestigi está sempre ocupat... Havia de llegir avui mateix algunes obres”<sup>581</sup>. Se evoca su trabajo y también el puesto que ocupa en la sociedad, extremadamente precario y que hace eco a la situación del actor francés en el siglo XVIII, como veremos enseguida.

La conversación entre el criado y Gabriel, al inicio de la obra, gira hacia el teatro precisamente con un guiño a Diderot, cuando el supuesto criado le dice al actor que “sembleu més alt en l’escenari”<sup>582</sup>. Esta referencia a la altura del actor, que parece más alto de lo que en realidad es, evoca un pasaje del texto de Diderot, en lo casi puede leerse como una anécdota a propósito de Mademoiselle Clairon: “La première fois que je vis Mlle Clairon chez elle, je m’écriai tout naturellement : « Ah ! mademoiselle, je vous croyais de toute la tête plus grande »”<sup>583</sup>. Bachaumont, entre otros, comparte también esta impresión: “Quoique d’une stature médiocre, elle a toujours paru sur la scène au-dessus de la taille ordinaire”<sup>584</sup>. De manera general, y como hemos visto en el primer capítulo a través de las memorias de los actores y de las críticas o comentarios presentes en los numerosos diccionarios o galerías de actores, este comentario denota admiración. Se decía que los actores y actrices, aunque a veces de apariencia mediocre y endeble en la

---

<sup>581</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 142.

“Un actor de mi fama está siempre ocupado. Hoy tenía que leer varias obras.” [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez, op. cit., p. 25.]

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 144.

“En el escenario parecéis más alto.” [*Ibid.*, p. 27.]

<sup>583</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit. de Jean M. Goulemot, p. 85.

<sup>584</sup> BACHAUMONT, Louis Petit de (1788), *Mémoires secrets de Bachaumont, de 1762 à 1787*, op. cit., t. I, p. 20.

vida real, se engrandecían en la escena cuando su actuación era excelente. Así, podemos interpretar este comentario del Criado como una estrategia para entablar conversación de manera amistosa con Gabriel y ganarse su simpatía. Es a partir de este momento cuando la conversación se dirige claramente hacia el arte de la interpretación. En cuanto a *Paradoxe sur le comédien*, la conversación comienza posiblemente antes de la primera réplica, puesto que el “N’en parlons plus”<sup>585</sup> que inicia el diálogo muestra que los interlocutores ya están hablando de un tema, que como deducimos justo a continuación, es la calidad del texto *Garrick ou les Acteurs anglais*.

La tesis de Gabriel se acerca a la de “El Primero”, pues defiende que el actor no debe ser él mismo cuando actúa puesto que de ese modo no conseguiría transmitir los sentimientos del personaje:

CRIAT (*forçant el seu interès*): Voleu dir que, quan actueu, no us produïu sobre l’escenari exactament el mateix que en la vida real...?

GABRIEL (*guanyat definitivament par la conversa*): És clar que no. Això seria impossible... Si així fera ningú no em sentiria correctament, o bé no arribaria a transmetre als altres els sentiments del personatge<sup>586</sup>.

Al contrario, el actor debe adoptar una estrategia de trabajo formal, principalmente a través de la voz o de la ocupación espacial. Para ello, el actor toma como punto de partida la mirada del espectador para construir su desplazamiento o su postura, en función de la impresión que quiere darle: “l’espectador no té més punts de referencia que els que nosaltres volem subministrar-li”<sup>587</sup>. La cuestión de la voz era un tema que interesaba también en el siglo XVIII a la hora de aumentar la naturalidad, que se veía forzada por la declamación clásica, excesivamente artificial. La primera representación

---

<sup>585</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit. de Jean M. Goulemot, p. 65.

<sup>586</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 145.

CRIADO (*Forzando su interés*): ¿Queréis decir que, cuando actuáis, no sois en el escenario exactamente el mismo que en la realidad?

GABRIEL (*Que ha ido entregándose definitivamente a la conversación*): Naturalmente que no. Otra cosa sería imposible. De ser así, nadie iba a escucharme correctamente, y tampoco conseguiría transmitir a los otros los sentimientos del personaje. [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez, op. cit., p. 27-28.]

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 144.

“El espectador no tiene más punto de referencia que el que nosotros queremos ofrecerle.” [*Ibid.*, p. 27.]

de Gabriel, «amb una certa afectació»<sup>588</sup>, es un claro ejemplo. La grabación de *Lletres catalanes* insiste mucho en este aspecto a través de la focalización de la cámara, que apenas se aleja de la mano de Gabriel, que realiza gestos estilizados propios del teatro clásico. Podemos además constatar que sus gestos son prácticamente los mismos que cuando está dialogando con el Marqués, acaso porque ahí también está actuando, como bien le recuerda el Marqués: “Ara que sabeu que jo sóc el marquès, heu abandonat aquest to d’importància... aquest to de domini, de seguretat, amb què us adreçàveu al criat. Ara mateix, potser sense saber-ho, comenceu a actuar vós també”<sup>589</sup>. Encontramos una idea similar en *Le Neveu de Rameau*:

LUI. — Il n’y a dans tout un royaume qu’un homme qui marche. C’est le souverain. Tout le reste prend des positions.

MOI. — Le souverain ? encore y a-t-il quelque chose à dire ? Et croyez-vous qu’il ne se trouve pas, de temps en temps, à côté de lui, un petit pied, un petit chignon, un petit nez qui lui fasse faire un peu de la pantomime ? Quiconque a besoin d’un autre, est indigent et prend une position. Le roi prend une position devant sa maîtresse et devant Dieu ; il fait son pas de pantomime. Le ministre fait le pas de courtisan, de flatteur, de valet ou de gueux devant son roi. La foule des ambitieux danse vos positions, en cent manières plus viles les unes que les autres, devant le ministre. L’abbé de condition en rabat, et en manteau long, au moins une fois la semaine, devant le dépositaire de la feuille des bénéfices. Ma foi, ce que vous appelez la pantomime des gueux, est le grand branle de la terre<sup>590</sup>.

En este extracto se critica la hipocresía que regula las relaciones sociales y se acusa a todo el mundo, sea de la categoría social que sea, de actuar en función de la compañía que tenga y sus objetivos. Al mismo tiempo, es un reflejo de la concepción que se tenía del juego del actor, cuestión que se planteaba en términos de hipocresía frente a sinceridad.

En cualquier caso, la primera representación de Gabriel, que además descubre el texto en ese momento, parece más una narración que una actuación. La calidad de la

---

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 161.

“con cierta afectación” [*Ibid.*, p. 40.]

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 152.

“ahora que ya sabéis que yo soy el Marqués, abandonáis vuestro tono de suficiencia..., ese tono dominante, seguro, con que os dirigíais al criado. Ya no me habláis de tú, sino de vos. Ahora mismo, tal vez sin daros cuenta, comienza vuestra actuación.” [*Ibid.*, p. 33.]

<sup>590</sup> DIDEROT, Denis (1773), *Le Neveu de Rameau*, ed. cit. de Jean-Claude Bonnet, p. 128-129.

misma, mermada por el artificio, contrasta con la del Marqués, quien al actuar de criado consigue engañar tanto a su interlocutor como al público gracias a la naturalidad: “Jo he actuat per a vós, he fet un personatge... i vós, amb la vostra experiència, no heu estat capaç de descobrir-me. La meua actuació, doncs, és ben reeixida. I ho és, sobretot, perquè m’he presentat davant els vostres ulls amb la més completa i absoluta naturalitat”<sup>591</sup>. En este punto comparte la opinión de Denis Diderot acerca de la naturalidad como base para una representación de éxito. Según estas palabras, una actuación tiene éxito cuando el espectador toma la ficción por realidad, lo que se corresponde con la definición de la ilusión en el ámbito teatral: « [i] y a illusion théâtrale lorsque nous prenons pour réel et vrai ce qui n’est qu’une fiction, à savoir, la création artistique d’un monde de référence qui se donne comme un monde possible qui serait le nôtre »<sup>592</sup>.

Además, también coincide con los renovadores de la escena francesa del siglo XVIII en la idea de que los trajes son esenciales para engañar al interlocutor o al público: “Anava vestit de criat, doncs havia de ser un criat... Però el vestit és sempre una disfressa”<sup>593</sup>. La simple imagen sirve inesperadamente para convencer a Gabriel de que la persona que está ante él es el Marqués – “No m’accepteu como a marquès perquè no vaig vestit de marquès. [...] Doncs bé: m’apresse a satisfer-vos. (*Un cop vestit, tanca la porta de l’armari, i es gira vers Gabriel, que el mira bocabadat*)”<sup>594</sup>, pero, a fin de cuentas, y según ese razonamiento, podemos preguntarnos si lo es realmente.

La manera de expresarse es igualmente determinante, lo que explica el rechazo al verso del Marqués, aunque lo exprese en su papel de criado:

---

<sup>591</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 147.

“Yo he actuado para vos, he hecho un personaje. Y vos, a pesar de vuestra experiencia, no habéis sido capaz de descubrirlo. O sea que mi actuación ha sido un éxito, y ellos se ha debido fundamentalmente a que me he presentado antes vuestros ojos con las más completa y absoluta naturalidad.” [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez, op. cit., p. 30.]

<sup>592</sup> PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 198.

<sup>593</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 148.

“Iba vestido de criado, luego no podía ser más que un criado. Pero el vestido siempre es un disfraz...”, [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez, op. cit., p. 30]

<sup>594</sup> *Ibid.*, p. 150.

“No me aceptáis como un marqués, porque no voy vestido de Marqués [...] Pues bien, me apresuro a satisfaceros. (*Una vez vestido, cierra el armario y se gira hacia Gabriel, que le contempla boquiabierto*).” [*Ibid.*]

com participar sincerament dels sentiments dels personatges de Racine, posem per cas, quan Racine, com tots els clàssics, s'expressa per mitjà del vers, d'una forma que, segons jo arribe a entendre, no és natural i amb un vocabulari que, per altra banda, tampoc no és un vocabulari d'ús corrent?<sup>595</sup>

Diderot també proposa substituir el vers per la prosa en el capítol VII de su *De la poésie dramatique*, puesto que el diàleg ha de adequarse a la naturalesa, “les discours [se forment] d'après la nature”<sup>596</sup>, y lo demostra ademés con las obras de teatro que escribió – *Le Fils Naturel*, *Le Père de famille* y *Est-il bon ? Est-il méchant ?* –. En el capítol X, enuncia su rechazo al vers en el drama burgués con mucha más claridad: “Je me suis demandé quelquefois si la tragédie domestique se pouvait écrire en vers; et, sans trop savoir pourquoi, je me suis répondu que non”<sup>597</sup>.

La necesidad de renovar la escena teatral en su totalidad, es decir, en su contenido y en la forma de representar las obras, surge también en *El verí del teatre*, puesto que el Marqués asegura que una propuesta teatral diferente exige una nueva manera de actuar: “un estil diferent en l'obra obliga a una manera nova d'interpretar”<sup>598</sup>.

Encontramos un correlato en la teoría diderotiana, quien considera que al nacimiento de un nuevo género que ese impone en el siglo XVIII en busca de la naturalidad hay que alimentarlo con un nuevo juego actoral, como recuerda Béatrice Didier:

[...] Diderot en énonçant les principes fondamentaux d'une réforme du théâtre et de l'écriture du dramaturge, est inévitablement amené à demander une transformation du rôle de l'acteur, de sa déclamation, de sa gestuelle ; enfin il réclame de lui des capacités d'improvisation qui découlent des deux exigences précédentes, car le dramaturge ne peut pas tout écrire, si développées que soient les didascalies ; encore est-il plus facile de noter les gestes que les accents<sup>599</sup>.

---

<sup>595</sup> *Ibid.*, p. 145-146.

“¿Cómo participar sinceramente de los sentimientos de un personaje de Racine, pongamos por caso, cuando Racine, como todos los clásicos, se expresa en verso, de una forma que, según mi pobre entender, no es nada natural y mediante un vocabulario que, por otra parte, tampoco es un vocabulario de uso corriente?” [*Ibid.*, p. 28.]

<sup>596</sup> DIDEROT, Denis (1758), *De la poésie dramatique*, ed. cit. de Jean Goldzink, p. 180.

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>598</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 163.

“Un estilo distinto obliga a un estilo nuevo para representarla.” [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez, op. cit., p. 42.]

<sup>599</sup> DIDIER, Béatrice, *Diderot dramaturge du vivant*, Paris, PUF, « Écritures », 2001, p. 67.

La futura muerte de Gabriel, el comediante, anuncia también el final de una tradición dramática. Si tanto el texto de Denis Diderot como el de Rodolf Sirera problematizan la construcción del personaje, las tesis defendidas para acabar con el gusto “decadent”<sup>600</sup> de la época se oponen.

Ya hemos visto que, para Diderot, el mejor actor es aquel que basa su representación en la observación, a partir de la cual construye su personaje sin dejarse llevar en ningún momento por sus sentimientos. El Marqués, en cambio, está empeñado en rebatir la tesis de Diderot:

el senyor Diderot parla, de manera absoluta, que el millor actor és aquell que més allunyat roman del seu personatge. El teatre és ficció, i, com a tal ficció, la forma més adient de crear-la en l'espectador és, justament, fingir-la d'una manera cerebral. Vós, pel vostre compte, us contradieu en aquest punt. M'heu dit que l'emoció us domina quan representeu, que la vostra personalitat es confon amb la del personatge, però reconeixeu alhora que aquesta identificació no és completa en tant que hi empreu determinades tècniques: col·locació de la veu, moviments, etcètera. Jo, pel meu costat, vull defensar les posicions extremes: les millors actuacions són aquelles a les quals l'actor és el personatge, el viu intensament, perd, fins i tot, la consciència de la seua pròpia individualitat<sup>601</sup>.

En esta cita distinguimos no dos sino tres tesis diferentes: la frialdad extrema que se le atribuye a la teoría de Diderot, la identificación total con el personaje que defiende el Marqués y un equilibrio entre trabajo y emoción que se corresponde con la visión de Gabriel y que remite a las ideas de Stanislavski sobre la construcción del personaje. Sin embargo, hay que matizar la imagen que este fragmento vehicula de la teoría diderotiana.

---

<sup>600</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí, op. cit.*, p. 156.

“Decadente” [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez, *op. cit.*, p. 36.]

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 155.

“Monsieur Diderot dice, de modo absoluto, que el mejor actor es aquel que permanece lo más alejado posible de su personaje. El teatro es ficción, y como tal ficción la forma más adecuada de llevarla al espectador es justamente fingir de una manera cerebral. Por vuestra parte, vos os contradecís en este mismo punto. Dijisteis que la emoción os domina al representar, que vuestra personalidad se confunde con la del personaje, pero a la vez reconocéis que tal identificación no es completa, ya que son necesarias determinadas técnicas: colocación de la voz, movimientos, etcétera. Yo, por mi parte, quiero defender las posiciones contrarias: las mejores actuaciones serán aquellas en las que el actor ES el personaje, lo vive en toda su intensidad, hasta perder incluso la conciencia de su propia individualidad.” [*Ibid.*, p. 35.]



Según las palabras del Marqués, parece que Diderot rechaza frontalmente cualquier ápice de sensibilidad, lo cual no es del todo cierto como hemos visto anteriormente.

La escena que le propone el Marqués a Gabriel no es otra que la muerte de Sócrates y el filósofo griego es una constante en la obra de Diderot. Él mismo escribe la entrada de la *Encyclopédie* titulada “Socratique”<sup>602</sup>, en la que critica la corrupción, y traduce el texto *Apologie de Socrate* durante su estancia en Vincennes en 1749. En un pasaje de *Jacques le Fataliste et son maître*, Sócrates también aparece en boca del maestro, que le cuenta a Jacques quién fue el filósofo:

LE MAÎTRE

[...] Jacques, savez-vous l'histoire de la mort de Socrate ?

JACQUES

Non.

LE MAÎTRE

C'était un sage d'Athènes. Il y a longtemps que le rôle de sage est dangereux parmi les fous. Ses concitoyens le condamnèrent à boire la ciguë. Eh bien ! Socrate fit comme vous venez de faire, il en usa avec le bourreau qui lui présenta la ciguë aussi poliment que vous. Jacques, vous êtes une espèce de philosophe, convenez-en. Je sais bien que c'est une race d'hommes odieuse aux grands devant lesquels ils ne fléchissent pas le genou ; aux magistrats, protecteurs par état des préjugés qu'ils poursuivent ; aux prêtres qui les voient rarement au pied de leurs autels ; aux poètes, gens sans principes et qui regardent sottement la philosophie comme la cognée des beaux-arts, sans compter que ceux même d'entre eux qui se sont exercés dans le genre odieux de la satire, n'ont été que des flatteurs ; aux peuples, de tout temps les esclaves des tyrans qui les oppriment, des fripons qui les trompent et des bouffons qui les amusent. Ainsi je connais, comme vous voyez, tout le péril de votre profession et toute l'importance de l'aveu que je vous demande, mais je n'abuserai pas de votre secret. Jacques, mon ami, vous êtes un philosophe, j'en suis fâché pour vous, et s'il est permis de lire dans les choses présentes celles qui doivent arriver un jour, et si ce qui est écrit là-haut se manifeste quelquefois aux hommes longtemps avant l'événement, je présume que votre mort sera philosophique, et que vous recevrez le lacet d'aussi bonne grâce que Socrate reçut la coupe de la ciguë<sup>603</sup>.

---

<sup>602</sup> Diderot, Denis, “Socratique”, *Encyclopédie*, vol. XV, 1765. Disponible en línea en: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v15-937-0/> [Consultado el 5 de febrero de 2020].

<sup>603</sup> DIDEROT, Denis (1778-1780), *Jacques le Fataliste et son maître*, ed. de Pierre Chartier, Paris, Livre de Poche, 2000, p. 121-122.

Le *Neveu de Rameau* también alude al filósofo griego, concretamente para abordar el tema de la moral – « De Socrate ou du magistrat qui lui fit boire la ciguë, quel est aujourd’hui le déshonoré ? »<sup>604</sup>. Según Mihály Szívós, este texto es, muy posiblemente, en el que más se ve la impronta de la figura de Sócrates<sup>605</sup>.

Además, el cuarto capítulo de su *Discours de la poésie dramatique*, titulado “D’une sorte de drame philosophique”, presenta el plan de una obra en torno a la muerte de Sócrates que demuestra la intención que tuvo Diderot de realmente escribir esta obra, aunque finalmente decidiera abandonar el proyecto:

La scène est dans une prison. On y voit le philosophe enchaîné et couché sur la paille. Il est endormi. Ses amis ont corrompu ses gardes, et ils viennent, dès la pointe du jour, lui annoncer sa délivrance.

Tout Athènes est dans la rumeur ; mais l’homme juste dort.

De l’innocence de la vie. Qu’il est doux d’avoir bien vécu, lorsqu’on est sur le point de mourir. *Scène première.*

Socrate s’éveille ; il aperçoit ses amis ; il est surpris de les voir si matin.

Le songe de Socrate.

Ils lui apprennent ce qu’ils ont exécuté ; il examine avec eux ce qu’il lui convient de faire.

Du respect qu’on se doit à soi-même, et de la sainteté des lois. *Scène seconde.*

Les gardes arrivent ; on lui ôte ses chaînes.

La fable sur la peine et sur le plaisir.

Les juges entrent ; et avec eux, les accusateurs de Socrate et la foule du peuple.

Il est accusé ; et il se défend.

L’apologie. *Scène troisième.*

Il faut ici s’assujettir au costume : il faut qu’on lise les accusations ; que Socrate interpelle ses juges, ses accusateurs et le peuple ; qu’il les presse ; qu’il les interroge ; qu’il leur réponde. Il faut montrer la chose comme elle s’est passée : et le spectacle n’en sera que plus vrai, plus frappant et plus beau.

Les juges se retirent ; les amis de Socrate restent ; ils ont pressenti la condamnation. Socrate les entretient et les console.

De l’immortalité de l’âme. *Scène quatrième.*

Il est jugé. On lui annonce sa mort. Il voit sa femme et ses enfants. On lui apporte la ciguë. Il meurt. *Scène cinquième*<sup>606</sup>.

---

<sup>604</sup> DIDEROT, Denis (1773), *Le Neveu de Rameau*, ed. cit. de Jean-Claude Bonne., p. 51.

<sup>605</sup> Para más detalles acerca de esta filiación, puede consultarse el artículo de SZÍVÓS, Mihály « Le rôle des motifs socratiques et platoniciens dans la structure et la genèse du *Neveu de Rameau* de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, n°20, 1996, p. 39-55 o TROUSSON, Raymond, *Socrate devant Voltaire, Diderot et Rousseau, la conscience en face du mythe*, París, Lettres Modernes, 1967.

<sup>606</sup> DIDEROT, Denis (1758), *De la poésie dramatique*, ed. cit. de Jean Goldzink, p. 174-175.

Por último, en el capítulo XXI, dedicado a la pantomima, esta última escena es desarrollada por Diderot, que insiste en la sucesión de los diferentes “cuadros” – no confundir con el sentido brechtiano –, en los que destaca la expresión corporal en su totalidad. Cabe señalar, sin embargo, que si el Marqués parte de la apología de Jenofonte, Diderot se basa en el relato de Platón en *Fedón*:

Mais il me prend envie de vous esquisser les derniers instants de la vie de Socrate. C'est une suite de tableaux qui prouveront plus en faveur de la pantomime que tout ce que je pourrais ajouter. Je me conformerai presque entièrement à l'histoire. Quel canevas pour un poète !

Ses disciples n'en avaient point la pitié qu'on éprouve auprès d'un ami qu'on assiste au lit de la mort. Cet homme leur paraissait heureux ; s'ils étaient touchés, c'était d'un sentiment extraordinaire mêlé de la douceur qui naissait de ses discours, et de la peine qui naissait de la pensée qu'ils allaient le perdre.

Lorsqu'ils entrèrent, on venait de le délier. Xantippe était assise auprès de lui, tenant un de ses enfants entre ses bras.

Le philosophe dit peu de choses à sa femme ; mais, combien de choses touchantes un homme sage, qui ne fait aucun cas de la vie, n'aurait-il pas à dire sur son enfant ?

Les philosophes entrèrent. A peine Xantippe les aperçut-elle, qu'elle se mit à désespérer et à crier, comme c'est la coutume des femmes en ces occasions : « Socrate, vos amis vous parlent aujourd'hui pour la dernière fois ; c'est pour la dernière fois que vous embrassez votre femme, et que vous voyez votre enfant. » Socrate se tournant du côté de Criton, lui dit : « Mon ami, faites conduire cette femme chez elle. » Et cela s'exécuta. On entraîne Xantippe ; mais elle s'élançe du côté de Socrate, lui tend les bras, l'appelle, se meurtrit le visage de ses mains, et remplit la prison de ses cris.

Cependant Socrate dit encore un mot sur l'enfant qu'on emporte.

Alors, le philosophe prenant un visage serein, s'assied sur son lit, et pliant la jambe d'où l'on avait ôté la chaîne, et la frottant doucement, il dit :

« Que le plaisir et la peine se touchent de près ! Si Ésope y avait pensé, la belle fable qu'il en aurait faite !... Les Athéniens ont ordonné que je m'en aille, et je m'en vais... Dites à Événus qu'il me suivra, s'il est sage. »

Ce mot engage la scène sur l'immortalité de l'âme.

Tentera cette scène qui l'osera ; pour moi, je me hâte vers mon objet. Si vous avez vu expirer un père au milieu de ses enfants, telle fut la fin de Socrate au milieu des philosophes qui l'environnaient.

Lorsqu'il eut achevé de parler, il se fit un moment de silence, et Criton lui dit : « Qu'avez-vous à nous ordonner ?

SOCRATE. – De vous rendre semblables aux dieux, autant qu'il vous sera possible, et de leur abandonner le soin du reste.

CRITON. – Après votre mort, comment voulez-vous qu'on dispose de vous ?

SOCRATE. – Criton, tout comme il vous plaira, si vous me retrouvez. »

Puis, regardant les philosophes en souriant, il ajouta :

« J'aurai beau faire, je ne persuaderai jamais à notre ami de distinguer Socrate de sa dépouille. »

Le satellite des Onze entra dans ce moment, et s'approcha de lui sans parler. Socrate lui dit : « Que voulez-vous ?

LE SATELLITE. – Vous avertir de la part des magistrats...

SOCRATE. – Qu'il est temps de mourir. Mon ami, apportez le poison, s'il est broyé, et soyez le bienvenu.

LE SATELLITE, *en se détournant et pleurant* – Les autres me maudissent ; celui-ci me bénit.

CRITON. – Le soleil luit encore sur les montagnes.

SOCRATE. – Ceux qui diffèrent croient tout perdre à cesser de vivre ; et moi, je crois y gagner. »

Alors, l'esclave qui portait la coupe entra. Socrate la reçut, et lui dit : a Homme de bien, que faut-il que je fasse ; car vous savez cela ?

L'ESCLAVE. – Boire, et vous promener jusqu'à ce que vous sentiez vos jambes s'appesantir.

SOCRATE. – Ne pourrait-on pas en répandre une goutte en action de grâces aux dieux ?

L'ESCLAVE. – Nous n'en avons broyé que ce qu'il faut.

SOCRATE. – Il suffit... Nous pourrions du moins leur adresser une prière. »

Et tenant la coupe d'une main, et tournant ses regards vers le ciel, il dit :

« Ô dieux qui m'appellez, daignez m'accorder un heureux voyage ! »

Après il garda le silence, et but.

Jusque-là, ses amis avaient eu la force de contenir leur douleur ; mais lorsqu'il approcha la coupe de ses lèvres, ils n'en furent plus les maîtres.

Les uns s'enveloppèrent dans leur manteau. Criton s'était levé, et il errait dans la prison en poussant des cris. D'autres, immobiles et droits, regardaient Socrate dans un morne silence, et des larmes coulaient le long de leurs joues. Apollodore s'était assis sur les pieds du lit, le dos tourné à Socrate, et la bouche penchée sur ses mains, il étouffait ses sanglots.

Cependant Socrate se promenait, comme l'esclave le lui avait enjoint ; et, en se promenant, il s'adressait à chacun d'eux, et les consolait.

Il disait à celui-ci : « Où est la fermeté, la philosophie, la vertu ?... » A celui-là : « C'est pour cela que j'avais éloigné les femmes... » À tous : « Eh bien ! Anyte et Mélite auront donc pu me faire du mal !... Mes amis, nous nous reverrons... Si vous vous affligez ainsi, vous n'en croyez rien. »

Cependant ses jambes s'appesantirent, et il se coucha sur son lit. Alors il recommanda sa mémoire à ses amis, et leur dit, d'une voix qui s'affaiblissait : « Dans un moment, je ne serai plus... C'est par vous qu'ils me jugeront... Ne reprochez ma mort aux Athéniens que par la sainteté de votre vie. »

Ses amis voulurent lui répondre, mais ils ne le purent : ils se mirent à pleurer, et se turent.

L'esclave qui était au bas de son lit, lui prit les pieds et les lui serra ; et Socrate, qui le regardait, lui dit : a Je ne les sens plus. »

Un instant après, il lui prit les jambes et les lui serra ; et Socrate qui le regardait, lui dit : « Je ne les sens plus. »

Alors ses yeux commencèrent à s'éteindre, ses lèvres et ses narines à se retirer, ses membres à s'affaïsser, et l'ombre de la mort à se répandre sur toute sa personne. Sa respiration s'embarrassait, et on l'entendait à peine. Il dit à Criton qui était derrière lui :

« Criton, soulevez-moi un peu. »

Criton le souleva. Ses yeux se ranimèrent, et prenant un visage serein, et portant son action vers le ciel, il dit : « Je suis entre la terre et l'Elysée. »  
 Un moment après, ses yeux se couvrirent ; et il dit à ses amis :  
 « Je ne vous vois plus... Parlez-moi... N'est-ce pas là la main d'Apollodore ? »  
 On lui répondit que oui ; et il la serra. Alors il eut un mouvement convulsif, dont il revint avec un profond soupir ; et il appela Criton. Criton se baissa : Socrate lui dit, et ce furent ses dernières paroles :  
 « Criton... sacrifiez au dieu de la santé... Je guéris. » Cébès, qui était vis-à-vis de Socrate, reçut ses derniers regards, qui demeurèrent attachés sur lui ; et Criton lui ferma la bouche et les yeux<sup>607</sup>.

Esta obra bien podría ser lo que Gabriel va a representar cuando se despierte, puesto que la obra de Diderot se inicia con Sócrates dormido, precisamente como está Gabriel antes de la última representación, y las rejas lo sitúan también en una prisión. Sin embargo, el hecho de que el Marqués prescinda voluntariamente de los demás personajes no deja lugar a dudas de que la obra a la que quiere asistir podría titularse *La muerte de Gabriel de Beaumont*. También contrasta la cantidad de texto que el Marqués le da a Gabriel frente al énfasis en la pantomima de Diderot, aunque es evidente que la obra del Marqués no es más que una artimaña para empezar el juego, y, además, cuando Gabriel despierte ya no tendrá que representar un personaje, sino que lo *será*: “[n]o és una representació el que aneu a oferir-me. És una realitat”<sup>608</sup>.

El cuadro que el Marqués compone nada tiene que ver pues con los lienzos que representan la muerte del filósofo, como por ejemplo *Mort de Socrate* de Jacques-Louis David (1787), *La Mort de Socrate* de Jacques-Philippe-Joseph de Saint-Quentin (1762), *Mort de Socrate* de Jean-Baptiste Alizard (1762) o *The Death of Socrates* de Pierre Peyron (1786 o 1787).

La organización escénica impuesta por el Marqués hace de él un director de teatro *avant la lettre*. El Marqués en pues un personaje realmente poliédrico, actor, espectador y director al mismo tiempo. Este último rol es evidente en las indicaciones que le da a Gabriel al principio de la primera representación:

<sup>607</sup> *Ibid.*, p. 253-257.

<sup>608</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, *op. cit.*, p. 176.

“No es una representación lo que vais a ofrecerme. Es una realidad.” [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatre*, traducción de José María Rodríguez Méndez, *op. cit.*, p. 52.]

MARQUÈS: No us mogueu del seient. Ja no teniu forces.  
 GABRIEL (*seu*): Assegut tothora?  
 MARQUÈS: Sí.  
 GABRIEL: Això m'impedirà de compondre algunes actituds...diguem-ne tràgiques...  
 MARQUÈS: Oblideu-vos-en. Es suposa que esteu agonitzant<sup>609</sup>.

Gabriel, acostumbrado a construir sus personajes con trabajo, acaba por aceptar las órdenes del Marqués y el hecho de que sea este el que dirija la representación. La aserción “Sí, amic Gabriel. Jo sóc, efectivament, el qui la [la representació] dirigeix” insiste en su calidad de director y también transmite su actitud maquiavélica. Su aparente búsqueda de escénico se ve desmentida al ignorar el vestuario de la época, como le señala Gabriel: “[s]i us obsessiona tant la... realitat... (*amb una nota amagada de sarcasme*) no se us fa estrany que jo no baja vestit a la manera grega?”<sup>610</sup>. Recordamos de nuevo que el anacronismo en los trajes es característico del siglo XVIII, cuando los actores van vestidos siguiendo la moda de la sociedad y no de acuerdo con la época de la obra. Sin embargo, y como nos sugiere la respuesta del Marqués, la vestimenta moderna de Gabriel es necesaria para el realismo de la verdadera función a la que el Marqués quiere asistir: “No. És que és necessari que... (*Aturant-se, de sobte, com sorprès per les seues paraules.*) No, ara no... (*Transició. Amb to falsament lleuger.*) Ja us ho explicaré després. En aquests moments no ho entendríeu... (*somriu*) o no ho voldríeu creure”<sup>611</sup>.

Al analizar la estructura de la obra en el epígrafe precedente, hemos visto que el lenguaje de Gabriel variaba en función de su interlocutor: altivo frente al criado, a quien

<sup>609</sup> *Ibid.*, p. 160.

MARQUÉS: No os mováis del asiento. Estáis ya sin fuerzas.

GABRIEL (*Sentándose*): ¿Sentado siempre?

MARQUÉS: Sí.

GABRIEL: Pero eso me va a impedir componer algunas actitudes trágicas, digamos...

MARQUÉS: Olvidaos de eso. Se supone que estáis agonizando. [*Ibid.*, p. 39.]

<sup>610</sup> *Ibid.*

“Si tanto os obsesiona la realidad (*Con un tono de escondido sarcasmo*), ¿no os extraña que no vaya vestido a la griega?” [*Ibid.*, p. 40.]

<sup>611</sup> *Ibid.*

“No. Precisamente es necesario que... (*Deteniéndose de pronto, como sorprendido por sus propias palabras*) No, por ahora no... (*Transición a un tono ligero*) Después os lo explicaré. Ahora no me ibais a entender (*Sonriendo*) o no me creeríais...” [*Ibid.*]

se dirigía violenta y autoritariamente; humilde frente al Marqués. Este contraste pone en evidencia uno de los temas abordados en esta obra, y que también aparece en la de Diderot. Nos referimos a la lucha de clases, sugerida ya en el mismo subtítulo: *Diàleg entre un aristòcrata i un comediant*. Esta violencia del lenguaje, y su posterior cambio, aparece por el uso de imperativos, el aire de superioridad y el tuteo con el que Gabriel se dirige al criado, como por ejemplo “Però si et quedes ací plantat, no sé como vas a fer-li arribar les meues paraules”<sup>612</sup> o “Per què no vas a acomplir amb els teus deures?”<sup>613</sup>. Tan pronto como descubre que la persona que tiene enfrente no es un criado sino el marqués en persona, su manera de hablar se modifica radicalmente, adoptando una actitud más humilde y tratando de vos a su interlocutor. El propio marqués le hace una reflexión en este sentido:

Cadascú actua amb els altres d'acord amb el que ell creu que són els altres... i d'acord amb el lloc que ell mateix es pensa ocupar – o ocupa realment – dins la societat... Us n'adoneu? Ara que sabeu que jo sóc el marquès, heu abandonat aquest to d'importància... aquest to de domini, de seguretat, amb què us adreçàveu al criat. Ara ja no em parleu de tu, sinó de vós. Ara mateix, potser sense saber-ho, comenceu a actuar vós també...<sup>614</sup>

La cuestión de las categorías sociales, y de la relación entre estas y los centros de interés de cada persona, ya había sido evocada, no sin soberbia, por Gabriel. En una breve secuencia en la que el criado aborda el tema del actor, Gabriel pretende darle lecciones sobre teatro: le interrumpe al hablar y se ríe de sus reflexiones, antes de espetarle con cierta condescendencia un “M’has eixit filòsof tu, com el senyor Diderot ? (Riu.) No, amic meu, aquestes disquisicions no s’adiuen massa bé amb la teua categoria social!”<sup>615</sup>.

---

<sup>612</sup> *Ibid.*, p. 143.

“Pero si te quedas ahí como un pasmarote no sé cómo vas a transmitirle mis palabras” [*Ibid.*, p. 26.]

<sup>613</sup> *Ibid.*

“¿Por qué no cumples con tu deber?” [*Ibid.*, p. 27.]

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. 151-152.

“Cada cual actúa con los otros según lo que cree que son ellos y según el puesto que uno mismo cree ocupar – u ocupa realmente – dentro de la sociedad. ¿Estamos? Por eso, ahora que ya sabéis que yo soy el Marqués, abandonáis vuestro tono de suficiencia... ese tono dominante, seguro, con que os dirigíais al criado. Ya no me habláis de tú, sino de vos. Ahora mismo, tal vez sin daros cuenta, comienza vuestra actuación” [*Ibid.*, p. 33.]

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 146.

“Me has salido filósofo como el señor Diderot. (Ríe.) No, amigo mío, tales disquisiciones no se corresponden demasiado bien con tu categoría social.” [*Ibid.*, p. 28.]

Este comentario pone de relieve la relación entre política y estética según Jacques Rancière: la estética no es “la théorie de l’art en général ou une théorie de l’art qui renverrait à ses effets sur la sensibilité, mais un régime spécifique d’identification et de pensée des arts”<sup>616</sup>. En cuanto a la política, para Jacques Rancière “[elle] porte sur ce qu’on voit et ce qu’on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps”<sup>617</sup>. En la réplica que acabamos de citar, Gabriel desautoriza al criado a compartir sus reflexiones sobre el teatro por el simple hecho de su categoría social, que lo inhabilita a hablar con juicio de este tema y a hacer cualquier comentario de orden intelectual.

Algo similar pretende el Criado cuando, ante la crítica que Gabriel hace al vino, demasiado dulce para su gusto, le replica que “[t]anmateix, el señor marquès n’és ben afeccionat”<sup>618</sup>. Este comentario sugiere que Gabriel no es tan refinado, que no sabe distinguir un buen vino, y como reacción Gabriel acepta tomarlo, posiblemente para simular que ocupa una condición social más elevada. Lo curioso es que Gabriel no da en ningún momento señales de querer dar la vuelta a esta injusta asimetría, mientras que el Criado considera que todo en esta vida es volátil y está en manos de la *Rota Fortunae*: “es pot accedir de la misèria al poder, o del poder a la misèria. Els *status* socials poden ser invertits...”<sup>619</sup>. Este enunciado puede también interpretarse como una *mise en abyme* de la propia obra, puesto que el falso criado está anunciando que en realidad es el Marqués.

Su postura es incluso más radical cuando afirma que “[p]erdoneu la meua gosadia, senyor, però les categories socials són també una convenció, com moltes d’altres coses”<sup>620</sup>. Esta crítica al poder contribuye sin duda en el engaño, puesto que parece sugerir

---

<sup>616</sup> RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 10.

<sup>617</sup> *Ibid.*, 14.

<sup>618</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, *op. cit.*, p. 144.

“ Sin embargo, el señor Marqués es muy aficionado a él...”, [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez, *op. cit.*, p. 27.]

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 146.

“se puede pasar de la miseria al poder, o del poder a la miseria. Los estatus sociales pueden ser invertidos.” [*Ibid.*, p. 29.] En el texto original, la palabra “status” aparece en cursiva, sin duda porque este vocablo es un préstamo.

<sup>620</sup> *Ibid.*



que, como toda práctica aceptada tácitamente por simple costumbre, esta realidad pueda o deba discutirse de nuevo para modificarse. Gabriel señala también el carácter claramente revolucionario del criado cuando dice estar convencido de que es suscriptor de la *Encyclopédie*, y que este hecho explicaría también su manera culta de expresarse: “Decididament, tu seràs un d’aquells que estaven subscrits d’amagat à l’*Enciclopèdia*! Mai no havia sentit un criat expressar-se amb un vocabulari semblant!”<sup>621</sup>.

Este debate en torno al puesto que cada uno ocupa en la sociedad desemboca en la problemática situación del actor en la Francia del siglo XVIII, pues recordemos que es ahí donde se sitúa la obra. La mala consideración que se tiene del actor en esa época, evocada en el primer capítulo, encuentra su eco tanto en el texto de Sirera como en el *Paradoxe sur le comédien* de Diderot. En este último texto, se incide de nuevo en la excomunión que ya hemos comentado en el primer capítulo, en la desesperación que lleva a los jóvenes a convertirse en actor – si no es por tradición familiar, lo hacían para evitar acabar como soldados o prostitutas – y en el desprecio con el que la sociedad les paga el ocio que le proporcionan:

Un jeune dissolu, au lieu de se rendre avec assiduité dans l’atelier du peintre, du sculpteur, de l’artiste qui l’a adopté, a perdu les années les plus précieuses de sa vie, et il est resté à vingt ans sans ressources et sans talent. Que voulez-vous qu’il devienne ? Soldat ou comédien. Le voilà donc enrôlé dans une troupe de campagne. Il rôde jusqu’à ce qu’il puisse se promettre un début dans la capitale. Une malheureuse créature a croupi dans la fange de la débauche ; lasse de l’état le plus abject, celui de basse courtisane, elle apprend par cœur quelques rôles, elle se rend un matin chez la Clairon, comme l’esclave ancien chez l’édile ou le préteur. Celle-ci la prend par la main, lui fait faire une pirouette, la touche de sa baguette, et lui dit : « Va faire rire ou pleurer les badauds. »  
Ils sont excommuniés. Ce public qui ne peut s’en passer les méprise. Ce sont des esclaves sans cesse sous la verge d’un autre esclave<sup>622</sup>.

---

“Perdonadme la osadía, señor, pero las categorías sociales no dejan de ser una convención, como tantas otras cosas...” [*Ibid.*, p. 28-29.]

<sup>621</sup> *Ibid.*

“Desde luego, tú debes de ser uno de esos que están suscritos a escondidas a la *Enciclopedia*. Jamás había oído a un criado expresarse con semejante vocabulario.” [*Ibid.*, p. 29.]

<sup>622</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit. de Jean M. Goulemot, p. 124-125.

En cuanto a la obra del valenciano, la toma de conciencia de Gabriel le produce amargura y pone de relieve la baja estima que padecían los comediantes:

GABRIEL (*amargament*): Un lloc en la societat... (*Contenint una mala gana sobtada*) [...] El meu lloc en la societat, dius? El meu lloc en la societat es manté tot temps en precari. Depèn del meu art, i l'art depèn també dels gustos d'una època... I, de tota manera, la meua nissaga i la meua professió se m'imposen sempre com un mur de contenció, com una guàrdia vigilant, que em diu: ets rebut pels reis i seus a les taules de la noblesa, però mai no podràs posar-te al seu nivell. Sempre seràs un còmic<sup>623</sup>.

El empleo de la palabra “cómico”, cargada de una connotación negativa, transmite violencia y refleja el desprecio que sufren los actores de la época, que no son más que marionetas o juguetes con los que divertir a la realeza y a la nobleza sin que estos les otorguen privilegios, aunque sí sean remunerados. La sinceridad de los sentimientos de Gabriel en este pasaje es evidente, tanto que la siguiente acotación que describe al criado es “emocionado”, reacción que analizaremos al abordar la verosimilitud escénica de las pasiones. Además, la profesión de actor es descrita como la “més menyspreada i envejada alhora”<sup>624</sup>. Cabe señalar que la marginalidad del actor en el teatro español es un tema recurrente en la producción del último cuarto del siglo XX. Podemos citar como ejemplo las obras de Ignacio Amestoy *Mañana, aquí, a la misma hora* (1979) y *Yo fui actor cuando Franco* (1990), así como *¡Ay, Carmela!* de José Sanchis Sinisterra (1986).

Este desdén y la idea de no ser nadie en la sociedad aparece también en el *Paradoxe*:

LE PREMIER.- Un grand comédien n'est ni un piano-forté, ni une harpe, ni un clavecin, ni un violon, ni un violoncelle ; il n'a point d'accord qui lui soit propre ; mais il prend l'accord et le ton qui conviennent à sa partie, et il sait se prêter à

---

<sup>623</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 146-147.

“(Con amargura) Un puesto en la sociedad... (*Conteniendo un malestar repentino*) [...] ¿Mi puesto en la sociedad, decías? Mi puesto en la sociedad se mantiene muy precario. Depende de mi arte y depende también de los gustos de una época... Y, de todas maneras, mi linaje y mi profesión se me ponen delante siempre como un muro de contención, como una guardia siempre vigilante, que me dicen: eres recibido por los reyes, te sientas a las mesas de los nobles, pero nunca podrás estar a su nivel. Siempre serás un cómico.” [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez, op. cit., p. 29].

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 147.

“más despreciada y a la vez envidiada.” [*Ibid.*]

toutes. J'ai une haute idée du talent d'un grand comédien : cet homme est rare, aussi rare et peut-être plus que le grand poète.

Celui qui dans la société se propose, et a le malheureux talent de plaire à tous, n'est rien, n'a rien qui lui appartienne, qui le distingue, qui engoue les uns et qui fatigue les autres. Il parle toujours, et toujours bien ; c'est un adulateur de profession, c'est un grand courtisan, c'est un grand comédien.

LE SECOND.- Un grand courtisan, accoutumé, depuis qu'il respire, au rôle d'un pantin merveilleux, prend toutes sortes de formes, au gré de la ficelle qui est entre les mains de son maître.

LE PREMIER.- Un grand comédien est un autre pantin merveilleux dont le poète tient la ficelle, et auquel il indique à chaque ligne la véritable forme qu'il doit prendre<sup>625</sup>.

Este fragmento, que perfectamente podría describir al sobrino de Rameau, incide en la maleabilidad del actor que no tiene un carácter fuerte. La inexistencia de una personalidad bien definida le permite precisamente serlo todo: “Et peut-être est-ce parce qu'il [le comédien] n'est rien qu'il est tout par excellence, sa forme particulière ne contrariant jamais les formes étrangères qu'il doit prendre”<sup>626</sup>. Su maleabilidad, característica que como veremos también tiene el Neveu, y su capacidad de adaptarse a cualquier forma radican en su falta de identidad. Esto le permite pues alienarse y lo hace peligroso, puesto que es capaz de fingir todos los caracteres de la naturaleza: “Méfiez-vous de l'homme singe. Il est sans caractère ; il a toutes sortes de cris”<sup>627</sup>. Esta reflexión ontológica del teatro, que Jean-Claude Bonnet relaciona con la de Antonin Artaud<sup>628</sup>, incide en la fragilidad del actor y en el sufrimiento que le produce su desgarró en múltiples identidades.

La idea de alienación y de maleabilidad nos remite también al parásito que se aprovecha de todo lo que puede, tema que aparece en el *Neveu de Rameau* con la figura del bufón. La irreverencia del *Neveu*, perezoso y vividor, le impide pedir perdón, lo convence de que su presencia es indispensable para los burgueses que lo acaban de echar

---

<sup>625</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit. de Jean M. Goulemot., p. 116.

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>627</sup> DIDEROT, Denis, *Satire première*, dans *Œuvres complètes*, ed. cit. A-T, 1875, t. VI, p. 306.

<sup>628</sup> BONNET, Jean-Claude, « Introduction », dans DIDEROT, Denis (1773), *Le Neveu de Rameau*, ed. cit. de Jean-Claude Bonnet, p. 106.

de su casa: “Oh, je suis sûr qu’à présent qu’ils ne m’ont pas, pour les faire rire, ils s’ennuient comme des chiens”<sup>629</sup> y más tarde de nuevo,

Je suis rare dans mon espèce, oui, très rare. À présent qu’ils ne m’ont plus, que font-ils ? Ils s’ennuient comme des chiens. Je suis un sac inépuisable d’impertinences. J’avais à chaque instant une boutade qui les faisait rire aux larmes, j’étais pour eux les Petites-Maisons tout entières<sup>630</sup>.

\*\*\*

Este capítulo nos ha permitido ahondar en las relaciones transtextuales que rodean a *Paradoxe sur le comédien*. En primer lugar, nos hemos acercado a su génesis desde una perspectiva comparatista, analizando la transtextualidad con los hipotextos de Riccoboni padre e hijo, de Sainte-Albine y de Sticotti; así como la metatextualidad inherente a través de su predecesor, *Observations sur une brochure intitulée : Garrick, ou les Acteurs anglais*, que comenta críticamente *The Actor*. La intertextualidad sigue estando al orden del día dos siglos después, tanto en el ámbito teórico como en el práctico. Es precisamente este último el que hemos analizado, puesto que, a partir de una architextualidad parecida, Rodolf Sirera convierte el *Paradoxe sur le comédien* en obra de teatro, al retomar la tesis de Diderot con alusiones directas. Otra obra que opera este mismo cambio genérico, y que aún no hemos mencionado, es *La Comédie du Paradoxe* de Jean-Marc Chotteau, publicada en 2001 pero que ya había sido puesta en escena en 1983 bajo el título *Le Père Denis ou Paradoxes sur les comédiens*. Este título hace un guiño a *Le Père de famille*, y de paso a la omnipresencia de la cuestión familiar y de filiación que recorre toda la obra de Diderot, así como a la función social y de predicador laico que le quiere atribuir al teatro, como veremos en el capítulo 7. El cambio de título, que afecta también al personaje Monsieur Denis, que antes respondía al tratamiento de Père Denis, desacraliza la palabra del teórico y da fuerza a las ideas defendidas por el comediante que actúa metiéndose en la piel del personaje. Jean-Marc Chotteau no solamente cita el texto de Denis Diderot, sino que también hace referencias y comenta las teorías de Louis Jouvett ou Pierre

---

<sup>629</sup> DIDEROT, Denis (1773), *Le Neveu de Rameau*, ed. cit. de Jean-Claude Bonnet, p. 58.

<sup>630</sup> *Ibid.*, p. 96.

Fresnay. Esta polifonía con voces contradictorias explica el plural de “paradoxes” y de “comédiens”. Por último, la metatextualidad de muchos de estos actores que nos ofrece la edición de Marc Blanquet, quien entrevistó a una veintena de actores y actrices acerca de su opinión sobre *Paradoxe sur le comédien* evidencia la reticencia de los artistas a aceptar la tesis de Diderot pero al mismo tiempo demuestra el interés que siguen suscitando sus ideas.

En cuanto a *El verí del teatre*, ha quedado claro que es una pieza doble en muchos sentidos, como vehicula el propio título, primer signo de cualquier obra, que ya impone el embrión de la acción y anuncia el desenlace. Así, el término “veneno” hace tanto referencia a su sentido literal, es decir “[s]ustancia que, introducida en un ser vivo, es capaz de producir graves alteraciones funcionales e incluso la muerte”<sup>631</sup>, como a una metáfora que evoca una necesidad vital que roza la adicción. Como indicaba Benet i Jornet en su prólogo a la primera edición, el título “d’una banda, ens remet metafòricament a la passió pel món dramàtic que senten algunes persones, tan forta i pertorbadora com la febre que provoquen certs verins. A més, però, el títol remet a un altre verí no metafòric, al motiu que desencadenarà l’acció bàsica de l’obra”<sup>632</sup>.

Los personajes son también dos pero dobles, puesto que ambos representan un papel dentro de la obra: el Criado no es sino el marqués travestido y Gabriel representa a Sócrates en un momento de la obra. El *topos* del “yo dividido” va más allá: el personaje esconde otro personaje, el actor se desdobra para mantenerse frío a la par que entusiasta o se convierte también en espectador. La escena se escinde incorporando un patio de butacas y un meta-escenario y las temáticas se polarizan: eros frente a thanatos, nobleza frente a pueblo, razón y emoción, ficción y realidad, subjetividad y objetividad,... El

---

<sup>631</sup> *Diccionario de la Real Academia española*, 23ª edición, 2014. Disponible en línea en <https://dle.rae.es/> [Consultado el 11 de septiembre de 2019].

<sup>632</sup> BENET I JORNET, Josep M, “Pròleg Informal”, SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, *op. cit.*, p. 183.

“Por un lado, nos remite metafóricamente a la pasión por el mundo dramático que sienten algunas personas, tan fuerte y perturbadora como la fiebre provocada por algunos venenos. Pero además, el título remite a otro veneno no metafórico, al motivo que desencadenará la acción básica de la obra”. [La traducción es nuestra].

capítulo siguiente analizará un nuevo aspecto de la dualidad de la obra, que no es otro que su segundo hipotexto, *Sleuth*.

El paralelismo entre *Paradoxe sur le comédien* y *El verí del teatro* es más que evidente, como acabamos de comprobar. Pero la filiación de textos no termina ahí, puesto que la obra inglesa *Sleuth* de Anthony Shaffer, escrita en 1970, nos permite profundizar nuestra reflexión acerca de la interpretación y sus límites morales. El texto de Anthony Shaffer se estrena el 12 de febrero de 1970<sup>633</sup> en el St Martin's Theatre de Londres, con la dirección de Clifford Williams e interpretada por Anthony Quayle y Keith Baxter. El éxito es tal que la gira se prolonga durante más de cinco años, en particular gracias a la buena acogida en Nueva York, donde se dan 1.222 representaciones.

El análisis de esta obra se hace un poco más complejo si cabe con sus adaptaciones fílmicas en 1972 y 2007, lo que aumenta nuestro interés. La primera de ellas es protagonizada por Laurence Olivier – en el papel del escritor Andrew Wyke – y Michael Caine – en el papel de Milo Tindle, amante de la mujer de Andrew – bajo la dirección de Joseph Mankiewicz, y es bastante fiel al texto original. Sin embargo, el *remake* de 2007 es un claro ejemplo de meta-reescritura cinematográfica<sup>634</sup>, puesto que el guion es

---

<sup>633</sup> Antes de esta fecha hubo un preestreno que tuvo lugar el 12 de enero de 1970 en el Royal Theatre de Brighton.

<sup>634</sup> Para un análisis más exhaustivo de este aspecto, puede consultarse el artículo de PAZ GAGO, José María “*Sleuth*. La meta-reescritura fílmico-teatral (más sobre el método comparativo semiótico-textual)”, en PÉREZ BOWIE, José Antonio (coord.), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, p. 177-190.

reescrito por el dramaturgo Harold Pinter, quien modifica sustancialmente el segundo acto. Así, la película de Kenneth Branagh, interpretada por Michael Caine – esta vez en el papel del escritor – y Jude Law, oscila entre fidelidad a Shaffer y guiños a Mankiewicz.

En los epígrafes siguientes analizaremos a qué se debe el éxito de esta obra que al igual que *El verí del teatre*, ha trascendido las fronteras que la ven surgir. Entre los factores que explican su interés, destacaremos la noción de intriga, el uso de objetos teatrales y los límites entre ficción y realidad. Este último elemento, por su alcance ético y los puentes que establece con la obra de Rodolf Sirera y Denis Diderot, será objeto del capítulo siguiente.

### **5.1. Estructura, fábula e intriga**

Desde un punto de vista estructural, esta obra se compone de dos actos, con un intervalo de dos días entre ambos, sin ninguna prolepsis ni analepsis. Los protagonistas son Andrew Wyke – quien presenta rasgos en común con el Marqués de *El verí del teatre* – y Milo Tindle – quien se acerca a Gabriel de Beaumont –. En cada acto se gestan intrigas, que quedan en suspense al final. Todo sucede en el interior de la mansión de Andrew por lo que también encontramos un *huis clos*. Cada acto respeta además la unidad de tiempo y en ambas obras hay ausencias presentes que son determinantes para la intriga: en *El verí del teatre* se trata del verdadero criado mientras que en *Sleuth* las acciones determinantes se deben al principio a Marguerite, a Tea y a la policía.

También encontramos espacios ausentes, los lugares donde continúan sucediendo acciones durante las 48 horas que separan ambos actos. Todo se presenta a los ojos del espectador en orden cronológico pero esta elipsis, o este *hors-scène*, es esencial para que la obra sea un thriller psicológico. La ausencia de información mantiene en vilo al público y contribuye a oponer a ambos antagonistas, principalmente a través del juego de apariencias que analizaremos en el sexto capítulo. La organización de todas las acciones que cada personaje realiza se corresponde con la fábula de la obra, que pasamos a explicitar en orden cronológico, y no como se desvela en el texto ni en la puesta en escena.



Esta conversión de la acción en relato pone en evidencia una vez más la estrecha relación que existe entre novela y teatro.

La fábula es la siguiente: una tarde de verano, Andrew Wyke deja una nota en el hotel de Milo Tindle, invitándole a ir a su casa esa misma noche, a las ocho. Una vez reunidos, ambos hombres toman unas copas y conversan en torno a sus relaciones con Marguerite, esposa de Andrew y amante de Milo. Andrew, un rico escritor, asegura a Milo que le gustaría deshacerse de su mujer porque él tiene una amante, Tea, pero es consciente de que Marguerite no se irá con un hombre incapaz de consentirle sus numerosos y caros caprichos. Por eso, decide proponerle un plan a Milo que beneficiará a ambos hombres: Milo debe robarle unas joyas, que después podrá vender para obtener 90.000 libras, y como consecuencia, Andrew también recibirá dinero del seguro. Tras varias dudas, y una vez que Andrew le ha asegurado que los sirvientes tienen el fin de semana libre, Milo acepta y sigue al pie de la letra el plan de Andrew, que le impone disfrazarse de payaso de los pies a la cabeza y destrozarse parte de la casa, incluso con disparos, para hacer que el robo resulte verosímil a la policía. Una vez que Milo se hace con las joyas, Andrew le propone pelearse para justificar su versión a la policía y termina por sacar una pistola. Si en un primer momento Milo cree que todo es parte del juego, Andrew termina por decirle que realmente quiere matarlo, y que jamás le dará las joyas ni le dejará irse con Marguerite. Presionado por una pistola que tiene Andrew, Milo se pone la máscara y se arrodilla en lo alto de la escalera de espaldas a Andrew, antes de oír un disparo y caer por los escalones, quedándose inmóvil en el suelo.

Cuando retoma conciencia, Milo vuelve a su casa asustado y decide vengarse de la humillación sufrida. Para ello, contacta con Tea y le pide que le preste unas medias, un zapato y una pulsera que esconderá esa misma noche en la casa de Andrew, aprovechando que los sirvientes no están. Además, le pide que no conteste al teléfono y que su compañera de piso diga que ha sido asesinada. Al día siguiente, domingo, Milo se disfraza de policía y va a hacer una visita a Andrew haciéndose pasar por el Inspector Doppler. El falso inspector acusa a Andrew de haber matado a Milo, y encuentra en la casa pruebas que lo incriminan, como la ropa de Milo. Una vez que el inspector afirma que va a

proceder a la detención de Andrew, que no da crédito y está preso de pánico, Milo se quita el disfraz y revela su verdadera identidad, asegurando que el juego entre ambos está empatado, pero que él quiere ganar. Por eso, expone la trama urdida a Andrew y le asegura que ha contactado con la policía y que les ha afirmado que Andrew ha matado a una mujer, cuyas pertenencias están escondidas en la mansión. Gracias a las pistas que le da Milo, Andrew consigue encontrar todos los objetos que lo involucraban en el asesinato. A continuación, Milo le confiesa que todo era un montaje para asustarlo como venganza a la humillación de dos días antes y poder así ganar el juego que se ha establecido entre ambos. Además, le asegura que ha avisado a la policía por si le pasara algo. Andrew queda maravillado de tener un rival a su altura y le ofrece instalarse en su mansión para poder ser así compañeros de juegos. Milo se niega y le confirma que Marguerite no va a volver con él. Justo cuando se dispone a irse con el abrigo de Marguerite, Andrew dispara hiriéndolo mortalmente. La obra se cierra con las luces de los coches de policía, que llaman a la puerta.

Al lector/espectador se le omiten todos los hechos entre la caída por las escaleras de Milo y la irrupción del Inspector Doppler, por lo que está convencido de que Milo ha sido realmente asesinado. Ignora todo lo que Milo hace el sábado, por lo que llegado el momento cree, al igual que Andrew, que Tea ha sido realmente asesinada y que las pruebas incriminatorias acabarán por enviar a Andrew a prisión. Como sucede en *El verí del teatre*, en *Sleuth* también se pone de manifiesto el valor del *non-dit*, lo que puede explicarse por la predominancia del canal visual (ropa, decorado, objetos, movimientos y gestos del actor) como materia de la expresión. En ambos casos el lector/espectador cae en la trampa y cree aquello que nunca se le ha dicho, creando un falso horizonte de expectativas que posibilita el golpe de efecto final. En la obra de Sirera, el receptor – y también Gabriel – está convencido de que el vino está envenenado, y no solamente drogado. Y, sin embargo, el Marqués se limita a decir que los motivos del cansancio y del malestar de Gabriel son “aquella vi de Xipre... i el rellotge...”<sup>635</sup>. En el malentendido

---

<sup>635</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 166.

“en ese vino de Chipe y en el reloj.” [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez, op. cit., p. 44.]

que tanto Sirera como el Marqués buscan, el reloj se convierte en un elemento esencial, puesto que el Marqués no deja de mirarlo, lo que interpretamos como los últimos minutos de vida de Gabriel. El receptor acaba por asumir que el paso del tiempo, como además afirma el Marqués, es peligroso, la cuenta atrás para la muerte del comediante. La urgencia parece mayor con el reloj de arena que el Marqués coloca al lado del supuesto antídoto<sup>636</sup>, de ahí que nadie se espere que el supuesto antídoto sea el verdadero veneno:

MARQUÈS: Jo no us he donat a beure cap antídòt, Gabriel. Tot el contrari. Us acabe d'enverinar.

GABRIEL (*que no pot ja reaccionar. Amb veu molt baixa*): Però... el vi...

MARQUÈS: Jo mai no us he dit que aquell vi – el primer que heu begut en arribar a aquesta casa – estigués emmetzinat. No... Recordeu-ho bé... Això ho heu suposat vós, a la vista de determinants símptomes... (*Seu a la butaca.*) Es tractava només d'una droga lleugera. Una droga inofensiva, que produeix cansament, i dificulta las reaccions corporals. [...] L'únic verí vertader, l'únic verí mortífer, contra el qual, us ho jure, no existeix cap antídòt conegut, és el que acabeu de prendre fa un moment<sup>637</sup>.

En *Sleuth* el equívoco solamente afecta al lector/espectador, quien deduce que Milo está muerto únicamente porque cae, inmóvil, tras el disparo de Andrew, que se queda satisfecho:

ANDREW: Put it on! (*MILO takes the mask and fumbles it onto his face*) Excellent. Farewell Punchinello!

(*ANDREW lifts the pistol to MILO's head. MILO is shaking with fear*)

MILO: (*High falsetto*) Please...

(*ANDREW slowly pulls the trigger. MILO falls backwards down the stairs and lies still. Andrew walks past him, pausing to peer closely to see whether there is any sign of life. He lifts the lolling head and lets it thump back, carelessly, onto the stairs. Satisfied that he has done his work well, he straightens up and smiles to himself*)<sup>638</sup>.

---

<sup>636</sup> Cf. *ibid.*, p. 170.

<sup>637</sup> *Ibid.*, p. 174-175.

MARQUÉS: No os he dado ningún antídoto, Gabriel. Al contrario. Os acabo de envenenar.

GABRIEL: (*Incapaz de reaccionar y en voz baja*) Pero... el vino...

MARQUÉS: Nunca os he dicho que aquel vino -el primero que bebisteis al llegar a esta casa- estuviera emponzoñado. No... Recordadlo bien... Eso fue suposición vuestra ante ciertos síntomas. (Se sienta en la butaca) Era solo una ligera droga. Una droga inofensiva, que produce cansancio y dificulta las reacciones corporales. [...] El único veneno verdadero, el único veneno mortífero y contra el que, os lo juro, no hay antídoto alguno, es el que acabáis de tomar ahora mismo." [*Ibid.*, p. 51.]

<sup>638</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth* in Stanley Richards, *Best Plays Of The Seventies*, New York, Doubleday&Company, 1980, p. 633.

"ANDREW: ¡Póntela! (*MILO coge la máscara y se la pone en la cara*) Excelente. ¡Adiós, Punchinello! (*ANDREW levanta la pistola hacia la cabeza de MILO. MILO tiembla de miedo*)

La interpretación de esta escena que nos induce a error y cierra el primer acto, hace bascular el género de la obra, que podría haber concluido también así. Sin embargo, no es más que una *mise en abyme*, una obra de teatro dentro de la pieza de *Sleuth*. De hecho, la presencia del teatro en el teatro abunda en esta obra y difumina la frontera entre juego y realidad, pero siempre con un objetivo disimulado. El personaje que más papeles interpreta en el primer acto es Andrew, cuyos numerosos *jeux de rôle* le divierten para desesperación de Milo, que no comprende esta actitud. Por ejemplo, Andrew infantiliza a Milo cuando le habla imitando la emisión radiofónica de la BBC *Listen with Mother*, que era un programa para niños: “[In “Listen with Mother” style:] Are you sitting comfortably? Then I’ll begin. Once upon a time there was an Englishman called Andrew Wyke who...”<sup>639</sup>. En otra ocasión, su objetivo es aterrorizarlo, narrándole detalladamente su (supuesto) futuro y violento asesinato:

ANDREW: [...] You would be discovered in the fireplace, I think in a fair old mess. (*Dramatic voice*) The body lay on its back, its limbs grotesquely splayed like a broken puppet. The whole head had been pulped as if by some superhuman force.

(*Inspector's voice*) "My god" breathed the inspector, blenching. "Thompson, you'd better get a tarpaulin... Excuse me sir, but was all this violence strictly necessary?"

(*Own voice*) "I'm sorry inspector. It was when I saw him handling my wife's nightdresses. I must have completely lost control of myself"<sup>640</sup>.

---

MILO: (*Falsete agudo*) Por favor...

(ANDREW aprieta el gatillo lentamente. MILO cae de espaldas por las escaleras y se queda quieto. Andrew pasa junto a él, deteniéndose a mirar de cerca para ver si hay algún signo de vida. Levanta la cabeza y la deja caer hacia atrás, sin cuidado, en las escaleras. Satisfecho de haber hecho bien su trabajo, se endereza y se sonríe a sí mismo.) Todas las traducciones de esta obra que siguen son nuestras.

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 612.

“[En el estilo de “Listen with mother”]: ¿Estás cómodo? Entonces empezaré. Había una vez un inglés llamado Andrew Wyke que...”

<sup>640</sup> *Ibid.*, p. 632.

Te descubrirían en la chimenea, creo que como un buen guiñapo. (*Con voz dramática*) El cuerpo yacía de espaldas, con sus miembros grotescamente separados como una marioneta rota. Toda la cabeza había sido hecha puré como por una fuerza sobrehumana.

(*Voz del inspector*) “Dios mío” suspiró el inspector, palideciendo. “Thompson, será mejor que consigas una lona... Disculpe señor, pero ¿era realmente necesaria toda esta violencia?”

(*Con su propia voz*) “Lo siento, inspector. Fue cuando lo vi con los camisones de mi esposa. Debo de haber perdido completamente el control de mí mismo”:

Pero la mayoría de las veces las personalidades que Andrew adopta no pretenden influir en el ánimo de Milo, sino que son simplemente juego, como cuando imita la voz de Edgar Lustgarten<sup>641</sup> – un periodista radiofónico y escritor de novelas policíacas –, habla a Milo como si fuera un criado<sup>642</sup>, imita el acento de Brooklyn<sup>643</sup> o simula ser una anciana loca que habla con su gato:

*(He speaks in an old-woman voice):* Puss, Puss, Puss, do you hear a noise Puss! Was that a step on the stairs. No, it was just the wind. You know Puss I sometimes think there's a curse on this house. But you shouldn't pay any attention to me. I 'm just a silly old woman who is afraid of her own shadow<sup>644</sup>.

Sin embargo, estas interpretaciones muestran un trastorno psíquico de Andrew, quien claramente tiene problemas para asumir su identidad, de la que huye a través de los disfraces: “As Marguerite has assuredly told you, in younger days we were always dressing up in this house. What with amateur dramatics, and masquerades and costume balls, there was virtually no end to the concealment of identity”<sup>645</sup>. Esta cita no está exenta de cierto carácter sexual, aunque por momentos se sugiere la homosexualidad de Andrew, que observa maravillado a Milo cuando este se cambia de ropa, confiesa que lo admira e incluso le propone que se vaya a vivir con él. Además, Milo ataca su masculinidad al confesarle que sabe que tiene problemas para mantener relaciones sexuales con las mujeres, lo que avergüenza y hiere a Andrew:

She's not really your mistress. She told me you and she hadn't slept together for over a year. She told me you were practically impotent - not at all, in fact, the selector's choice for the next Olympics.

---

<sup>641</sup> “Edgar Lustgarten voice”. *Ibid.*, p. 617.

<sup>642</sup> “Very good, Sir. The quick clean valet service always at your disposal, Sir”. *Ibid.*, p. 619.

“Muy bien, señor. El rápido sirviente de la limpieza está siempre a su disposición, señor”.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 615.

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 622.

“(Habla con voz de anciana): Mis, Mis, Mis, ¿oyes un ruido, Mis? ¿Un paso en las escaleras? No, solo era el viento. Sabes Mis, a veces pienso que hay una maldición en esta casa. Pero no deberías prestarme atención. Sólo soy una anciana tonta que tiene miedo de su propia sombra.”

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 616.

“Como Marguerite te ha contado seguramente, en los años mozos siempre nos disfrazábamos en esta casa. Hasta el punto de que no había prácticamente ningún límite para ocultar la identidad, entre teatro amateur y los bailes de máscaras y disfraces.”

(ANDREW hides his head as MILO starts up the stairs)<sup>646</sup>.

El segundo acto se anuncia como investigación criminal o pieza policíaca donde cada objeto esconde un sentido oculto. Este cambio de registro plantea la cuestión de la intriga.

La intriga, una de las partes principales de un drama u obra teatral para Denis Diderot<sup>647</sup>, es el hecho indispensable para que una obra exista, y como explica en *De la poésie dramatique*, “l’art d’intriguer consiste à lier les événements, de manière que le spectateur sensé y aperçoive toujours une raison qui le satisfasse”<sup>648</sup>. Se basa en la relación de causalidad, lo que le diferencia de la acción: “l’intrigue, c’est le sujet de la pièce, le jeu des circonstances, le nœud des événements. L’action, c’est le dynamisme profond de ce sujet”<sup>649</sup>.

En el caso de *Sleuth*, su base es la infidelidad de Marguerite, esposa de Andrew Wyke, con Milo Tindle, su joven amante. Según la definición dada por el *Trésor*, una intriga, en el dominio del teatro, del cine o de la novela, es la “[c]ombinaison de circonstances et d’incidents, enchaînement d’événements qui forment le nœud de l’action”<sup>650</sup>. El primero de estos incidentes, tal y como además asegura Andrew es el trato que le propone a Milo: “it’s to solve this little problem that I have invited you here tonight. This, as they say, is where the plot thickens”<sup>651</sup>. Los otros incidentes son principalmente

---

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 662.

“No es realmente tu amante. Me dijo que tú y ella no habíais dormido juntos por más de un año. Me dijo que eras prácticamente impotente, no precisamente, de hecho, la elección del seleccionador para las próximas Olimpiadas.

(ANDREW esconde su cabeza mientras MILO comienza a subir las escaleras).”

<sup>647</sup> « Quelles sont les parties principales d’un drame ? L’intrigue, les caractères, et les détails », DIDEROT, Denis (1758), *De la poésie dramatique*, ed. cit. de Jean Goldzink, p. 201.

<sup>648</sup> DIDEROT, Denis (1757), *Entretiens sur le Fils naturel*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 72.

<sup>649</sup> SIMON, Alfred (1970), *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, París, Larousse, 1973, article « Intrigue ».

<sup>650</sup> *Trésor de la Langue Française informatisé*, Disponible en línea en: <https://www.cnrtl.fr/definition/intrigue> [Consultado el 19 de septiembre de 2019].

<sup>651</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth*, *op. cit.*, p. 612.

“Te he invitado aquí esta noche justo para resolver este pequeño problema. Aquí es, como dicen, donde la trama se complica.”

metateatrales: Andrew simula querer asesinar a Milo o Milo se disfraza de inspector para visitar a Andrew dos días después.

El *Trésor* da también otra definición del término ‘intriga’, que, si bien puede aplicarse a *Sleuth*, se ajusta sobre todo a *El verí del teatre*: “[a]ction occulte savamment combinée en vue d'assurer le succès d'une entreprise, d'obtenir quelque avantage, de nuire à quelqu'un”<sup>652</sup>. Los comentarios que el falso criado hace a Gabriel acerca de la situación del actor en la sociedad son un buen ejemplo, puesto que su objetivo es minar psicológicamente a Gabriel, lo que sin duda va a animarle a aceptar la obra propuesta por el Marqués en un intento de hacer un nombre en la sociedad. El vino de Chipre que le sirve al principio forma también parte de la estrategia del Marqués, que está seguro de que Gabriel interpretará los síntomas de la droga como si fuera veneno. De este modo le empujará más adelante a tomarse el contenido de la segunda botella, pensando que es un antídoto. Si no fuera por los efectos físicos de la droga del vino, Gabriel jamás habría tomado el verdadero veneno. Todo responde a la manipulación retórica del Marqués, cuyo discurso sugestiona a Gabriel hasta el punto de que este se siente agonizar antes de haber sido envenenado.

Resulta pues evidente que hay ciertos objetos que son determinantes en la construcción de la intriga, así como en el mensaje de la obra. Tanto en *El verí del teatre* como en *Sleuth* los objetos teatrales abundan e incluso se convierten en signos debido a la función que desempeñan, operándose así un deslizamiento semántico. Su importancia es tal que sin ellos estas obras carecerían de sentido, puesto que dichos objetos funcionan como motor de ambas intrigas. Su presencia supone de hecho una de las mayores diferencias con el texto de Diderot, más próximo del diálogo filosófico que de una obra teatral. Además, la ingente cantidad de objetos en la obra de Shaffer contribuye a clasificar esta obra como una pieza de teatro policíaca, que casi podría reescribirse en novela negra. En *Sleuth* conviven pues dos sistemas que van a guiar la interpretación de la obra: por un lado, el lenguaje propio del thriller y sus códigos; por otro lado, el teatro

---

<sup>652</sup> *Trésor de la Langue Française informatisé*, Disponible en línea en: <https://www.cnrtl.fr/definition/intrigue> [Consultado el 19 de septiembre de 2019].

dentro del teatro. La imbricación de ambos sistemas de comunicación nos lleva incluso a interesarnos por la intermedialidad de esta obra, cuya comprensión solo es posible por la interacción entre ambos lenguajes. Para ello, es también esencial prestar atención a la función de los objetos teatrales que guían la intriga.

## 5.2. Definición y tipología del objeto teatral

Un objeto teatral es, en un primer momento, algo móvil, independiente y manipulable por el actor, como una botella o una carta. Su importancia reside en el valor que adquiere como signo, en su capacidad para cruzar significados y en el uso que se le da, que lo diferencia de una cosa cualquiera. Aquí radica precisamente uno de los problemas de la interpretación, en discernir si la función del objeto escénico es su función normal (una butaca que sirve para sentarse) o si hay que descifrarlos más allá de su materialidad (el sillón en *Le Mariage de Figaro* cuya función es servir de escondite y engañar, además de mantener la unidad de espacio mediante este mueble-subterfugio). En realidad, nosotras optamos por la doble función del objeto teatral que defiende Anne Ubersfeld<sup>653</sup>: puede desempeñar la función de un objeto en el mundo – imaginemos una bandeja que sirve de escudo – pero también cumple otras funciones, que lo convierten en signo. Por ejemplo, la ropa en *El verí del teatre* sirve para caracterizar a un personaje por su condición social – la chaqueta del Marqués evidencia su poder y en el momento en el que se la pone Gabriel cambia de actitud, como ya hemos visto anteriormente –, pero también puede evidenciar las intenciones veladas de los personajes – el disfraz de payaso en *Sleuth* no es anodino, sino que vehicula claramente la humillación que desea imponer Andrew –. La máquina de escribir en esta misma obra, por su parte, nos indicará la profesión de Andrew Wyke, que es escritor. Estos ejemplos son *index*, es decir, que poseen una relación de continuidad con aquello que representan. Al establecer una relación con un referente, es evidente que los objetos teatrales deben considerarse dentro de la semiología, que Michel Foucault definía como « l'ensemble des connaissances et

---

<sup>653</sup> UBERSFELD, Anne (1981), *Lire le théâtre (II). L'École du spectateur*, París, Belin, 1996, p. 112-115.



des techniques qui permettent de distinguer où sont les signes, de définir ce qui les institue comme signes, de connaître leurs liens et les lois de leur enchaînement »<sup>654</sup>. Su concatenación es precisamente uno de los aspectos que más nos interesan en *Sleuth* y en *El verí del teatre*, dada su condición de thriller psicológico – puesto que opone emocionalmente a los protagonistas – y la intriga que subyace.

Encontramos un buen ejemplo de la riqueza de la dramaturgia de objetos en la obra de Beaumarchais<sup>655</sup>, cuyo análisis permite elucidar los *imbroglios* teatrales en su dimensión completa – estética y política –. Así, hay que considerar el objeto como un significante polisémico que permite aprehender la intimidad del personaje y el mensaje que el dramaturgo quiere transmitir a la conciencia del espectador:

Quand le spectateur voit un objet sur scène, il ne s'interroge guère sur sa valeur d'usage, mais il voit immédiatement, et s'il ne voit pas, il recherche plus ou moins consciemment le ou les systèmes de signification auxquels se rattache l'objet ; ainsi un objet très simple peut prendre toute une série de sens au long de la représentation, selon les personnages, les autres objets ou les idées avec lesquels il entre en relation<sup>656</sup>.

Un objeto teatral puede llegar a ser el centro de la arquitectura de la obra, como sucede con la botella que simboliza el veneno en *El verí del teatre*. La botella, y por metonimia el vino y el veneno, son de hecho el hilo conductor de esta obra y resumen la su esencia desde el título mismo. Ahora bien, a veces los objetos solo son accesorios desprovistos de sentido real, pero cuya posibilidad de significación despista al espectador. Es el caso de *Sleuth*, sobre todo en las adaptaciones fílmicas: por medio de la focalización de la cámara, la botella de alcohol parece desempeñar un papel decisivo, aunque en realidad no es así. Su ausencia de impacto en el devenir de los hechos sirve más para

---

<sup>654</sup> FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, París, Gallimard, 1966, p. 44.

<sup>655</sup> La tesis *Dramaturgie des objets dans l'œuvre théâtrale de Beaumarchais* de Dominique Mathieu (Lille, 2001, bajo la dirección de Pierre Malandain) analiza precisamente este aspecto. También puede consultarse su artículo MATHIEU, Dominique, « Dramaturgie des objets dans l'œuvre théâtrale de Beaumarchais », *L'information littéraire*, 2002/3 (vol. 54), p. 6-11. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2002-3-page-6.htm> [Consultado el 09 septembre 2019].

<sup>656</sup> UBERSFELD, Anne, “L'Objet théâtral”, *Actualité des Arts Plastiques*, n°40, Paris, CNDP, 1978, p. XII.

sorprender que para guiar la acción, aunque como veremos tampoco está exenta de significado.

Antes de pasar a detallar los objetos teatrales y su función, nos gustaría precisar y definir los diferentes tipos de objetos que encontramos – objetos significantes, catalizadores, auxiliares, actantes, estéticos y coercitivos – y que no son mera utilería, como sería el caso del teatro naturalista, donde los objetos utilizados por los actores se fusionaban con el decorado para reconstituir el contexto espacial o temporal de la obra. Sin embargo, el estatus del objeto ha evolucionado hasta llegar a convertirse en actante o incluso en personaje. Lo que nos interesa pues a la hora de establecer su tipología es la función que desempeña en el espectáculo, lo que podemos acercar a la noción de “función significativa” de Umberto Eco<sup>657</sup>, a partir del momento en el que el espectador lo identifica, captando el símbolo que representa y su autonomía. Tampoco olvidaremos que, como recuerda Patrice Pavis, un mismo objeto puede tener diferentes niveles de aprehensión, alternando el carácter utilitario con el simbólico o lúdico<sup>658</sup>.

Uno de estos objetos polisémicos es el autómatas de *Sleuth*, Jolly Jack Tar the Jovial Sailor, descrito al inicio de la obra como el pirata que ríe, “a life-sized figure of a Laughing Sailor”<sup>659</sup>. Si contemplamos este autómatas en el conjunto del decorado, lleno de juegos y figuras, podemos considerarlo en su valor poético, que contribuye a crear un ambiente que refleja la psicología de Andrew, a quien le apasionan los juegos y tener el control de todo, puesto que la risa de Jack se activa cuando Andrew lo decide. En cambio, este mismo objeto cobra otro significado al final, cuando se ríe irónica, casi grotescamente.

[...] Painfully MILO lifts his head from the floor, he laughs.)  
MILO: Game, set and match!

---

<sup>657</sup> Patrice Pavis define esta función como sigue: “le signe est conçu comme le résultat d’une sémiosis, c’est-à-dire d’une corrélation et une présupposition réciproque entre plan de l’expression (signifiant saussurien) et plan du contenu (signifié saussurien)”. Cf. PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 351-352. Para más información, consúltese el artículo de ECO, Umberto, “Pour une reformulation du concept de signe iconique”, *Communications*, n° 29, 1978, p. 141-191.

<sup>658</sup> Cf. PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 266.

<sup>659</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth*, op. cit., p. 601.

“Una figura a tamaño real de un marinero que se ríe”.

*(His laugh becomes a cough. Blood trickles from his mouth. He grimaces in surprise at the pain and dies. The knocking on the door is repeated more loudly. ANDREW staggers to his desk and accidentally presses the button on it. This sets off the sailor who laughs ironically. [...])*<sup>660</sup>.

La comicidad subyacente contrasta con el carácter trágico de la mueca de Gabriel al saberse condenado sin llegar a creerse su suerte:

Contemplant la mort d'un ser humà... No... Això no és possible... Vós... vós no heu pogut fer una cosa així... M'enganyeu una altra volta... És un joc... una nova mentida... (*Tracta de riure, el rostre crispat és una ganyota grotesca*). Voleu emporuguir-me, això és...<sup>661</sup>

La risa grotesca de Milo puede explicarse por la sorpresa y la incredulidad, según la interpretación de lo grotesco de Philip Thomson: "Thus one may well laughter at the grotesque in a nervous or uncertain way but it is because one's perception of the comic is countered and balanced by perception of something incompatible with us"<sup>662</sup>. En cambio, la mueca de Gabriel se corresponde con un grotesco trágico. En ambos casos, Milo y Gabriel son reducidos a la categoría de objeto sin voluntad propia y, en el caso de Gabriel, a obra de arte.

El autómatas del marinero Jack se convierte por medio de su risa final en un objeto significativo, es decir, que contribuye a reforzar una parte del mensaje de la obra. En este caso, pone en evidencia la sinrazón de Andrew, que ha perdido el control de la situación y, aunque siga en vida, posiblemente también haya perdido la partida. La idea de derrota

---

<sup>660</sup> *Ibid.*, p. 665.

*Dolorosamente, MILO levanta la cabeza del suelo, se ríe.*

MILO: ¡Juego, set y partido!

*Su risa se convierte en tos. Un hilo de sangre sale de su boca. Hace una mueca de sorpresa ante el dolor y muere. Llaman de nuevo a la puerta, más fuerte. ANDREW va hacia su escritorio tambaleándose y accidentalmente pulsa el botón. Esto activa al marinero que se ríe irónicamente..*

<sup>661</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 176.

"¿Contemplant la muerte de un ser humano?... No..., eso no es posible... No habéis podido hacer una cosa así... Me estáis engañando de nuevo... Es un juego..., una nueva mentira. (*Intenta reír con el rostro crispado por un gesto trágico*) Queréis asustarme, nada más...". [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatre*, traducción de José María Rodríguez Méndez, op. cit., p. 52.]

<sup>662</sup> THOMSON, Philip, *The Grotesque*, Methuen, London, 1972, p. 54.

"Por lo tanto, uno puede reírse de lo grotesco de una manera nerviosa o incierta, pero es porque la percepción que se tiene de lo cómico es contrarrestada y equilibrada por la percepción de algo incompatible con nosotros." [La traducción es nuestra].

es aún más evidente en el título de la adaptación al afrikáans en 1988 por Pierre van Pletzen: *Wie Laaste Lag* (*Quien ríe el último*).

La escalera también es un objeto significativo ya que simboliza las ansias que tiene Milo de ascender en la escala social y la posibilidad de una caída inminente y mortal. El vértigo que siente el joven – “I’m not very good at heights”<sup>663</sup> – puede incluso avanzar que no es el lugar que debe ocupar en la sociedad, como se constata al final con su muerte.

Pasemos ahora a analizar los objetos catalizadores, aquellos que desencadenan la intriga de la obra, que no sería posible sin ellos<sup>664</sup>. En ambos casos, los personajes de las obras se reúnen después de una invitación: en *Sleuth*, Andrew Wyke convoca a Milo Tindle en su casa (“I found your note when I got down from London this afternoon”<sup>665</sup>), mientras que en *El verí del teatre* es el Marqués el que convida a Gabriel (« El señor marqués m’ha demanat una cita... No ho sabíeu? En l’entreacte de la funció d’ahir va enviar-me un missatge: “Desitjaria parlar uns minuts amb el señor Gabriel de Beaumont”»<sup>666</sup>). Si el punto de partida es, pues, el mismo, cada obra presenta sendos objetos catalizadores que difieren por su naturaleza y su presencia.

En el caso de *El verí del teatre*, es evidente que esta función es asumida por el vino de Chipre que Gabriel bebe al principio, mientras espera al Marqués. El título nos hace ya sospechar que esta bebida está envenenada, y en este primer error estriba precisamente el interés de la obra y el giro inesperado del final. En un primer momento pensamos que Gabriel va a morir, después la tensión aumenta cuando aparece la posibilidad de una salvación con el antídoto y por último asistimos a la *hamartia* que

---

<sup>663</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth*, *op. cit.*, p. 622.

“No se me dan muy bien las alturas”.

<sup>664</sup> Cabe precisar que, en el caso del teatro histórico o del teatro documento, por ejemplo, los objetos catalizadores no son imprescindibles.

<sup>665</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth* *op. cit.*, p. 603.

“Encontré tu nota al llegar de Londres esta tarde”.

<sup>666</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, *op. cit.*, p. 142.

“El propio Marqués fue el que me citó. ¿No los sabías? Ayer, en el entreacto de la función, me envió un mensaje: “Desearía hablar unos minutos con el señor Gabriel de Beaumont, comediante” , [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez, *op. cit.*, p. 25.]

desencadena el verdadero final trágico de Gabriel, quien se condena a muerte al creer salvarse con el falso antídoto. Así, el vino es realmente un auxiliar para el Marqués, puesto que le ayuda a manipular a Gabriel. Tanto el vino drogado como el verdadero son réplicas y no dobles del vino drogado o del veneno fuera de la escena. Es decir, que su ocurrencia no comparte todas las propiedades físicas que tendría este objeto en la realidad.

En cuanto a *Sleuth*, el objeto catalizador no es sino Marguerite, la esposa de Andrew y al mismo tiempo la amante de Milo. Aunque no aparezca en ningún momento, la relación que mantiene con ambos hombres es el origen del trato que Andrew inflige a Milo. No hay duda de que guía la acción de ambos personajes y de que su ausencia está muy presente en la mansión de Andrew. La clasificamos como objeto ausente porque sirve de moneda de cambio, de recompensa tras el juego – que se convierte más en una partida de caza, o un juego entre el gato y el ratón –, a la par que en objeto robado. Entra aquí pues la noción de posesión y, más ampliamente, de control y poder, que caracteriza a Andrew. Todo es pura engañifa, artificio aparentemente beneficioso pero cuyo objetivo no es sino afirmar la capacidad y el deseo de dominación, que en el caso de Andrew alcanza proporciones extremas: “Did you really believe I would give up my wife and jewels to you? That I would make myself that ridiculous? [...] She's [Marguerite] mine whether love her or not. I found her, I've kept her. I'm familiar with her”<sup>667</sup>.

Los objetos auxiliares son por definición aquellos que ayudan al personaje cuando este se encuentra en dificultad, pero por qué no ampliar este concepto y englobar también aquellos que previenen un problema o que contribuyen a afrontar una situación. En este sentido, las viviendas del escritor y del marqués, una mansión inglesa y un palacio rococó, funcionan también como adyuvantes puesto que los poderosos, al jugar en casa, pueden recurrir a estrategias que ni Gabriel ni Milo conocen. En *Sleuth*, la bebida puede también

---

<sup>667</sup> SHAFFER, Anthony, *op. cit.*, p. 632-633.

“¿De verdad te creíste que te daría a mi esposa y mis joyas? ¿Que sería tan ridículo? Ella [Marguerite] es mía, la quiera o no. Yo la encontré, yo me la quedo. Estoy familiarizado con ella.”

comprenderse como un auxiliar<sup>668</sup> porque anima a los dos hombres a entablar conversación, creando una situación distendida que hace que Milo se tranquilice y acabe aceptando las propuestas de Andrew. El consumo de alcohol en esta obra no solo añade teatralidad, sino que, al mismo tiempo, la embriaguez creciente de los personajes permite que el espectador se espere una eventual pérdida de control que no siempre llega. Al contrario, tanto Andrew como el Marqués se mantienen fríos y racionales hasta que no ven su plan materializado.

Podríamos incluir en este apartado la pistola de *Sleuth*, pero preferimos calificarla como objeto coercitivo puesto que reduce las posibilidades de acción de Milo y lo fuerza a hacer algo contra su voluntad, como ponerse la máscara de payaso antes de que le peguen un tiro. Además, esta pistola es doblemente ficticia en la escena del disparo, aunque se nos presente como doble de una pistola real. Lo mismo sucede con las rejas que aparecen al final de *El verí del teatre*, que encierran a Gabriel para que no escape y que le sirven al Marqués para dominarlo y revelar cuál era su verdadera intención. Al mismo tiempo, como ya hemos evocado, configuran el espacio escénico funcionando como una cuarta pared visible pero transparente. Esta falsa separación acentúa la mirada externa que recae sobre Gabriel quien, cosificado, termina reducido al estatus de objeto de feria o animal en una jaula. Así pues, es imposible que Gabriel ignore a su espectador, como propone Denis Diderot en *De la poésie dramatique*, teorizando así por primera vez el concepto de ‘cuarta pared’: “[s]oit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s’il n’existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas”<sup>669</sup>.

Otra categoría la forman los objetos actantes, que intervienen de manera autónoma y decisiva en la obra hasta el punto de que pueden alcanzar la categoría de personajes. El disfraz de payaso que lleva Milo, obligado por Andrew, es un actante porque le impide

---

<sup>668</sup> La bebida desempeña a menudo la función de colaboradora, como señala Héléne Catsiapis en su artículo: CATSIAPIS, Héléne, “Les boissons au théâtre : un langage dramatique”, *Communication et langages*, n°38, 2<sup>ème</sup> trimestre 1978, p. 85.

<sup>669</sup> DIDEROT, Denis (1758), *De la poésie dramatique*, ed. cit. de Jean Goldzink, p. 211.

escapar al final del primer acto. Al mismo tiempo, contribuye a humillarlo y anticipa su fracaso, anunciado en la poesía que le recita Andrew:

The clown is such a happy chap,  
His nose is painted red,  
His trousers baggy as can be,  
A topper on his head.  
He jumps around the circus ring,  
And juggles for his bread,  
Then comes the day he tries a trick,  
And drops down...<sup>670</sup>

Esta imagen del payaso incide en el ridículo del personaje, que no deja de provocar la risa del espectador, sobre todo por su torpeza, lo que constatamos en Milo: “*MILo tries to run but falls over his boots*”<sup>671</sup>. Es fácil deducir que Andrew ve en el payaso a un ser inferior socialmente al que le cuesta ganarse la vida, o que se deja abofetear por dinero.

Sin embargo, el final de la obra da un giro inesperado y Andrew también acaba por caer, al dejarse llevar por la ira y matar a Milo. Termina pues manipulado por sus propias pulsiones, que lo dominan anulándole toda su voluntad. Al morir Milo y al arruinar Andrew su vida, podemos pensar que el objeto ausente que era Marguerite se convierte en sujeto al final de la obra, reificando a ambos hombres.

Por último, podemos distinguir los objetos estéticos o poéticos, que no desempeñan un papel cotidiano ni social, sino que son abstractos y pueden servir para recrear el universo mental del personaje o el ambiente de la obra, por ejemplo, onírico.

---

<sup>670</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth, op. cit.*, p. 620.

“El payaso es un tipo tan feliz,  
Su nariz está pintada de rojo,  
Sus pantalones holgados a más no poder,  
Una chistera en su cabeza.  
Salta alrededor de la pista de circo,  
Y hace malabares para ganarse el pan,  
Luego un día intenta un truco,  
Y se cae...”

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 631.

“*MILo intenta correr, pero se cae con sus botas.*”

Aparentemente mero decorado, los numerosos juegos de la mansión de Andrew son reflejo de su personalidad:

Games of all kinds adorn the room ranging in complexity from chess, draughts and chequers, to early dice and card games and even earlier blocking games like Senat and Nine Men Morris.

Upstage centre, by the window, under the gallery is a full-sized “laughing sailor”<sup>672</sup>.

Para él, los juegos de estrategia son esenciales y demuestran su gusto por la lógica, así como su introversión. Podríamos pensar que se trata de un personaje frío y racional como el Marqués, pero veremos que al final su vanidad y su necesidad de ser admirado traicionarán su lado cerebral y le harán perder los nervios. La omnipresencia de juegos de estrategia y de autómatas evidencia el carácter solitario del escritor, así como su pasión por el juego y los desafíos. Al mismo tiempo, el escrúpulo con el que los organiza muestra su gusto por el orden y el control, sugiriendo cierto desequilibrio mental y un ligero carácter perverso.

Otro objeto actante y determinante es la nota dejada por Milo a la policía, por si acaso le ocurriera algo en su segunda visita a la casa de Andrew. Este mensaje va a resultar ser una acusación de asesinato *post-mortem* y va a provocar la llegada de la policía al final de la obra, que intuimos por las luces de los girofaros. Si la iluminación de la sala de teatro indica el final de la obra, en *Sleuth* los destellos azules de la policía indican que el juego, la ficción, ha terminado, y que es hora de asumir la realidad con sus consecuencias.

---

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 601.

“Juegos de todo tipo adornan la habitación, ordenados según la dificultad: desde el ajedrez, las damas y sus variantes, hasta los primeros juegos de dados y cartas, e incluso los primeros juegos de bloqueo como Senat y Nine Men Morris.

En el centro del escenario, junto a la ventana, bajo la galería hay un marinero que se ríe, a tamaño natural.”



### 5.3. Paralelismos

Concluiremos este capítulo con los numerosos paralelismos que pueden establecerse entre *El verí del teatro* y *Sleuth*. Ambas obras siguen una estética de la continuidad, y únicamente destaca la ruptura que se opera entre el primer y el segundo acto de *Sleuth*, donde hay un salto temporal que hace avanzar la acción dos días. Esta opción, lejos de ser estética, posibilita que el segundo acto se construya a la manera de una novela policíaca, antes de retomar el camino del thriller psicológico. Por lo tanto, se trata ante todo de un juego de Anthony Shaffer, un homenaje a este tipo de literatura y que sirve tanto para confirmar la pertinencia del título como para llevar a cabo una reflexión metaliteraria, puesto que el personaje de Andrew es a su vez escritor de novelas policíacas. Además, este engranaje entre el primer y el segundo acto se justifica con una “liaison de recherche”<sup>673</sup>: el personaje que entra en escena busca al que la ha dejado en el entreacto. La continuidad que comparten estas obras, y en cierta manera el texto de Diderot, permiten prolongar la acción una vez terminada la obra, puesto que el lector/espectador posee indicios de cómo podrían continuar desarrollándose los hechos. En los tres casos, las últimas frases revelan la acción siguiente: una cena en el *Paradoxe*, la entrada de la policía en *Sleuth* y el agonizante despertar de Gabriel en *El verí del teatro*.

Las descripciones iniciales de los espacios escénicos guardan también cierta relación, no solo porque se trate de mansiones de gente poderosa y que siguen el gusto de la época, sino por el énfasis en los materiales y la disposición de las ventanas y puertas, que paradójicamente nunca dejan escapar ni a Gabriel ni a Milo. El espacio, el momento y la disposición de personajes nos ofrecen un primer cuadro similar que sintetizamos en la siguiente tabla:

---

<sup>673</sup> Tomamos prestado este término de RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

	<i>Sleuth</i>	<i>El verí del teatre</i>
Lugar	<p><i>The curtain rises on the living room of Andrew Wyke's Norman Manor House in Wiltshire, England. It is stone flagged, and a tall window runs the height of the back wall. It is divided laterally by a minstrels gallery which, in turn, is approached by a winding staircase. A wardrobe, stage left, and a grandfather clock, and bureau stage right stand on the gallery</i><sup>674</sup>.</p> <p>Descripción horizontal.</p>	<p><i>Sala privada de rebre d'un Palau rococó. Mobles d'acord amb els gustos i l'estil de l'època. Una part del fòrum fa xamfrà, i esta ocupada per una mena de gran arc practicable, cobert amb cortinatges. La resta del fòrum presenta un gran finestral enreixat, a través dels vidres del qual s'observa l'avanç inexorable del capvespre. A dreta i esquerra dues portes tancades [...] [una] resulta ser la d'un gran armari encastat</i><sup>675</sup>.</p> <p>Descripción horizontal.</p>
Momento del día	<p><i>The clock strikes eight o'clock [in the evening]</i><sup>676</sup>.</p> <p>20h. Sabemos que es verano.</p>	<p><i>[capvespre] Sonen, en un rellotge llunyà, sis campanades</i><sup>677</sup>.</p> <p>18h. Deducimos que es invierno.</p>

<sup>674</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth*, op. cit., p. 601.

“El telón se levanta en el salón de la casa solariega de estilo normando de Andrew Wyke en Wiltshire, Inglaterra. Está cubierta de piedra, y una alta ventana recorre la altura de la pared del fondo. Está dividida lateralmente por una galería de trovadores a la que, a su vez, se accede por una escalera de caracol. Un armario, a la izquierda del escenario; un reloj de pie y un escritorio a la derecha del escenario, en la galería.”

<sup>675</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 141.

“Salón recibimiento en un palacio rococó. Muebles según el gusto y estilo de la época. Una parte del foro forma chaflán y está enmarcado por una especie de gran arco practicable cubierto por cortinajes. El resto del foro muestra un gran ventanal enrejado a través de cuyas vidrieras se observa el progreso inexorable del crepúsculo. A derecha e izquierda dos puertas cerradas [...] [una] resulta ser la de un armario empotrado”, [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez, op. cit., p. 25-26.]

<sup>676</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth*, op. cit., p. 601.

“El reloj da las ocho de la tarde.”

<sup>677</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p., 142.

“Se oyen las seis campanadas de un lejano reloj”, [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez, op. cit., p. 25.]

Personajes	<p><i>ANDREW WYKE is sitting at his desk, typing</i><sup>678</sup>.</p> <p>Andrew espera a Milo mientras termina de escribir una novela.</p>	<p><i>Assegut en una butaca, GABRIEL DE BEAUMONT espera ser rebut pel senyor</i><sup>679</sup>.</p> <p>Gabriel espera al Marqués.</p>
------------	--	---

La descripción del espacio es pues minuciosa en ambos casos, pero no sucede lo mismo con la descripción de los personajes, ausente en *El verí del teatro* – excepto por la alusión al uniforme de criado, sustituido por una chaqueta, y abundante y detallada en *Sleuth*. En esta obra, las diferencias físicas enfrentan a los antagonistas desde el principio puesto que Andrew Wyke

a strongly built, tall, fleshy man of 57, gone slightly to seed. His fair hair carries on it the suspicion that chemical aid has been invoked to keep the grey at bay. His face, sourly amused and shadowed with evaded self-knowledge is beginning to reflect the absence of constant, arduous employment. He wears a smoking jacket and black tie<sup>680</sup>

contrasta con Milo Tindle:

about 35, slim, dark-haired and of medium height. He has a sharp, sallow face alive with a faintly Mediterranean wariness. Everything about him is neat from his exactly parted hair to the squared off white handkerchief in the breast pocket of his blue mohair suit<sup>681</sup>.

<sup>678</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth, op. cit.*, p. 601.

“Andrew Wyke está sentado a su escritorio, escribiendo.”

<sup>679</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre, op. cit.*, p. 141.

“Sentado en una butaca, Gabriel de Beaumont espera ser recibido por el señor Marqués”, [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez, *op. cit.*, p. 25.]

<sup>680</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth op. cit.*, p. 601

“Un hombre de 57 años, de constitución fuerte, alto y algo entrado en carnes, ligeramente descuidado. Su cabello claro lleva la sospecha de que se ha recurrido a la química para mantener a raya el gris. Su cara, agriamente divertida y ensombrecida por el autoconocimiento evasivo, comienza a reflejar la ausencia de un constante y arduo trabajo. Lleva una chaqueta de esmoquin y una corbata negra.”

<sup>681</sup> *Ibid.*, p. 602.

“unos 35 años, delgado, de pelo oscuro y mediana estatura. Tiene un rostro alargado y pálido, que se aviva con un ligero aire mediterráneo. Todo en él está limpio, desde su pelo minuciosamente peinado hasta el pañuelo blanco en el bolsillo de la chaqueta de su traje azul de mohair.”

La descripción del Inspector Doppler en el segundo acto, muy diferente de la de Milo, sirve además para engañar al lector, que no se imagina que el inspector sea Milo disfrazado:

A heavily built, tallish man of about 50. His hair is balding, and he wears cheap round spectacles on his fleshy nose, above a greying moustache. His clothes, dark rumpled suit, under a half-open light-coloured mackintosh occasion no surprise, nor does his pork pie hat<sup>682</sup>.

Así, los detalles sobre la apariencia no son gratuitos sino que cumplen una función precisa que determina la recepción.

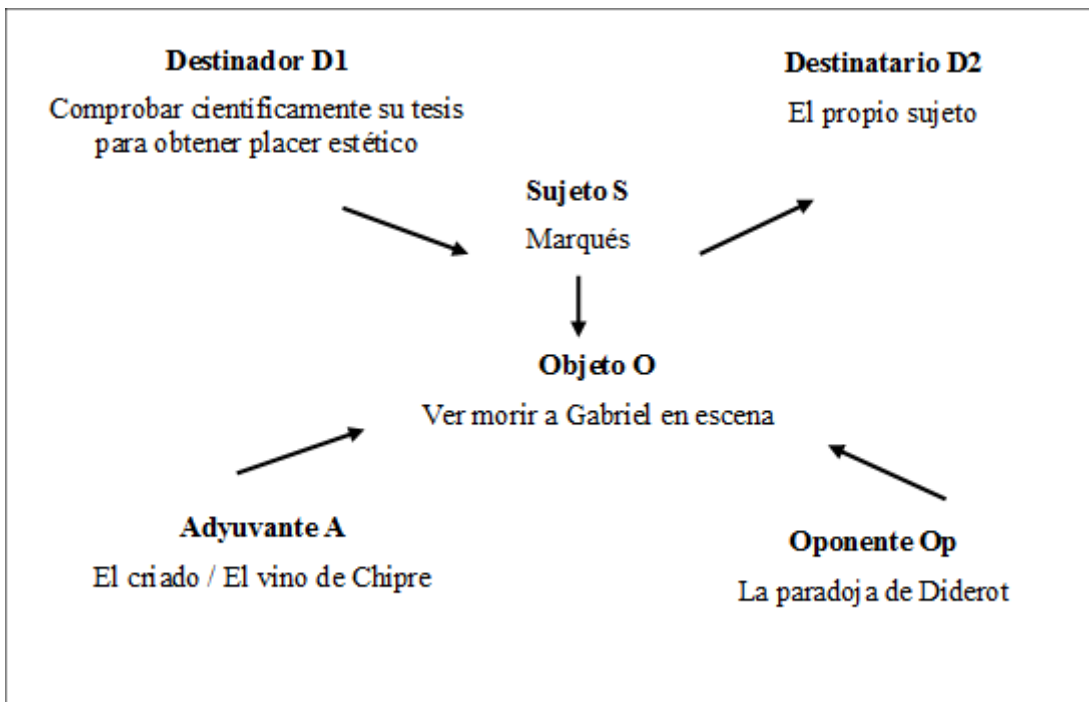
También es interesante comparar el modelo actancial <sup>683</sup> de ambas obras, que nos permite visualizar más claramente cuál es el eje principal de cada obra a partir de los deseos de cada sujeto. A diferencia de las comedias de enredo, donde el lector/espectador está al corriente de las verdades paralelas u ocultas, las obras que aquí tratamos evitan en todo momento que el receptor sea omnisciente. El primer escollo supone precisamente el de determinar quién es el verdadero sujeto que articula toda la intriga. Nosotras hemos optado por el Marqués en el caso de *El verí del teatro* y por Andrew Wyke en el caso de *Sleuth*, puesto que son ellos quienes imponen su voluntad y manipulan a Gabriel y a Milo como si fueran marionetas:

---

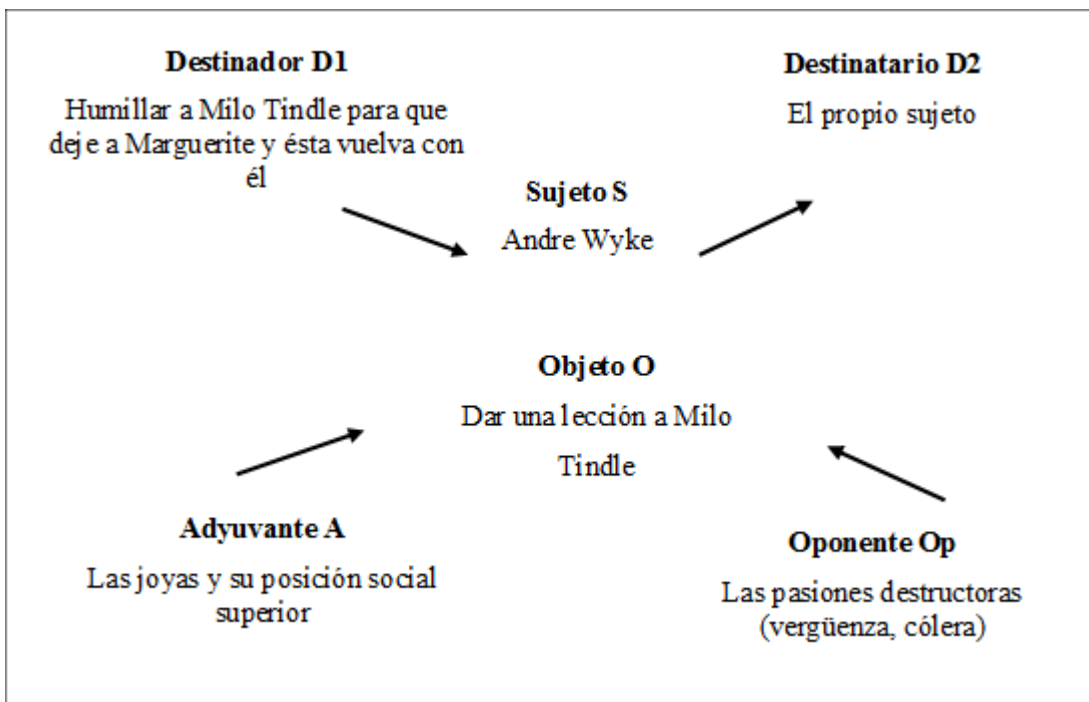
<sup>682</sup> *Ibid.*, p. 634-635.

“Un hombre de unos 50 años, de constitución fuerte y alta estatura. Su cabeza empieza a clarear y usa gafas redondas y baratas, apoyadas en su nariz carnosa, sobre un bigote grisáceo. Su ropa, un traje oscuro y arrugado, bajo un impermeable medio abierto de color claro, de rebajas, no es ninguna sorpresa, como tampoco su sombrero *pork pie*.”

<sup>683</sup> Tomamos el modelo propuesto por UBERSFELD, Anne (1977), *Lire le théâtre (I)*, *op. cit.*, p. 49-79.

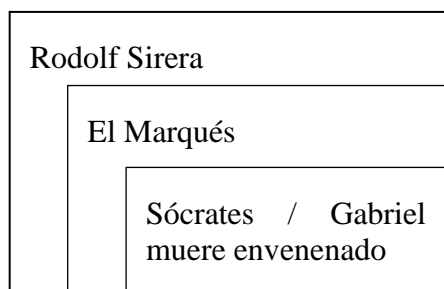


Esquema actancial de *El verí del teatro*.

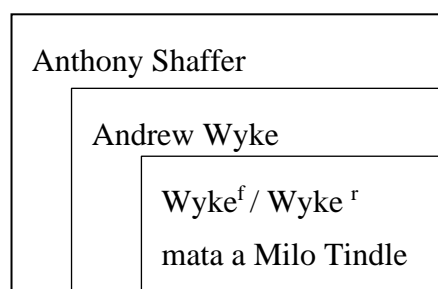


Esquema actancial de *Sleuth*.

En el primer caso, nuestra elección radica en el hecho de que casi podemos afirmar que el verdadero demiurgo es el Marqués y sus múltiples facetas – personaje, metapersonaje, actor, director, espectador – ya que es él quien decide tener a su disposición a un actor y cuando prescindir fatalmente de él. Dicho de otra manera, la obra comienza y termina cuando él lo decide, suplantando al propio autor. Algo similar sucede con Andrew Wyke, quien no solo se desdobra, sino que además es escritor de novelas policíacas, y eso es precisamente lo que hace en *Sleuth*, salvo que la teatraliza. Si el Marqués, personaje de Sirera, se ha hecho finalmente con el control de la obra, el personaje que Andrew Wyke<sup>684</sup> ha creado de sí mismo para su mascarada con Milo también ha terminado por poseerlo. La siguiente aplicación de la teoría de los marcos narrativos a las dos obras de teatro pretende visibilizar de manera más efectiva esta idea, donde la ficción del tercer nivel y la realidad convergen:



*El verí del teatre*



*Sleuth*

Otro punto en común es que en ambas obras los antagonistas son dos hombres de diferente categoría social. Los más ricos tienen criados pero les han dado órdenes de ausentarse: el Marqués incluso ha pedido al suyo que cierre la puerta con llave por fuera, mientras los sirvientes de Andrew Wyke, se han ido todo el fin de semana por orden de su jefe:

MILO: But what about the servants?

ANDREW: I've sent Mr. and Mrs. Hawkins to the side for a forty-eight-hour paddle. They won't be back till Sunday night. So, the house is empty<sup>685</sup>.

<sup>684</sup> En el marco narrativo que sigue hemos nombrado Wike<sup>r</sup> al Andrew Wyke creado por Shaffer y Wike<sup>f</sup> al Andrew Wyke creado por Wike<sup>f</sup>. La “r” implica realidad dentro de la obra; la “f”, ficción.

<sup>685</sup> SHAFER, Anthony, *Sleuth, op. cit.*, p. 612.

Esta asimetría social adelanta ya la confrontación que va a establecerse entre un dominante y un dominado, que se convertirán finalmente en un verdugo y su víctima. En ambos casos, el dominante y verdugo final es el hombre que goza de mejor posición social, es decir el Marqués y Andrew. Los dos buscan saciar sus deseos, para lo que es necesario torturar física y psicológicamente a los dominados. En el caso concreto de *El verí del teatro*, lo más importante en esta relación, según María José Ragué-Arias, es la derrota del humillado y su traición a sí mismo<sup>686</sup>. Recordemos que Gabriel defiende la interpretación cerebral, basada en el trabajo previo que permite ofrecer una representación de calidad al público. Paradójicamente, la función que más le va a convencer al público que tiene enfrente, es decir, al Marqués, va a ser una representación improvisada, sin previo ensayo, y que sustituye la racionalidad por el sentimiento. El éxito de la velada se basa pues en el dolor y en el rechazo de los artefactos y la mentira, lo que contradice completamente la visión del teatro de Gabriel de Beaumont. Además, las cualidades interpretativas del Marqués resultan ser mejores que las del comediante, del mismo modo que la intriga ideada por Milo a propósito del asesinato de Tea y de las pruebas incriminatorias son más imaginativas y convincentes que las estrategias de Andrew, a pesar de que sea este el escritor de novela policíaca.

La dialéctica entre opresores y oprimidos adopta formas diferentes pero se resume en la explotación del poderoso, en su abuso de poder. Si en *El verí del teatro* se aborda la cuestión de la condición social en función de la profesión, lo que se corresponde a la realidad de la época expresada en *Paradoxe sur le comédien*, en *Sleuth* se plantea un problema similar a partir de la nacionalidad. Así, Andrew Wyke se muestra arrogante y se mofa de Milo Tindle por sus orígenes italianos, desdén que es mucho más evidente en la película de 1972 que en el texto de Shaffer o en la reescritura de Pinter. Se percibe así un esencialismo y un racialismo en la cultura identitaria: Milo Tindle nunca podrá ser

---

“MILO: ¿Pero qué es de los criados?”

ANDREW: He enviado al señor y a la señora Hawkins a la costa para un descanso de cuarenta y ocho horas. No estarán de vuelta hasta el domingo por la noche, así que la casa está vacía.”

<sup>686</sup> RAGUÉ-ARIAS, María José, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, op. cit., p. 173.

inglés porque es necesario ser de ascendencia inglesa, por mucho que se empeñe en beber whisky con hielo,

ANDREW: Now let me get you a drink. (moves to drinks trolley ). What will you have? Scotch, gin, vodka?

MILO: Scotch.

ANDREW: How do you like it? Soda, water, ice?

MILO: Just ice<sup>687</sup>.

o, a pesar de que su padre modificara su apellido para que sonara más inglés y poder dedicarse a un oficio menos tópico: “His name was Tindolini. But if you had a name like that in England in those days, you had to make ‘a-da-nice cream’. He was a watchmaker and so he changed it”<sup>688</sup>.

Así, la primera máscara que lleva Tindle no convence a su interlocutor, ni al público, que lo percibe como un hijo de inmigrantes que quiere huir de la pobreza, obstinado por triunfar y que busca a toda costa subirse al ascensor social. Así, este agente de viajes italiano nunca tendrá éxito, mucho menos si se le compara con el rico escritor que tiene enfrente, por lo que la discriminación económica vuelve a estar sobre el tapete. Ya habíamos visto este desequilibrio en *El verí del teatre*, donde primero el actor se muestra altivo con el criado y luego se disculpa ante el marqués, llegando a declararse estúpido – “Sóc un estúpid”<sup>689</sup> – por no haber reconocido su categoría social bajo el disfraz de criado. En el caso de Milo, es Andrew quien le recuerda los buenos modales, infantilizándolo, cuando Milo se molesta ante los comentarios negativos de Andrew:

---

<sup>687</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth op. cit.*, p. 603.

“ANDREW: Ahora deja que te sirva una copa. (*Va hacia el mueble bar*). ¿Qué te apetece? ¿Whiskey? ¿Ginebra? ¿Vodka?

MILO: Whiskey.

ANDREW: ¿Cómo te gusta? ¿Con un refresco? ¿Agua? ¿Hielo?

MILO: Solo hielo.”

<sup>688</sup> *Ibid.*, 606.

“Su apellido era Tindolini. Pero en aquella época, si tenías un apellido así en Inglaterra solo podías ser heladero. Él era relojero, por eso se lo cambió.”

<sup>689</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre, op. cit.*, p. 151.

“Soy un estúpido”, [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez, *op. cit.*, p. 32.]



“Now, now. I thought you were well brought up. Surely you know it’s very rude to make personal remarks”<sup>690</sup>.

Este primer desenmascaramiento en *Sleuth* no busca sino desequilibrar el juego retorcido que Andrew Wyke ha planeado. Aunque la pregunta sobre los orígenes parezca anodina – “you won’t object then if I ask you a few questions about your parents and so on”<sup>691</sup> –, es en realidad determinante para que Milo acepte participar en el juego propuesto por Andrew. De hecho, Milo vuelve a entrar en el juego ideando su *vendetta* particular precisamente por su condición de extranjero, que le hace sentirse fuera de lugar y rechazado por la sociedad en la que vive:

I lurched home in the moonlight, numb and dazed, and soiled. I sat up all night in a chair, damaged, contaminated by you and this house. I remembered something my father said to me: “In this country, Milo”, he said, “there’s justice, but sometimes for a foreigner it is difficult.” In the morning I went to the police station and told them what had happened. [...] I felt this terrible anger coming over me. I thought “they’re not going to believe me because I’m a stranger from London who’s screwing the wife of the local nob and has got what he deserved.” So I thought of my father, and what I might have done in Italy, and I took my own revenge<sup>692</sup>.

Seguramente, los violentos propósitos de Andrew también contribuyan a esta sed de venganza, que incluyen tanto clasismo como xenofobia:

I hate you because you are a mock humble, jewelled, shot cufflinked sponger, a world is my oyster-er, a seducer of silly women, and a king among marshmallow snakes. I hate you because you are a culling spick. A wop-a not one-of-me. Come, little man, did you really believe I would give up my wife and jewels to you? That I would make myself that ridiculous?<sup>693</sup>

---

<sup>690</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth*, *op. cit.*, p. 607.

“Oye, oye. Pensaba que estabas bien educado. Seguro que sabes que es muy grosero hacer comentarios personales.”

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. 605.

“No te opondrás si te hago algunas preguntas sobre tus padres y demás.”

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 664-665.

“Llegué tambaleándome a casa a medianoche, entumecido aturdido, y sucio. Me pasé toda la noche sentado en una silla, dolido, contaminado por ti y por esta casa. Recordé algo que mi padre me dijo: ‘En este país, Milo’, dijo, ‘hay justicia, pero a veces para un extranjero es difícil’. Por la mañana fui a la comisaría de policía y les conté lo que había pasado. [...] Sentí esta terrible rabia invadiéndome. Pensé ‘no me van a creer porque soy un extraño de Londres que se está tirando a la esposa del noble local y tiene lo que se merece’. Así que pensé en mi padre, y en lo que podría haber hecho en Italia, y me tomé mi propia venganza.”

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 632.

Las referencias a los caprichos de Marguerite y al hecho de que gasta demasiado dinero teniendo en cuenta la situación económica de Milo sirven también para que este acabe entrando en el juego de Andrew, quien además le hace sentirse culpable porque se ha desentendido de su padre: “how much has this brief liaison cost you so far? Five hundred pouds? Eight hundred, a thousand? And that father of yours in Italy, when did you last send him any money? You see why I’m concerned. I tell you. She’ll ruin you”<sup>694</sup>.

El famoso escritor de novela policíaca organiza este encuentro como si se tratara de un episodio de uno de sus libros: cada palabra y cada gesto han sido planeados para teatralizar su relación con los demás, quizás para ocultar sus debilidades, lo que difumina aún más los límites entre ficción y realidad. En su mente, todo responde a una lógica que la llegada del Inspector Doppler va a poner en cuestión, puesto que van a hacerse visibles huellas que no existían en la escena ideada por Andrew. En su engranaje de causas y efectos, Andrew tampoco concibe que Marguerite lo abandone definitivamente, y esta colisión entre la teoría y la práctica, entre su ficción y la realidad, conlleva la pérdida de control de la situación.

Del mismo modo, el Marqués, personaje de Sirera, sobre todo cuando se hace pasar por Criado, consigue debilitar psicológicamente a Gabriel para que este sea cada vez más vulnerable y se preste más fácilmente al juego que se le propone. La espera del inicio que le impacienta, el vino que lo adormece o las preguntas y comentarios aparentemente inocentes que le recuerdan su estatus social forman parte en realidad de la estrategia del Marqués. Por ejemplo, la frase “[v]ós mateix heu acquirit un lloc en la societat, sense ser noble...”<sup>695</sup> puede interpretarse como una provocación que busca herir

---

“Te odio porque eres un ridículo pobre, un gorrón peripuesto que se cree que puede conseguirlo todo, un seductor de mujeres tontas y el rey de las serpientes arrastradas. Te odio porque eres un gusano latino. Un macarroni, no uno de los míos. Vamos, idiota, ¿de verdad te creíste que te daría a mi esposa y mis joyas? ¿Que sería tan ridículo?”

<sup>694</sup> *Ibid.*, p. 611.

“¿Cuánto te ha costado ahora esta breve relación? ¿Quinientas libras? ¿Ochocientas? ¿Mil? Y a tu padre en Italia, ¿cuándo le enviaste dinero por última vez? Ves por qué me preocupo. Te estoy avisando, te arruinará.”

<sup>695</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 146.

la sensibilidad de Gabriel; no tenemos más que recordar sus reflexiones sobre la situación del actor. En ambos casos, tanto Gabriel como Milo terminan por perder toda voluntad propia y actúan a merced de las órdenes recibidas, evidenciando su inferioridad económica y social. Por ejemplo, tras la confusión de descubrir que el criado es en realidad el Marqués en persona, Gabriel obedece de manera automática, “com un autòmat”<sup>696</sup>. Asimismo, Milo, durante el primer acto, va haciendo exactamente lo que le propone Andrew – “Now do sit down [*Milo starts to sit in chair below staircase*]”<sup>697</sup>, “Now all you need are the boots [*Milo pulls a huge pair of boots from the basket*]”<sup>698</sup> o “Now get cracking on that bureau [*Milo climbs the stairs. He starts work on the bureau with the jimmy*]”<sup>699</sup> –, hasta que al final se ve obligado a obedecer bajo la coerción de la pistola: “Andrew forces Milo to mount the stairs by shoving the gun in his back”<sup>700</sup>.

Otro aspecto que tienen en común el Marqués y Andrew es un cierto fetichismo, su veneración por objetos especiales o incluso únicos en el caso del Marqués: “jo vull fer de la meua obra un exemplar únic! Com són exemplars únics els meus quadres... els meus mobles... els meus vestits... (*passeja, excitat, per la cambra*) i ells llibres... [...] Els meus llibres també... Edicions úniques, fetes pel meu encàrrec, dels textos que m’agraden...”<sup>701</sup>. En el caso de Andrew, su debilidad son sus juegos y su deseo de posesión ha sido evocado anteriormente en relación con su mujer, a quien considera como su pertenencia. Cada uno en su universo, rodeados de objetos caros y valiosos, tanto el Marqués como Andrew

---

“Vos mismo habéis conseguido un puesto en la sociedad sin ser noble.” [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez, *op. cit.*, p. 29.]

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 151.

“como un autómata”, [*Ibid.*, p. 32.]

<sup>697</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth*, *op. cit.*, p. 604.

“Ahora siéntate. [*Milo va a sentarse en la silla junto a la maleta.*]”

<sup>698</sup> *Ibid.*, p. 619.

“Ahora solo te faltan las botas. [*Milo saca un enorme par de botas de la cesta.*]”

<sup>699</sup> *Ibid.*, p. 624.

“Ahora entra por la fuerza en ese despacho. [*Milo sube por la escalera. Empieza a forzar la entrada al despacho con una palanca.*]”

<sup>700</sup> *Ibid.*, p. 632.

“Andrew obliga a Milo a subir las escaleras, empujándole por la espalda con una pistola.”

<sup>701</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, *op. cit.*, p. 164.

“yo quiero hacer de mi obra un ejemplar único. Del mismo modo que son ejemplares únicos mis cuadros..., mis muebles, mis trajes... (*Pasea excitado por la cámara*) y los libros... [...] Mis libros también. Ediciones únicas, hechas de encargo para mí, con los textos preferidos...”, [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez, *op. cit.*, p. 43.]

viven sumidos en una profunda soledad que termina por trastornarlos. Ambos sufren cambios bruscos de humor que evidencian una psicopatía que altera sus conductas sociales. Por ejemplo, el Marqués se enfada cuando Gabriel le hace una pregunta antes de su representación e inmediatamente se corrige, olvidando su tono autoritario y adoptando una actitud más cortés<sup>702</sup>, mientras que la actitud de Andrew alterna entre cortesía y brusquedad<sup>703</sup>. Las causas de estos impulsos son diferentes: en el caso del Marqués se deben a una extrema racionalidad y a su ambición, quiere llevar a cabo su experimento a toda costa y podemos describirlo como revolucionario y osado. En cambio, en Andrew la causa es más emocional y su lado humano es evidente, lo que hace que sintamos compasión por él o incluso piedad.

En *Sleuth*, ambos actos terminan de la misma manera: Andrew dispara a Milo. Si en el primero de ellos todo era juego – aunque el espectador esté convencido de que el personaje de Andrew es el propio Andrew, y no un papel que esté representando en un *jeu de rôle* ideado por él mismo–, en el segundo Milo es realmente asesinado. Ahora bien, al final del primer acto notamos que el escritor pierde por momentos su sangre fría, principalmente cuando su virilidad es cuestionada y atacada, lo que remite a la importancia de la imagen y de la opinión pública. En el segundo acto, y ante las provocaciones del Milo, las emociones e impulsos de Andrew acaban por controlarlo y su reflexión se ve nublada. El espectador ya no sabe si lo que está sucediendo es realidad o ficción, y posiblemente ni siquiera Andrew sea consciente de ello puesto que la postura que ha mantenido ante Milo en su primer encuentro es muy próxima a sus pulsiones reales. Esta confusión de trágicas consecuencias nos remite inevitablemente al siguiente pasaje del *Paradoxe*: « S’il est lui quand il joue, comment cessera-t-il d’être lui ? S’il veut cesser d’être lui, comment saisira-t-il le point juste auquel il faut qu’il se place et s’arrête ? »<sup>704</sup>. Diderot hace referencia en esta frase al comediante cerebral, que no se deja

---

<sup>702</sup> Cf. *Ibid.*, p. 160.

<sup>703</sup> Por ejemplo, canta feliz y habla animosamente con Milo pero de repente gesticula de manera violenta, “with a sudden violent gesture”. SHAFFER, Anthony, *Sleuth op. cit.*, p. 619.  
“Con un repentino gesto violento”.

<sup>704</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit. de Jean M. Goulemot, p. 72.

dominar por su papel y que es plenamente consciente de que está representando un personaje. La ficción se inspira de la realidad, pero no deja de ser ficción. En cambio, Andrew opera inversamente: se inspira de la ficción para modelar la vida real, perdiendo por completo las riendas de sus actos.

Las réplicas de Andrew son extremadamente violentas y van más allá de la simple ironía. La escenografía que le impone a Milo con el disfraz de payaso y arrodillado en lo alto de la escalera acentúa físicamente la humillación, lo que repercute en las ansias de revancha de Milo. Despreciado y herido tanto física como psicológicamente, Milo no duda en urdir un plan para dar una lección a Andrew y demostrarle que él no es el único que sabe inventar juegos. Esta reacción en cadena evidencia pues la relación entre el cuerpo y la mente que Diderot evoca en *Éléments de physiologie*: “le cerveau ou le cervelet, avec les nerfs qui n’en sont que des expansions filamenteuses, forment un tout sensible, continu, énergique et vivant”<sup>705</sup>. La interrelación entre sensibilidad y diafragma, que continúa con la dualidad entre diafragma y cerebro puesto que este controla el sistema nervioso, también es abordada en la *Réfutation d’Helvétius*<sup>706</sup>. Para Diderot, el cerebro no está exento de sensibilidad: « Plus un organe est dur, moins il est sensible [...] De tous les organes solides, la cervelle conserve le plus longtemps sa mollesse et sa vie »<sup>707</sup>. Además, las emociones tienen un efecto tanto corporal como psíquico: « La volonté, la liberté, la douleur qui garde l’homme, le plaisir qui le perd, le désir qui le tourmente, l’aversion, la crainte, la cruauté, la terreur, le courage, le sommeil, le rêve, l’ennui. Il a des causes qui agissent sur nous intérieurement comme extérieurement »<sup>708</sup>. El Marqués asume también esta teoría, que él articula en torno al placer:

Si poguérem, per alguna especie d’encantament mimètic, penetrar en la seua interioritat, i viure-la, sense deixar de ser ensems nosaltres mateixos... llavors,

---

<sup>705</sup> DIDEROT, Denis, *Éléments de physiologie*, dans A-T, t. IX, p. 275.

<sup>706</sup> « Mais outre la sensibilité physique commune à toutes les parties de l’animal, il en est une autre tout autrement énergique, commune à tous les animaux et propre à un organe particulier ; soit qu’en effet cette dernière sensibilité ne soit originairement que la première, mais infiniment plus exquise dans cet endroit qu’ailleurs, soit que ce soit une qualité particulière, ce que je ne décide pas : c’est la sensibilité du diaphragme, cette membrane nerveuse et mince qui coupe en deux cavités la capacité intérieure. C’est là le siège de toutes nos peines et de tous nos plaisirs », DIDEROT, Denis, *Réfutation d’Helvétius*, DPV, XXIV, p. 577.

<sup>707</sup> DIDEROT, Denis, *Éléments de physiologie*, op. cit., p. 274.

<sup>708</sup> *Ibid.*, p. 347.

quin plaer més sublim, quin plaer del coneixement, i com aquest plaer es comunicaria i s'estendria per tots els racons i les fibres més allunyades del nostre pobre cos! Quin plaer, amic Gabriel, en una época de racionalisme i d'ensopiment com és ara la nostra!<sup>709</sup>.

El Marqués enuncia su deseo de desdoblarse con el personaje, de “teletransportarse” intelectual y emocionalmente al cuerpo del personaje representado. Esta conexión entre cuerpo, alma y mente es fuente de goce y responde a una concepción materialista de la existencia que no niega los sentimientos; al contrario, los reivindica como única posibilidad de disfrutar estéticamente y de enriquecerse intelectualmente: el alma, que engloba la mente, y el cuerpo interactúan<sup>710</sup>.

Si retomamos el teatro dentro del teatro, observamos que en el segundo acto de *Sleuth*, la actuación de Milo al hacerse pasar por Inspector y el efecto que produce sobre Andrew no dejan de remitir a la estrategia del Marqués disfrazado de criado. En ambos casos, los interlocutores y también los espectadores se dejan convencer por la forma externa, la ropa y los accesorios, sin fijarse en el contenido del discurso. Milo ha cambiado su aspecto físico, y por eso Andrew cree que se trata de un verdadero inspector. En palabras del Marqués de *El verí del teatre*, « us heu deixat convèncer només que per la forma externa... Anava vestit de criat, doncs havia de ser un criat... Però el vestit és sempre una disfressa »<sup>711</sup>. Esta técnica remite al *gestus* social brechtiano, es decir, a “[l']ensemble de gestes, de jeux de physionomie et le plus souvent de déclarations faites par une ou plusieurs personnes [à l'adresse] d'une ou de plusieurs autres”<sup>712</sup>. El actor

---

<sup>709</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, *op. cit.*, p. 158-159.

“Si nos fuera posible, por alguna suerte de encanto mimético, penetrar en su interioridad y verlos sin dejar de ser a la vez nosotros mismos..., ¡qué placer entonces, qué placer tan sublime! ¡Qué placer del conocimiento y cómo este placer se comunicaría hasta extenderse por todos los rincones y las fibras más alejadas de nuestro mísero cuerpo! Qué placer, amigo Gabriel, en una época de racionalismo y de estupidez como es esta nuestra”, [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez, *op. cit.*, p. 38.]

<sup>710</sup> Cf. DIDEROT, Denis, *Éléments de physiologie*, *op. cit.*, p. 271.

<sup>711</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, *op. cit.*, p. 148.

“Os habéis dejado convencer solo por la forma externa... Iba vestido de criado, luego no podía ser más que un criado. Pero el vestido siempre es un disfraz...”, [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez, *op. cit.*, p. 30.]

<sup>712</sup> BRECHT, Bertolt (1957, première édition en français en 1963), *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, « Sur le métier du comédien », Paris, L'Arche, 1972, p. 394.

actúa en función de lo que el receptor espera de él. De esta suerte, el *gestus* social permite construir la imagen que se quiere dar por medio de la manera de hablar y de moverse: en el caso del Marqués, como él mismo explica a Gabriel, la ficción es posible con “sobretot, la manera de parlar i els gestos d’un criat... I amb això és suficiente”<sup>713</sup>. Así, adopta una actitud humilde y silenciosa, o baja la mirada cuando se dirige a Gabriel. En cuanto a Milo, su actuación como policía también responde a un estereotipo y muestra un *gestus* social que lo acerca a la imagen de las novelas policíacas, donde el investigador es un antihéroe autodestructivo. En el caso de *Sleuth*, la descripción que ya hemos citado nos muestra a un hombre descuidado, con poco dinero, y además descubrimos que bebe alcohol incluso en horario laboral. No es difícil imaginar que vive solo, entregado a su trabajo y a la bebida para llenar el vacío de su vida cotidiana.

Si ya hemos afirmado que los personajes de Andrew y del Marqués comparten varios aspectos, sus actitudes difieren en cuanto a la imagen pública. El Marqués es completamente insensible a ella, lo que contribuye a concebirlo como alguien dominado por la frialdad. Lo único que le interesa es la ciencia y sus experimentos, y todas sus acciones están calculadas para obtener lo que quiere. En este sentido, y paradójicamente, su interpretación del Criado responde a las exigencias diderotianas, puesto que en ningún momento pierde de vista el efecto que quiere conseguir en Gabriel. Lo único que le preocupa es su empresa científica, y no lo que los demás puedan pensar de una obra que no quiere compartir con nadie y que, al fin y al cabo, nunca se va a representar en público: “A mi no em preocupen massa les opinions mundanes”<sup>714</sup>. Al contrario, a Andrew le gusta presumir del éxito de sus novelas: “I still set my own work among the Gentry. And a great number of people enjoy it”<sup>715</sup>.

---

<sup>713</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre, op. cit.*, p. 148.

“sobre todo, el modo de hablar, los gestos propios de un criado. Con eso es suficiente”, [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez, *op. cit.*, p. 30].

<sup>714</sup> *Ibid.*, p. 154.

“A mí no me preocupan demasiado las opiniones mundanas.” [*Ibid.*, p. 35.]

<sup>715</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth op. cit.*, p. 604.

“Todavía difundo mi obra entre los notables. Y un gran número de gente disfruta con él.”

También podemos comparar a Gabriel y Milo, que se ven dominados por las pulsiones más patéticas. En el capítulo anterior hemos visto cómo las dudas se apoderaban cada vez más intensamente de Gabriel, y sucedía lo mismo con el miedo, que evolucionaba hasta convertirse en terror. En el caso de Milo, sus emociones son una verdadera montaña rusa: enfado (“shrugs in embarrassment” y “hotly”<sup>716</sup>, “angry”<sup>717</sup>), nerviosismo (“gestures around the room”<sup>718</sup>, “nervous”<sup>719</sup>, “laughs nervously”<sup>720</sup>), vergüenza (“abashed”<sup>721</sup>), desesperación (“desperate”<sup>722</sup>), dudas (“indecisive”<sup>723</sup>), repulsa (“this is sick”<sup>724</sup>)... Las didascalias acerca de los gestos del actor sirven para transmitir por sí solas todas estas pulsiones, sobre todo el pánico que no deja de aumentar, como sucedía con Gabriel. Milo se estremece, se deja caer de rodillas, implora: “shudders”<sup>725</sup>, “MILO demurs and sinks to his knees near the top step. Terrified and pleading”<sup>726</sup> o “shaking with fear”<sup>727</sup>. En definitiva, se humilla ante Andrew.

Frente a esta humillación, Milo se propone provocar el mismo sufrimiento en Andrew, a quien pretende aterrorizar haciéndole creer y sentir que van a encarcelarlo. Al principio Andrew mantiene su dignidad y está persuadido de que todo es un malentendido, pero todo ha sido orquestado tan minuciosamente que al final acaba por temer por su libertad: “nervous”<sup>728</sup>, “his expresión is confused and fearful”<sup>729</sup>, “gabbling”<sup>730</sup>, “shouting”<sup>731</sup>, “Andrew seises the shirt and stares at it in horror, unable to

---

<sup>716</sup> *Ibid.*, p. 607: “se encoge de hombros avergonzado” y “acaloradamente”

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 621: “enfadado”

<sup>718</sup> *Ibid.*, p. 608: “gesticula por la habitación”

<sup>719</sup> *Ibid.*, p. 629: “nervioso”

<sup>720</sup> *Ibid.*, p. 630: “se ríe nerviosamente”

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 608: “abominable”

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 630: “desesperado”

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 614: “indeciso”

<sup>724</sup> *Ibid.*, p. 631: “esto es enfermizo”

<sup>725</sup> *Ibid.*: “tiembla”

<sup>726</sup> *Ibid.*, p. 632: “MILO se desmorona y cae de rodillas cerca del escalón superior. Aterrorizado y suplicando”

<sup>727</sup> *Ibid.*, p. 633: “temblando de miedo”

<sup>728</sup> *Ibid.*, p. 644: “nervioso”.

<sup>729</sup> *Ibid.*: “su expresión es confusa y temerosa”

<sup>730</sup> *Ibid.*: “Farfullando”

<sup>731</sup> *Ibid.*, p. 645 y 647: “gritando”



speak”<sup>732</sup>, “in great distress”<sup>733</sup>, “a cry”<sup>734</sup>, “wildly”<sup>735</sup>, “horrified”<sup>736</sup> o “bitterly”<sup>737</sup>. La cólera deja paso a la incomprensión, lo que desestabiliza completamente a Andrew, para quien la lógica es esencial. Ante la efectividad del juego de Milo, Andrew termina por admitir que admira su creatividad y es evidente que tener a un rival de juegos que esté a su altura y lo estimule intelectualmente lo excita. Aun así, la reacción posterior al primer juego propuesto por Milo deja entrever que Andrew no acepta la derrota, al igual que no consiente que otro seduzca a Marguerite. La imagen pública, como hemos dicho, es muy importante para él, y no quiere admitir que alguien haya sido mejor que él:

ANDREW: what did you think of my performance? The anguish of an innocent man trapped by circumstantial evidence.

MILO: (*Off*) Undignified - if it was a performance.

(*MILO returns on stage, picks up his clothes*)

ANDREW: Of course it was, and it had to be undignified to be convincing. As I say, I had my suspicions.

MILO: Indeed? How cleverly you kept them to yourself<sup>738</sup>.

Finalmente, Andrew es un caprichoso que no puede aceptar que las cosas no transcurran como a él le gustaría, y no digiere la respuesta negativa de Milo a su propuesta de quedarse en su casa para jugar con él. Mientras Andrew va sintiéndose cada vez más humillado y solo, Milo va ganando en confianza y en amor propio. La franqueza y dureza de sus palabras terminan de hundir a Andrew, que además se había rebajado a suplicar, en vano:

---

<sup>732</sup> *Ibid.*, p. 646: “Andrew coge la camisa y la mira con horror, incapaz de hablar.”

<sup>733</sup> *Ibid.*: “en gran angustia”

<sup>734</sup> *Ibid.*, p. 648: “un grito”

<sup>735</sup> *Ibid.*: “salvajemente”

<sup>736</sup> *Ibid.*: “horrorizado”

<sup>737</sup> *Ibid.*: “amargamente”

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 650.

“ANDREW: ¿Qué te pareció mi actuación? La angustia de un hombre inocente atrapado por pruebas circunstanciales.

MILO: (*Off*) Indigno... si hubiera sido una actuación.

(*MILO vuelve al escenario, recoge su ropa*)

ANDREW: Claro que lo era, y tenía que ser indigno para ser convincente. Como digo, tenía mis sospechas.

MILO: ¿En serio? Cuán hábilmente te las callabas.”

ANDREW: Don't go. Don't waste it all on Marguerite. She doesn't appreciate you like I do. You and I are evenly matched. We know what it is to play a game and that's so rare. Two people coming together who have the courage to spend the little time of light between the eternal darkness – joking.

MILO: Do you mean live here?

ANDREW: Yes.

MILO: (*Scornfully*) Is it legal in private between two consenting games-players?

ANDREW: Please ... I just want someone to play with.

MILO: No.

ANDREW: Please.

MILO: No. Most people want someone to live with. But you have no life to give anyone - only tricks and the shadows of long ago. Take a look at yourself, Andrew, and ask yourself a few simple questions about your attachment to the English detective story. Perhaps you might come to realise that the only place you can inhabit is a dead world - a country house world where peers and colonels die in their studies: where butlers steal the port, and pert parlour maids cringe, weeping malapropisms behind green baize doors. It's a world of coldness and class hatred, and two-dimensional characters who are not expected to communicate; it's a world where only the amateurs win, and where foreigners are automatically figures of fun. To be puzzled is all. Forgive me for taking Marguerite to a life where people try to understand. To put it shortly, the detective story is the normal recreation of snobbish, out-dated, life hating, ignoble minds. I'll get that fur coat now. I presume it is Marguerite's, unless, that is, you've taken to transvestitism as a substitute for non-performance<sup>739</sup>.

---

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 663.

“ANDREW: No te vayas. No lo malgastes todo en Marguerite. Ella no te aprecia como yo. Tú y yo somos iguales. Sabemos lo que es jugar a un juego y eso es muy raro. Dos personas que se juntan y que tienen el valor de pasar el poco tiempo de luz entre la oscuridad eterna - bromeando.

MILO: ¿Te refieres a vivir aquí?

ANDREW: Sí.

MILO: (*Despectivamente*) ¿Es legal en privado entre dos jugadores que consienten?

ANDREW: Por favor... Solo quiero alguien con quien jugar.

MILO: No.

ANDREW: Por favor.

MILO: No. La mayoría de la gente quiere alguien con quien vivir. Pero tú no tienes vida para dar a nadie, solo trucos y las sombras de antaño. Mírate a ti mismo, Andrew, y hazte unas simples preguntas sobre tu apego a la historia de los detectives ingleses. Quizás te des cuenta de que el único lugar en el que puedes habitar es un mundo muerto - un mundo de casas de campo donde los compañeros y los coroneles mueren en sus estudios: donde los mayordomos roban el Oporto y las perturbadas criadas se encogen de hombros, llorando por comentarios mal hechos detrás de las puertas de servicio. Es un mundo de frialdad y odio de clase, y de personajes bidimensionales que no se espera que se comuniquen; es un mundo en el que solo ganan los aficionados, y donde los extranjeros son automáticamente figuras de diversión. Estar sumido en un juego que desconcierta lo es todo. Perdóname por llevar a Marguerite a una vida donde la gente trata de entender. En pocas palabras, la historia de detectives es la recreación normal de mentes esnobes, anticuadas, que odian la vida e innobles. Ahora voy a buscar ese abrigo de piel. Supongo que es de Marguerite, a menos que, como decirlo, te hayas tomado el travestismo como un sustituto de la falta de rendimiento sexual.”

Herido por estas palabras, a Andrew se le ocurre la idea de asesinar a Milo con el pretexto de que va a robar el abrigo de piel de su esposa. Observamos aquí un paralelismo con el primer acto, salvo que los paradigmas de ficción y de realidad se invierten: en el primer acto, tanto el robo como el asesinato eran un juego de mal gusto ideado por Andrew para dar una lección a Milo, pero en el segundo acto, la idea de pasar al acto y cometer el crimen es real. Sin embargo, Andrew no calcula las consecuencias de sus actos en la vida real, sino que considera que todo va a suceder siguiendo un guion preciso. En el capítulo siguiente nos detendremos en esta colisión entre realidad y ficción, que evidencia la locura de Andrew.

\*\*\*

Los diferentes niveles ficcionales de ambas obras son evidentes en las escenas de teatro dentro del teatro: el Marqués interpretando el papel del criado, Andrew con su gusto por la imitación o Milo fingiendo ser un inspector de policía. Encontramos también reflexiones sobre el propio género de los textos: en *El verí del teatre* se reflexiona sobre el arte de la interpretación y en *Sleuth* Andrew y Milo evocan cómo debería ser una buena novela policíaca. La ironía está presente en los dos textos, con un comediante cerebral que termina por sentir su personaje y un Inspector Plodder que toma vida bajo el anagrama de Inspector Doppler. La presencia de este último sirve para ridiculizar todo el trabajo de Andrew, y en cierto modo su visión de la realidad. Hay que tener presente el significado del verbo “Plod” en inglés, que remite a un trabajo lento y laborioso que apenas da resultados eficaces. Milo es consciente de que uno de los personajes de las novelas de Andrew se llama Inspector Plodder, de ahí que decida presentarse bajo el nombre de Doppler, de lo que Andrew ni siquiera se da cuenta. Es pues una manera de dejarlo en ridículo, aunque la explicación que le da cuando decide terminar con su interpretación va más allá, puesto que sus referencias demuestran que no es el extranjero pobre e ignorante que Andrew creía:

Detective Inspector Doppler, sir, spelt as in C. Doppler (1803-1853) whose principle it was that when the source of any wave movement is approached, the

frequency appears greater than it would to an observer moving away. It is also not unconnected with *Doppler* meaning double in German - hence *Doppleganger* or double image. And of course, for those whose minds run to these things, it is virtually an anagram of the word plodder. Inspector Plodder becomes Inspector Doppler, if you see what I mean, sir!<sup>740</sup>

Otra característica que comparten los dos textos es la presencia de anticipaciones, que no tomamos como prolepsis sino como evocaciones de un acontecimiento posterior. El Marqués anuncia su verdadera naturaleza criminal incluso antes de pedirle a Gabriel que actúe para él: “I som [els homes] pitjors que les feres més terribles de la selva... Us ho dic jo, que en sé...”<sup>741</sup>. Andrew, por su parte, evoca un crimen mientras están preparando el robo, lo que desconcierta a Milo:

ANDREW: Perhaps we shall never know the identity of the cowed figure seen haunting the grounds of the manor house on the night of the terrible murder. Even today, some locals claim to hear the agonised screams of the victim echoing around the chimney pots.

MILO: Murder? Anguished screams of the victim? What are you talking about? It's a simple robbery we're staging here, that's all.

(an uneasy pause)

ANDREW: (normal voice) Quite right, Milo. I was carried away for a moment<sup>742</sup>.

El estudio de la teatralidad impuesta por los objetos teatrales es indispensable para aprehender el sentido profundo del texto y los mecanismos que posibilitan la intriga. Las

---

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 648-649.

“El Detective Inspector Doppler, señor, deletreado como en C. Doppler (1803-1853) cuyo principio era que cuando se acerca la fuente de cualquier movimiento de onda, la frecuencia parece mayor de lo que sería para un observador que se aleja. Tampoco es ajeno a Doppler que significa doble en alemán - de ahí *Doppleganger* o imagen doble. Y por supuesto, para aquellos cuyas mentes corren hacia estas cosas, es virtualmente un anagrama de la palabra plodder. El Inspector Plodder se convierte en el Inspector Doppler, si entiende lo que quiero decir, señor.”

<sup>741</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 152.

“Y [los hombres] somos peores que las más terribles fieras de la selva. Os lo digo yo, que lo sé...”, [SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez, op. cit., p. 33.]

<sup>742</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth*, op. cit., p. 617.

“ANDREW: Quizá nunca sepamos la identidad de la figura encapuchada que se vio en los terrenos de la casa solariega la noche del terrible asesinato. Incluso hoy, algunos lugareños dicen oír los gritos agonizantes de la víctima que resuenan alrededor de las chimeneas.

MILO: ¿Asesinato? ¿Gritos angustiosos de la víctima? ¿De qué estás hablando? Lo que estamos organizando aquí es un simple robo, eso es todo.

(una pausa incómoda)

ANDREW (Con voz normal) Claro, Milo. Me he dejado llevar por un momento.”

didascalias acerca de los estados de ánimo de los personajes inciden en el componente psicológico que hacen de ambas piezas un thriller que enfrenta a dos antagonistas. Las acotaciones también contribuyen a que tanto *El verí del teatre* como *Sleuth* se presten a aplicar los principios de la teoría diderotiana de la pantomima, mientras que los *huis-clos* favorecen la *esthétique du tableau*, como diría Pierre Frantz.

Sin pretender limitar el estudio de estas obras a la psicología de los personajes, nos parece evidente que se impone considerar la carga emocional y la tensión de estos textos dada su definición como thriller psicológico. Las reacciones que genera en el espectador se basan en parte en esta polifonía emocional, que surge por la colisión de la realidad y de la representación. El componente metateatral y la multiplicidad de roles de cada actor cuestiona los límites ficcionales y nos invita a profundizar en la polisemia del juego, que abordaremos en el último capítulo.



## Chapitre 6

### ~ *Les limites de la fiction* ~

Patrice Pavis définit la fiction comme la « forme de discours qui fait référence à des personnages et à des choses n'existant que dans l'imagination de leur auteur, puis du lecteur/spectateur »<sup>743</sup>. L'incarnation de ce discours dans le corps de l'acteur implique un premier pas vers la vie réelle quand l'objet imaginé devient tangible. La matérialité produit un effet de réel chez le spectateur même si l'on sait que l'acteur ne fait que feindre et qu'il n'est nullement engagé. Ces impressions trompeuses, ces va-et-vient entre signe physique sur scène, signification abstraite et référent de la vie réelle, finissent par se confondre et détruisent l'écart entre la réalité et la fiction. Cette frontière est clairement fissurée dans la méta-scène de *El verí del teatre* et de *Sleuth*, et nous oserons même dire dans l'œuvre de Diderot, où l'on retrouve des autoréférences qui nous font penser à une sorte de proto-autofiction.

Le XX<sup>e</sup> siècle voit émerger des propositions théâtrales qui veulent justement estomper la séparation entre réalité et théâtre, notamment les happenings des années 60. C'est le même but que poursuit le personnage du Marquis de Sirera, qui cherche la réalité coûte que coûte : « [l]'estètica és una ficció, i jo no puc suportar allò que no és de veres! »<sup>744</sup>. Le fait que la troisième mort de Socrate, qui sera en réalité la mort de Gabriel, ait lieu en dehors de la scène confirme aussi la théorie du Marquis. Il refuse la fiction et

---

<sup>743</sup> PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 169.

<sup>744</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 167.

« L'esthétique n'est plus qu'une fiction, et je ne peux pas supporter ce qui n'est pas véridique ». [C'est nous qui traduisons, comme toutes les traductions de *El verí del teatre* qui suivent].

par conséquent la mort n'est pas représentée mais vécue. Cette extrême cruauté pose un clair problème éthique qui fait de l'acteur un objet d'étude qu'on décortique, un cobaye pour des expériences de laboratoire. En même temps, le Marquis n'arrive pas à comprendre qu'un comédien puisse jouer des rôles très éloignés de son vécu : comment jouer un assassin quand on n'a jamais tué personne ?

Ce chapitre abordera donc la construction du personnage, l'abolition de la distance entre le jeu et la réalité et, enfin, les problèmes éthiques posés par cette fusion.

### **6.1. La construction du personnage**

Comme nous avons pu le constater dans le chapitre précédent, la question du personnage est un thème phare pour les deux auteurs, et il se prolonge indirectement dans la pièce de *Sleuth*. Quels procédés l'acteur utilise-t-il pour créer le personnage ? Comment s'opère le changement entre l'idéal de l'auteur et la réalité sur la scène ? Quelle relation existe entre l'écrivain, le dramaturge, l'acteur, le rôle et le personnage ?

La présence d'un acteur n'est pas une *conditio sine qua non* pour qu'il y ait un personnage, des objets pouvant aussi acquérir ce statut. Pensons par exemple à la pièce *Les Chaises* d'Eugène Ionesco (1973), où chaque siège représente un des invités reçus par le couple<sup>745</sup>, ou aux personnages absents de la scène, dont les effets sont parfois déterminants. Quand un acteur joue un rôle, il prête tout son corps – sa voix et ses gestes – au personnage. Il y a donc un travail verbal et non-verbal qui construit le fantôme d'une personne réelle, avec ses valeurs, ses émotions et ses traits physiques. Lors de ce travail, le comédien peut s'oublier et s'identifier avec le personnage – ce qui défendaient Stanislavski et Strasberg, ce dernier avec quelques limites<sup>746</sup> –, soit rester maître de soi, comme propose Diderot.

---

<sup>745</sup> Ce même dispositif est repris, par exemple, dans la pièce *Hoy última función* de Ramón Barea et Itziar Lazkano de 1992.

<sup>746</sup> Strasberg reconnaît les dangers que le jeu spontané des émotions, basé seulement sur la mémoire affective du comédien, entraîne pour le spectacle. Pour surmonter ce problème, fondamental à ses yeux dans la technique de l'acteur, il souligne l'importance d'être capable, aussi, de reproduire froidement



Le premier pas pour qu'un acteur construise un personnage est, bien évidemment, sa présence physique. Toutes ses qualités – voix, gestes, expressions du visage – deviennent ensuite des signes que le spectateur doit décoder au moment de la réception, ce qui explique l'importance du regard de l'autre : le comédien est conscient qu'il est observé. À son tour, l'observation d'autrui est indispensable pour créer le personnage, comme nous l'avons déjà évoqué.

Selon Diderot, pour que le personnage parvienne à se matérialiser, il doit être achevé par le comédien à partir de l'esquisse dessinée par l'auteur dramatique, qui a parmi ses tâches celle de doter le peuple du sens du bon goût<sup>747</sup>. Lors de ce processus mimétique, l'acteur prend en charge l'incarnation du personnage : il lui donne un corps, du langage et la capacité d'expression nécessaires pour exister. Néanmoins, cette fusion entre le personnage et l'acteur peut se dérouler de plusieurs manières : soit à partir de la possession du comédien de la part du personnage, soit par le dédoublement du premier. Autrement dit, on assiste à l'affrontement entre le personnage et le comédien : qui tire les ficelles ? Plusieurs ont été les opinions à cet égard, comme on verra par la suite. Cependant, avant de présenter les différentes théories à ce propos, on verra comment cette problématique, dans le cas de Diderot, est inextricablement liée à sa théorie sur la peinture. Nous nous attarderons après à quelques notions concernant le jeu de l'acteur qui se sont succédées depuis la naissance de ce qu'on appelle « l'acteur moderne », ce qui nous permettra d'établir des ponts entre Diderot et Sirera.

Nous ne pouvons pas comprendre le processus de construction du personnage sans faire référence au préalable à la critique sur la peinture que Diderot expose lors de ses *Salons*. Le lien entre les tableaux et la scène est si étroit que nous pourrions parler d'un continuum : les modèles de la peinture, bien que statiques, sont créés de la même manière

---

ses propres émotions. Cf. STRASBERG, Lee *L'Actor's Studio et la méthode*, Paris, Interéditions, 1989, p. 177.

<sup>747</sup> cf. « un philosophe poète [...] tente de ramener ses contemporains à un meilleur goût », DIDEROT, Denis, *Salon de 1767*, Ver., t. IV, p. 721.

que ceux du théâtre, et prennent comme point de départ la nature. Plus largement, « [t]out art d'imitation a son modèle dans la nature », mais ce qu'il faut c'est un équilibre entre la nature et l'art, comme nous l'avons vu pour l'acteur du *Paradoxe sur le comédien* et comme le Neveu l'énonce pour la musique :

Le chant est une imitation, par les sons d'une échelle inventée par l'art ou inspirée par la nature, comme il vous plaira, ou par la voix ou par l'instrument, des bruits physiques ou des accents de la passion ; et vous voyez qu'en changeant là-dedans, les choses à changer, la définition conviendrait exactement à la peinture, à l'éloquence, à la sculpture, et à la poésie<sup>748</sup>.

Selon Diderot, le comédien et le peintre créent un modèle idéal du personnage auquel ils essayent après de donner la vie. Autrement dit, l'image construite sur le plan théorique doit trouver son écho sur le plan physique, ce qui représente le passage du cerveau au corps : n'oublions pas que « l'expression est de la tête aux pieds »<sup>749</sup>, ce qui implique une coopération entre l'intellectuel et le sensible. En fin de compte, la sensibilité précède la pensée dans le matérialisme diderotien : « la pensée c'est le résultat de la sensibilité, et [que], selon moi, la sensibilité est une propriété universelle de la matière »<sup>750</sup>. À ce sujet, il faut rappeler qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle on utilise le mot « âme » pour parler de la perception et la connaissance<sup>751</sup>, et que les matérialistes – question que nous avons abordée au troisième chapitre –, dont La Mettrie, conçoivent l'âme et le corps comme un ensemble organique<sup>752</sup>.

Les personnages sont ainsi traversés par les émotions qu'ils représentent, latentes à leur intérieur, comme le signale Diderot à propos du *Laocoon* en 1766 : « Le Laocoon

---

<sup>748</sup> DIDEROT, Denis (1773), *Le Neveu de Rameau*, éd. cit de Jean-Claude Bonnet, p. 106.

<sup>749</sup> *Tablettes*, Papiers d'Henri Meister, n° 42, 6 1/3 pages in-4° (Paul Reinhart Stiftung). Cité dans Franck Salaün, « De la tête aux pieds Diderot et les gens de spectacle », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 47, 2012, p. 25.

<sup>750</sup> Lettre de Diderot à Duclos du 10 octobre 1765, *Ver*, V, p. 541.

<sup>751</sup> *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1<sup>ère</sup> édition, 1694 : « Ame, Se dit particulièrement en parlant de l'homme, & signifie, Ce qui est en luy, qui le rend capable de penser, de vouloir, & de raisonner. » Disponible en ligne sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A1A0173> [Consulté le 7 février 2020].

<sup>752</sup> Cf. LA METTRIE, Julien Offray de, *Histoire naturelle de l'ame*, La Haye, Chez Jean Neaulme, 1745. Disponible en ligne sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1050406d> [Consulté le 29 octobre 2019].

souffre, il ne grimace pas. Cependant la douleur cruelle serpente depuis l'extrémité de son orteil jusqu'au sommet de sa tête »<sup>753</sup>.

De cette manière, le concept d'unité est aussi mis en valeur, idée clef dans la pensée esthétique diderotienne. En effet, pour qu'une œuvre d'art soit considérée comme réussie – que ce soit un tableau, une pièce ou le jeu de l'acteur – le résultat doit être un ensemble relié et pas décousu, qui existe tel un organisme indissoluble. On pense inévitablement au fonctionnement d'un essaim d'abeilles<sup>754</sup> ou au lien organique entre l'araignée et sa toile<sup>755</sup> présent dans *Le Rêve de d'Alembert*. Ces deux images renforcent l'idée que l'on retrouve dans la correspondance entre Diderot et Sophie Volland en août 1759 : « Un tout est beau quand il est un »<sup>756</sup>.

Or, cette unité du personnage semble se scinder en deux quand on a affaire au personnage théâtral, composé du personnage littéraire et de l'acteur réel. Ainsi, le comédien se dédouble à plusieurs niveaux : d'abord, le personnage est un être hybride qui naît de la plume de l'écrivain et de la tête de l'acteur. Puis, celui-ci a d'un côté sa personnalité extra-muros, qu'il cache quand il se trouve sur la scène, et d'un autre côté sa personnalité intra-muros, celle qui correspond au personnage qu'il joue. Parfois, ces deux réalités coexistent sur la scène, mais d'une manière imperceptible aux yeux du public, comme le démontre par exemple la scène du couple qui se dispute en douce, mais sur la scène, en même temps qu'ils jouent ensemble le *Dépit amoureux*<sup>757</sup>. Cette capacité de se dédoubler témoigne d'un équilibre entre sa partie rationnelle et sa partie émotionnelle et contraste avec le délire du Neveu :

Il commençait à entrer en passion et à chanter tout bas, il élevait le ton à mesure qu'il se passionnait davantage ; vinrent ensuite les gestes, les grimaces du visage et les contorsions du corps ; et je dis : « Bon ! voilà la tête qui se perd, et quelque scène nouvelle qui se prépare... » En effet, il part d'un éclat de voix : « Je suis un pauvre misérable... Monseigneur, monseigneur, laissez-moi partir... Ô terre, reçois mon or, conserve mon trésor, mon âme, mon âme, ma vie ! Ô terre !... Le

---

<sup>753</sup> DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture*, éd. G. May, Paris, Hermann, 1984, p. 43.

<sup>754</sup> DIDEROT, Denis (1769), *Le Rêve de d'Alembert*, éd. cit. de Colas Duflo, p. 85-89.

<sup>755</sup> *Ibid.*, p. 105-107.

<sup>756</sup> Lew., III, p. 768.

<sup>757</sup> Cette anecdote est rapportée par Diderot dans *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 92-95.

*voilà le petit ami, le voilà le petit ami ! Aspettar si non venire... A Zerbina penserete... Sempre in contrasti con te si sta... »* Il entassait et brouillait ensemble trente airs italiens, français, tragiques, comiques, de toutes sortes de caractères. Tantôt avec une voix de basse-taille il descendait jusqu'aux enfers, tantôt, s'égosillant et contrefaisant le fausset, il déchirait le haut des airs ; imitant, de la démarche, du maintien, du geste, les différents personnages chantants ; successivement furieux, radouci, impérieux, ricaneur. Ici c'est une jeune fille qui pleure, et il en rend toute la minauderie ; là il est prêtre, il est roi, il est tyran ; il menace, il commande, il s'emporte ; il est esclave, il obéit ; il s'apaise, il se désole, il se plaint, il rit ; jamais hors de ton, de mesure, du sens des paroles ni du caractère de l'air. Tous les pousse-bois avaient quitté leurs échiquiers et s'étaient rassemblés autour de lui ; les fenêtres du café étaient occupées en dehors par les passants qui s'étaient arrêtés au bruit. On faisait des éclats de rire à entr'ouvrir le plafond. Lui n'apercevait rien ; il continuait, saisi d'une aliénation d'esprit, d'un enthousiasme si voisin de la folie, qu'il est incertain qu'il en revienne et s'il ne faudra pas le jeter dans un fiacre et le mener droit aux Petites-Maisons<sup>758</sup>.

Pour Diderot, le comédien ne doit jamais être un mannequin, ni un automate ; mais s'écarter des règles établies et créer son propre jeu.

[...] Ô le maudit, le maussade jeu que celui qui défend d'élever les mains au-delà d'une certaine hauteur, qui fixe la distance à laquelle un bras peut s'écarter du corps, et qui détermine comme au quart de cercle, de combien il est convenable de s'incliner ! Vous résoudrez-vous donc toute votre vie à n'être que des mannequins ? La peinture, la bonne peinture, les grands tableaux, voilà vos modèles ; l'intérêt et la passion vos maîtres et vos guides<sup>759</sup>.

En effet, ce type de jeu proche de la déclamation est très artificielle et ne cherche pas son modèle dans la nature. Il est fondé, certes, sur du travail, mais cela ne suffit pas. Or, une interprétation avec trop de zèle ne conviendrait pas non plus, comme il en avertit à Mademoiselle Jodin dans une lettre :

Un acteur qui n'a que du sens et du jugement est froid ; celui qui n'a que de la verve et de la sensibilité est fou. C'est un certain tempérament de bon sens et de chaleur qui fait l'homme sublime ; et sur la scène et dans le monde, celui qui montre plus qu'il ne sent, fait rire au lieu de toucher. N cherchez donc jamais à aller au-delà du sentiment que vous avez ; tâchez de le rendre juste<sup>760</sup>.

---

<sup>758</sup> DIDEROT, Denis (1773), *Le Neveu de Rameau*, éd. cit. de Jean-Claude Bonnet, p. 110-111.

<sup>759</sup> DIDEROT, Denis, *Lettre à Madame Riccoboni*, DPV X, p. 442.

<sup>760</sup> DIDEROT, Denis (1766 ?), *Lettre à mademoiselle Jodin*, dans *Entretiens sur Le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 361-362.

D'ailleurs, le comédien doit maîtriser l'action et la diction, qui sont les supports principaux des pièces théâtrales. La dimension intellectuelle prend de plus en plus de place dans son travail et, en même temps, on revendique une interprétation dramatique libre des contraintes du texte, éloignée d'une pure reproduction. Alors, l'interprétation cesse d'être de la représentation pour devenir un ensemble conformé par l'espace, le mouvement du corps, les gestes, la voix, les cris, les pleurs, les soupirs, les silences.

Diderot prône donc, et ceci malgré l'interprétation erronée qu'on a pu faire de lui, un équilibre entre la sensibilité et la tête. Cette relation ou interdépendance a été réexaminée à plusieurs reprises tout au long de l'histoire, influençant des notions dramaturgiques telles que le jeu de l'acteur, l'interprétation ou l'écriture de plateau.

Comme Robert Abirached l'énonce à juste titre dans *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, la terminologie se rapportant à la prise en charge du personnage est une question délicate à laquelle il faut faire attention. Ainsi, distingue-t-il trois approches différentes : l'incarnation, le jeu et l'interprétation<sup>761</sup>.

Voyons en premier lieu qu'est-ce que l'incarnation. Suivant dans une certaine mesure la voie de Louis Jouvet, un personnage s'incarne quand il se rend visible et audible, en trouvant un corps -celui de l'acteur ou de l'actrice- où se matérialiser. Ainsi acquiert le personnage une corporéité, avec une peau, une voix et des gestes pour exister dans le monde du « réel ». Ce mouvement du personnage vers le comédien implique la direction inverse, c'est-à-dire, la désincarnation du comédien, qui prête son corps à un autre être, le personnage. Lors de ce processus, on se situe au stade du sensoriel, mais on est encore loin d'atteindre le sentiment. En outre, le conflit entre le réel et l'imaginaire se rend évident dans la matérialisation du personnage – monde de la fiction – dans l'acteur – monde du réel –. On reconnaît encore une dernière dichotomie dérivée de l'incarnation du personnage dans l'ambiguïté de ce processus : le jeu simultané d'approche et de distance, qui tiraille l'intimité du comédien, qui l'épuise.

---

<sup>761</sup> Les précisions qui suivent concernant ces trois termes prennent pour base l'explication qu'on trouve dans ABIRACHED, Robert (1978), *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994, p.70-77.

En deuxième lieu, on trouve le concept de jeu : c'est l'imaginaire qui se met en place, tout en laissant de l'espace à la conscience, qui garde la distance entre le comédien et le personnage. Ainsi l'acteur est-il conscient en tout moment qu'il s'agit d'une expérience autre que sa propre vie : il accepte un pacte avec le mensonge qui constitue la récréation d'une réalité fausse. Partant de cette idée, qui refuse donc l'identification au personnage, Robert Abirached renvoie à quelques théories du théâtre concernant cette idée, parmi lesquelles nous soulignons celles de Jovet, de Sartre et de Diderot :

Lorsque Louis Jovet dit : « L'identification de l'acteur au personnage, ce n'est pas vrai. Tu ne peux pas vivre la scène tous les soirs... Il faut trouver comme un violoniste, en exécutant, il faut trouver tes nuances et les placer »<sup>762</sup>, il fait écho à Diderot écrivant « [le comédien] n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel : l'illusion n'est que pour vous, il le sait bien, lui, qu'il ne l'est pas »<sup>763</sup>. Et Sartre ajoute : « Diderot a raison. L'acteur n'éprouve pas réellement les sentiments de ses personnages : la vérité, c'est qu'il les éprouve irréellement. »<sup>764</sup>

Alors, il existe effectivement une distance entre le personnage et l'acteur, ce qui entraîne des difficultés pour expliquer l'effet de vraisemblance et de vérité sur la scène.

En troisième et dernier lieu, on a affaire à l'interprétation du rôle joué par le comédien. D'après la définition du *Littré*, interpréter, dans le domaine du théâtre, veut dire « rendre, dans un rôle, les intentions de l'auteur »<sup>765</sup>. Autrement dit, c'est la manière dont l'acteur fait apparaître sur la scène le personnage créé par le dramaturge. Soit il crée son propre modèle et essaie de le rapporter sur les tréteaux, comme nous dit Diderot ; soit il se laisse guider par un metteur en scène. En tout cas, il s'agit toujours d'un processus qui a lieu grâce au travail intellectuel, pour créer le modèle à suivre ou pour s'adapter aux besoins de la pièce, qui aboutit à la réception du spectateur. En effet, une interprétation

---

<sup>762</sup> JOUVET, Louis, *Tragédie classique et théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1968, p. 254. Cité dans ABIRACHED, Robert (1978), *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit., p. 73.

<sup>763</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien* in CFL, t. X, p. 431-432, cité dans ABIRACHED, Robert (1978), *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit., p. 73.

<sup>764</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Un théâtre des situations*, textes choisis et présentés par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 200. Cité dans ABIRACHED, Robert (1978), *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit., p. 73.

<sup>765</sup> Disponible en ligne sur : <http://litre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/interpréter> [Consulté le 07 février 2020].

n'acquiert de sens que quand il y a un récepteur, de même qu'un texte n'est pas achevé avant d'être lu par un lecteur, qui finirait de lui donner une forme « définitive » à ses yeux.

Plusieurs théoriciens se sont penchés sur cette question depuis le XIX<sup>e</sup> siècle : quel est le lien entre l'homme - l'acteur selon Jouvett -, le personnage et la communication théâtrale ? Autrement dit, quel est le rôle du comédien, et des caractères qu'il adopte, lors du « processus d'échange d'information entre la scène et la salle »<sup>766</sup> ?

L'allemand Henrich von Kleist, dans son célèbre *Essai sur le théâtre des marionnettes* (1810), établit un parallélisme entre l'acteur et l'homme qui dirige la marionnette, la marionnette correspondant à son tour au personnage. Ainsi, de la même manière qu'il doit y avoir un équilibre des ficelles, de même peut-on établir un « centre de gravité » dans le cerveau humain.

Il ne fallait pas s'imaginer, répondit-il, que chaque membre isolément était, au cours des divers moments de la danse, placé ou tiré par le machiniste. Tout mouvement, disait-il, a son centre de gravité ; il suffisait de maîtriser ce point à l'intérieur de la figure [...] <sup>767</sup>.

Cependant, la marionnette et l'homme ne seront jamais au même niveau, vu que l'homme est incapable de posséder « la perfection du mannequin »<sup>768</sup>, qui a plus de grâce que n'importe quel corps humain. De plus, les humains ont un autre problème : la conscience leur provoque des désordres dans leur grâce naturelle, c'est qui n'arrive point aux marionnettes<sup>769</sup> :

Lorsque la réflexion s'affaiblit, s'obscurcit, la grâce y gagne en degré égal, en splendeur et en souveraineté. [...] lorsque la connaissance a pour ainsi dire traversé un infini, la grâce est retrouvée ; si bien que, dans le même temps, elle apparaît la plus pure dans une stature humaine lorsque celle-ci n'a aucune conscience ou bien lorsqu'elle en possède une, infinie, soit : chez la marionnette ou en Dieu<sup>770</sup>.

---

<sup>766</sup> Définition de « communication théâtrale » donnée par Patrice Pavis dans son ouvrage *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>767</sup> VON KLEIST, Henrich (1810), *Sur le théâtre des marionnettes*, édition bilingue. Traduction de Jean-Claude Schneider, Nantes, Le Passeur, 1989, p. 23.

<sup>768</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>769</sup> *Cf. Ibid.*

<sup>770</sup> *Ibid.*, p. 37.

Également, cet éloge de l'inconscience du mannequin constitue une réaction directe contre les idées contenues dans le *Paradoxe*. En effet, comme Bernard Franco l'a montré, Henrich von Kleist « prend à rebours la thèse défendue par Diderot du regard sur soi du comédien »<sup>771</sup> et finit par remplacer la distance objective qu'il faut prendre par les passions parce que, d'après lui, ce « recul critique de l'homme »<sup>772</sup> est imparfait. Rappelons que, pour Diderot, le mannequin est le personnage et non pas le comédien :

Ce dernier [le grand comédien] monte sur les épaules du précédent, et se renferme dans un grand mannequin d'osier dont il est l'âme ; il meut ce mannequin d'une manière effrayante, même pour le poète qui ne se reconnaît plus, et il nous épouvante<sup>773</sup>.

Le renouvellement opéré au sein des théories du théâtre au XX<sup>e</sup> siècle est dû en grande partie à la découverte des théâtres orientaux, comme le Nô japonais ou le théâtre d'ombres. On ressent bien cette influence dans les articles d'Edward Gordon Craig par exemple. Ce fait explique également l'éloignement de la représentation réaliste visant à reproduire fidèlement le monde comme il est : il s'agit de suggérer plutôt que d'imiter la nature. Dès lors, la relation établie entre l'acteur et le spectateur devient de plus en plus complexe.

Une autre conséquence de cet intérêt envers le théâtre oriental est l'importance attribuée à l'image (les gestes, le maquillage, le costume), qui se situerait ainsi au-dessus de la parole<sup>774</sup>. De cette façon, tout acquiert une grande valeur sur la scène, en devenant symbole au lieu de reflet de la réalité.

---

<sup>771</sup> FRANCO, Bernard, « Valeur allégorique de l'anecdote : Kleist et le théâtre de marionnettes », dans LECERCLE, François, Sophie MARCHAND et Zoé SCHWEITZER (dir.), *Anecdotes dramatiques de la Renaissance aux Lumières*, op. cit., p. 152.

<sup>772</sup> *Ibid.*

<sup>773</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 145-146.

<sup>774</sup> Ici on voit un point en commun avec la théorie du drame de Diderot énoncée dans le *Discours sur la poésie dramatique*, puisqu'il attribue une place plus importante aux gestes qu'au discours, qu'il trouve parfois excessif.



Dans cet ordre d'idées, on va esquisser maintenant les théories visant à une abstraction du jeu de l'acteur, qui devient un signe conteneur d'une signification que le spectateur doit en tirer, et ceci depuis Diderot. Cette idée se correspond bien avec la définition métaphysique de signe donnée dans l'*Encyclopédie* : « Le signe est tout ce qui est destiné à représenter une chose. Le signe enferme deux idées, l'une de la chose qui représente, l'autre de la chose représentée ; et sa nature consiste à exciter la seconde par la première »<sup>775</sup>.

La première théorie qu'on va revoir est celle de la Sur-Marionnette d'Edward Gordon Craig, qui peut être mise en rapport avec le *Paradoxe* de Diderot aussi bien qu'avec le texte *El Verí del teatre* de Sirera. Pour lui, l'acteur est trop expressif dû à son caractère humain, et alors son jeu n'est pas digne de louange. En effet, comme il explique dans son article « Le comédien et la Sur-Marionnette », l'homme ne peut nullement constituer une bonne « matière » pour le théâtre – pourrait-on même dire pour aucun art – dû à sa nature instable et volatile, susceptible de changer à n'importe quel moment à cause de facteurs externes ou internes, et dû au fait qu'« il n'y a jamais eu d'acteur capable d'asservir absolument son corps à son esprit »<sup>776</sup>. En fait, ses gestes, sa voix, son expression... tout est à la merci de son tempérament et de ses émotions :

Mais l'acteur, lui, est possédé par son émotion ; elle enchaîne ses membres, dispose de lui à son gré. Il est son esclave, il se meut comme perdu en un rêve, comme en démente, vacillant ça et là. Son visage et ses membres, s'ils n'échappent pas à leur contrôle, résistent bien faiblement au torrent de la passion intérieure et manquent de le trahir à tout instant. Inutile d'essayer de se raisonner<sup>777</sup>.

De cette façon, c'est la suprématie de l'émotion qui détruit la conception de théâtre comme art et qui provoque le chaos que Craig veut éviter. Pourtant, dans un premier moment, c'est la pensée qui domine ; mais après c'est l'émotion – résultat du travail de cette même pensée - qui prend le contrôle et qui crée puis détruit :

---

<sup>775</sup> « Signe », *Encyclopédie*, vol. XV, 1765. Disponible en ligne sur : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v15-565-0/> [Consulté le 19 novembre 2019].

<sup>776</sup> GORDON CRAIG, Edward (1905), *De l'Art du Théâtre*, Éditions Circé, 1999, p. 88.

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 80-81.

[...] la pensée de l'acteur est dominée par son émotion, laquelle réussit à détruire ce que la pensée voulait créer ; et l'émotion triomphant, l'accident succède à l'accident. Et nous en venons à ceci : que l'émotion, créatrice de toutes choses à l'origine, est ensuite destructrice. Or, l'Art n'admet pas l'accident. Si bien que ce que l'acteur nous présente n'est point une œuvre d'art, mais une série d'aveux involontaires<sup>778</sup>.

Craig vise à un hiératisme du corps de l'acteur, devenu marionnette, reflétant l'esprit des anciennes poupées en bois, de simples instruments au service du spectacle. C'est-à-dire, il affirme, tout comme Alfred Jarry le fera plus tard, qu'il faut ôter le caractère humain de la scène<sup>779</sup>. Cependant, ce hiératisme n'implique pas la passivité : le mouvement y joue, lui aussi, un rôle capital, vu qu'il est à l'origine de toute forme de théâtre : « Toutefois le geste est peut-être le plus important : il est à l'Art du Théâtre ce que le dessin est à la peinture, la mélodie à la musique. L'Art du Théâtre est né du geste – du mouvement – de la danse »<sup>780</sup>. Comme on peut aisément constater avec cette affirmation, Craig accorde une importance vitale au geste : au théâtre, c'est le gestuel qui prime sur tout le reste. En effet, il critique l'assujettissement du théâtre vis-à-vis de la littérature, et propose toute une normalisation du même afin qu'il puisse devenir un art autonome, comparable à bon droit à d'autres arts comme la peinture, la musique ou l'architecture. Il ouvre ainsi la voie à l'une des querelles qui a caractérisé l'histoire du théâtre au XX<sup>e</sup> siècle, et qui n'est autre que le débat entre la littérature dramatique et l'écriture scénique.

Concernant le comédien, il ne mérite pas non plus le statut d'artiste : « Le Jeu de l'Acteur ne constitue pas un Art ; et c'est à tort qu'on donne à l'acteur le nom d'artiste »<sup>781</sup>. Il n'est capable que de recréer des accidents sans ordre, et vu qu'un art est toujours un état d'ordre qui suit un plan organisé, avec ses règles, le théâtre ne l'est point, ou au moins pas encore. En fait, « l'Art est l'antithèse même du Chaos, qui n'est autre chose qu'une

---

<sup>778</sup> *Ibid.*, p. 81-82.

<sup>779</sup> En effet, il considère le personnage comme un masque en soi, ainsi faut-il lui dépouiller des traits personnels décrits par le poète, afin qu'il crée un autre être autonome.

<sup>780</sup> GORDON CRAIG, Edward (1905), *De l'Art du Théâtre. op. cit.*, p. 138.

<sup>781</sup> *Ibid.*, p. 80.

avalanche d'accidents »<sup>782</sup> : voilà pourquoi, ni le théâtre ni le comédien ne sont ni un art le premier, ni un artiste le second. Cependant, étant donné que Craig croit que l'acteur va contribuer énormément au développement du théâtre, il faut trouver des principes qui le régissent, valables aussi pour l'art du théâtre.

Vu que le comédien est l'instrument du théâtre moderne, la toile où l'on va peindre, il faut qu'il devienne un être plus harmonieux et stable, qui soit capable de jouer tout le temps de la même manière. Pour y parvenir, il doit se débarrasser de son component humain et naturel : « Si l'acteur devient un automate capable de jouer maintes fois d'une manière identique, il atteint la perfection »<sup>783</sup>. La nature n'est plus un but, mais plutôt un ennemi qu'il faut esquiver et ne jamais reproduire. Autrement, l'acteur serait toujours un simple imitateur, pas un artiste.

L'acteur enregistre la vie à la manière d'un appareil de photographie et il essaie d'en donner un cliché photographique. Il ne soupçonne pas que son art puisse en être un comme la Musique. Il s'efforce uniquement de reproduire la nature ; il pense rarement à inventer d'après elle ; il ne songe jamais à créer. Le mieux qu'il sac faire s'il veut rendre la poésie d'un baiser, l'ardeur d'une lutte ou le calme de la mort, est de copier servilement, photographiquement la réalité. Il donne un baiser, il lutte, il mime la mort. À la réflexion, tout cela ne vous semble-t-il pas vraiment absurde ? N'est-ce pas un pauvre Art et une piètre intelligence qui ne peuvent communiquer l'essence d'une idée au public, mais ne savent que montrer une gauche copie, un fac-similé de la chose elle-même ? C'est faire œuvre d'imitateur et non d'artiste<sup>784</sup>.

Pourtant, l'acteur idéal est bien conscient des choses tel qu'elles sont dans la nature, dont il tire des abstractions qu'il transforme en symbole :

L'acteur idéal saurait concevoir et nous représenter les symboles parfaits de tout ce qui est dans la nature. Il ne bondirait pas de fureur, il ne tempêterait point, dans le rôle d'Othello, il ne roulerait pas des yeux, et ne se tordrait pas les mains pour exprimer la jalousie. Il descendrait au plus profond de son âme, et tacherait d'y découvrir tout ce qu'elle recèle, puis retournant à d'autres régions de son esprit, il y forgerait certains symboles qui, sans mettre sous nos yeux les passions nues, nous les feraient cependant comprendre clairement<sup>785</sup>.

---

<sup>782</sup> *Ibid.*

<sup>783</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>784</sup> *Ibid.*

<sup>785</sup> *Ibid.*, p. 44.

Le point en commun avec Denis Diderot est encore évident, quand il prône la création d'un modèle idéal basé sur l'étude de la nature comme moyen d'exceller : « le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait »<sup>786</sup>. Pour illustrer cette idée, il donne l'exemple du jeu d'Hyppolite Clairon, que nous avons déjà analysé au premier chapitre : « elle s'est fait un modèle auquel elle a d'abord cherché à se conformer ; sans doute elle a conçu ce modèle le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu'il lui a été possible ; mais ce modèle qu'elle a emprunté de l'histoire, ou que son imagination a créé comme un grand fantôme, ce n'est pas elle »<sup>787</sup>. Enfin, il insiste sur le travail d'autoréflexivité mené par les comédiens : « l'acteur s'est longtemps écouté lui-même ; c'est qu'il s'écoute au moment où il vous trouble, et que 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 »<sup>788</sup>. Les signes extérieurs, appréhensibles pas les sens, sont essentiels pour créer l'illusion chez le spectateur.

Cette maîtrise de soi est aussi défendue par Edward Gordon Craig, pour qui l'acteur doit laisser sa place à un être capable de demeurer maître de lui-même et de contrôler toute son expression, de la voix aux gestes. C'est ainsi que la Sur-marionnette apparaît :

L'acteur disparaîtra : à sa place, nous verrons un personnage inanimé — qui portera, si vous voulez, le nom de « Sur-Marionnette » [...] De nos jours, la marionnette traverse une ère de disgrâce, - bien des gens la considèrent comme une sorte de pantin d'un ordre supérieur, dérivé de la poupée. Mais ils font erreur. La marionnette est la descendante des antiques idoles de pierre des temples, elle est l'image dégénérée d'un Dieu. Amie de l'enfance, elle sait encore choisir ses disciples. Que l'un de vous dessine une marionnette, il fera d'elle une figurine figée et grotesque. C'est qu'il prend pour une placidité imbécile et une anguleuse difformité ce qui est la gravité du masque et l'immobilité du corps. Car même nos marionnettes modernes sont des êtres extraordinaires. Les applaudissements éclatent en tonnerre ou se perdent isolés, la marionnette ne s'en émeut point ; ses

---

<sup>786</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de J.-M. Goulemot, p. 73.

<sup>787</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>788</sup> *Ibid.*, p. 79.

gestes ne se précipitent et ne se confondent pas ; qu'on la couvre de fleurs et de louanges, l'héroïne conserve un visage impassible. Il y a plus qu'un trait de génie dans la personnalité qui se déploie : elle est pour moi le dernier vestige de l'Art noble et beau d'une civilisation passée<sup>789</sup>.

Tout comme Craig, Antonin Artaud était fortement influencé par le théâtre oriental, qu'il considère être le théâtre pur, par opposition au théâtre occidental subordonné, quant à lui, à la littérature. Dans *Le théâtre et son double* (1938), il insiste sur cette idée à plusieurs reprises, notamment dans le chapitre « Théâtre oriental et théâtre occidental », où il écrit : « [...] le théâtre tel que nous le concevons en Occident a partie liée avec le texte et se trouve limité par lui. Pour nous, au théâtre la Parole est tout et il n'y a pas de possibilité en dehors d'elle ; le théâtre est une branche de la littérature »<sup>790</sup>. Parallèlement il confronte la conception du théâtre occidental comme étant psychologique et celle de la mise en scène orientale, qui est plastique et physique, et dont les tendances sont métaphysiques. Dans ce même ordre d'idées, il critique le théâtre qui ne fait que représenter des faits, comme s'il était un miroir, sans provoquer d'agitation chez le public. Le spectacle doit, bien au contraire, « [broyer et hypnotiser] la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures » et ceci à travers des « images physiques et violentes »<sup>791</sup>. On dégage ainsi une forte connexion entre le théâtre et la vie.

D'après lui, le langage de la scène ne doit nullement se limiter aux paroles et aux dialogues<sup>792</sup>, qui est le propre des textes littéraires, mais s'ouvrir aux gestes et aux symboles :

Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret. Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé<sup>793</sup>.

---

<sup>789</sup> *Ibid.*, p. 97-98.

<sup>790</sup> ARTAUD, Antonin (1938), *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, p. 106.

<sup>791</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>792</sup> Cf. *ibid.*, p. 55: « Le dialogue – chose écrite et parlée – n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre ».

<sup>793</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

Ceci révèle aussi de sa notion de théâtre en tant que réalité métaphysique, ce qui implique une remise en cause du jeu traditionnel : « [i]l s'agit donc, pour le théâtre, de créer une métaphysique de la parole, du geste, de l'expression, en vue de l'arracher à son piétinement psychologique et humain »<sup>794</sup>. L'acteur ne doit plus se limiter à réciter, il doit s'éloigner de la conception de théâtre comme dialogue et s'émanciper du texte<sup>795</sup> pour s'ériger en art autonome en se servant de « tous les moyens d'expression utilisables sur une scène », à savoir « musique, danse, plastique, pantomime, mimique, gesticulation, intonations, architecture, éclairage et décor »<sup>796</sup>. Dès que le théâtre aura trouvé son propre langage, il sera considéré au même niveau que d'autres arts comme la musique ou la peinture. Ainsi constate-t-on l'importance qu'il accorde au langage et au corps, qui doivent être renouvelés, adaptant l'usage que le théâtre oriental en fait. À partir du théâtre balinais, il propose d'insuffler au théâtre occidental la spiritualité transmise par les gestes symboliques, conçus comme hiéroglyphes, présents dans le théâtre oriental qu'il prend pour modèle. Le langage théâtral doit se transformer en « Parole d'avant les mots »<sup>797</sup>, exemplifié dans ce théâtre balinais qui peut choisir son mode d'expression, composé de « musique, gestes, mouvements, mots »<sup>798</sup>.

En outre, le comédien doit établir une communication directe avec son public, ce qui entraîne la destruction du quatrième mur qui sépare la salle de la scène : les tréteaux et le parterre se fusionnent. C'est pourquoi dans le "théâtre de la cruauté" « le spectateur est au milieu tandis que le spectacle l'entoure »<sup>799</sup>. On peut comprendre alors qu'Artaud s'attaque aussi contre le cinéma, qui en plus présente des caractéristiques communes avec le théâtre psychologique qu'il refuse.

---

<sup>794</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>795</sup> Il insiste sur cette idée : « il importe avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte ». *Ibid.*, p. 137.

<sup>796</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>797</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>798</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>799</sup> *Ibid.* p. 126. En relation à ce fait, Hubert met en relation la remise en cause du rapport salle-scène dans les théories d'Artaud avec le théâtre d'Ariane Mnouchkine, où la scène est partout et elle entoure le public. Voir HUBERT, Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 230.

Pour Artaud, l'art du comédien ne consiste pas à répéter tout le temps la même scène de manière identique, mais il s'agit plutôt du contraire : c'est impossible d'assister deux fois à la même représentation, et c'est justement cela que le Marquis de *El Verí del teatre* ne peut pas supporter :

MARQUÈS (*com pensant en veu alta*) : Però mai no són idèntiques [les obres de teatre] d'una representació a l'altra...

GABRIEL: Vós ho heu dit. Petites diferències, i res més.

MARQUÈS (*animant-se progressivament, a mesura que parla*): Però és que jo vull fer de la meua obra un exemplar únic !<sup>800</sup>

Diderot, quant à lui, conçoit la possibilité de jouer toujours de la même manière, même s'il n'exclut pas que le jeu puisse changer en s'améliorant :

le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait : tout a été mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête ; il n'y a dans sa déclamation ni monotonie, ni dissonance. [...] s'il y a quelque différence d'une représentation à l'autre, c'est ordinairement à l'avantage de la dernière<sup>801</sup>.

Le renouvellement du théâtre pour Antonin Artaud consiste à s'éloigner de son caractère d'art de loisir : l'amusement doit céder sa place à l'action. « Tout ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler »<sup>802</sup>. C'est pourquoi, et en relation avec le contenu des pièces, Artaud signale l'intérêt à représenter sur la scène toutes ces réalités qui font partie de la vie du spectateur, quoiqu'inconsciemment. En effet, la clef pour le renouvellement de cet art réside justement dans la représentation de ces faits : « des précipites véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, sons sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même »<sup>803</sup>. On voit ici aussi un lien avec le

---

<sup>800</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 164.

« MARQUIS (*Pensant à voix haute*): Mais deux représentations ne seront jamais identiques... il y aura toujours quelques petites différences...

GABRIEL: Vous le dites bien : de petites différences et rien de plus.

MARQUIS (*S'encourageant au fur et à mesure qu'il parle*): Mais ce que je veux de mon œuvre est un exemplaire unique ».

<sup>801</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit de Jean M. Goulemot, p. 73.

<sup>802</sup> ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 132.

<sup>803</sup> *Ibid.*, p. 141.

contenu du théâtre chez Diderot, quand il attire l'attention par exemple sur la violence de la scène où le père s'arrache les cheveux. Effectivement, ces passions violentes exercent sur le spectateur une attraction incontournable.

Une autre figure essentielle dans ce parcours, c'est le Polonais Jerzy Grotowski, d'autant plus que le théâtre indépendant catalan qui précède l'œuvre de Sirera se voit énormément influencé par lui. Héritier, lui aussi, de Stanislavski, il crée en 1959 le Théâtre Laboratoire, devenu, en 1965, l'Institut de Recherche pour le jeu de l'acteur. Dans son œuvre *Vers un théâtre pauvre*, rédigée en 1971, il refuse clairement le mélange des arts : « nous essayons d'éviter l'éclectisme, tentant de résister à l'idée que le théâtre est un composé de disciplines »<sup>804</sup>, ce qui contraste avec le caractère hybride que le théâtre a acquis pendant la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. En outre, le théâtre existe par soi-même, le texte ne lui étant même pas nécessaire. En effet, tout n'est qu'accessoire : les masques, le décor, .... Le seul requis pour qu'il y ait du théâtre c'est le rapport entre l'acteur et le spectateur. Et afin que cette communication existe, l'acteur doit maîtriser son corps et sa voix, qui deviennent donc ses outils : « L'acteur doit être capable de déchiffrer tous les problèmes de son corps qui lui sont accessibles. Il doit savoir comment diriger l'air vers les parties de son corps où le son peut être créé et amplifié par une espèce de résonance »<sup>805</sup>. Voici une évidence de son étroite relation avec les théories de Stanislavski.

Comme lui, il considère que le comédien doit tout d'abord toucher à sa propre intimité s'il veut vraiment se mettre en contact avec le spectateur. Pour ce qui est du metteur en scène, il apparaît comme un guide spirituel qui aide l'acteur lors de ce voyage intérieur.

Encore une fois, on trouve dans la théorie de Grotowski le débat entre la réalité et la fiction :

l'acteur qui se révèle lui-même doit être capable de donner, par le son et le mouvement, ces impulsions qui balancent à la frontière entre le rêve et la réalité. En bref, il doit être capable de construire son propre langage psychanalytique de

---

<sup>804</sup> HUBERT, Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, op. cit., p. 237.

<sup>805</sup> *Ibid.*



sons et de gestes, de la même manière qu'un grand poète crée son propre langage de mots<sup>806</sup>.

On en déduit donc que le corps et les mots sont mis au même niveau : ainsi, de la même manière que l'écrivain fait de son mieux avec les paroles, l'acteur doit-il exceller dans l'usage qu'il fait de son corps et de sa voix.

À différence de Grotowski, Ariane Mnouchkine, membre fondatrice du Théâtre du Soleil, attribue un rôle essentiel au masque. Pour elle, « le masque ne cache pas l'acteur mais plutôt le Moi [...] [il] donne la grandeur au personnage, lui permet de rencontrer l'âme. Il force l'acteur à travailler le détail. C'est un maître sévère »<sup>807</sup>. En effet, le masque c'est l'élément le plus important de l'acteur, et après c'est le costume, qui constitue « la deuxième peau de l'acteur »<sup>808</sup> et qui lui permet de se métamorphoser et devenir quelqu'un d'autre. Dans cet ordre d'idées, elle considère le masque comme une entité divine qui parle à travers l'acteur, et non pas à l'inverse. Ainsi, elle valorise aussi les masques balinais, tout comme le fait Artaud.

Pour ce qui est de l'identification avec le personnage, elle défend la possession de l'acteur par le personnage : « [i]l faut vivre les passions du personnage qui vit ce texte. Il faut être ce personnage. Il faut se laisser posséder par ce personnage »<sup>809</sup>. Néanmoins, elle attribue une importance déterminante au texte : tout procède de lui et tout se dirige vers lui.

Louis Juvet considère que la première œuvre qui aborde sérieusement la problématique latente de l'art du comédien c'est justement le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot<sup>810</sup>, même s'il critique la faiblesse de sa théorie et le caractère plus divertissant que probant des anecdotes dont il sert pour illustrer sa thèse<sup>811</sup>. Mais comme lui, et aussi comme d'autres théoriciens dont Brecht, Juvet affirme que le théâtre ne se réduit pas à

---

<sup>806</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>807</sup> FÉRAL, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens. Tome 2: Le corps en scène*. « La seconde peau de l'acteur », Québec, Éditions jeu/éditions Lansman, 1999, p. 216.

<sup>808</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>809</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>810</sup> JOUVET, Louis, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 22.

<sup>811</sup> JOUVET, Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, Coll. Champs arts, 1952, p. 303.

l'existence de l'acteur, car la participation du spectateur est aussi nécessaire<sup>812</sup> et double : une partie de lui regarde de la salle, et l'autre monte sur scène<sup>813</sup>. Ceci n'empêche que l'acteur prenne de plus en plus de place dans l'évolution de l'art dramatique ; et ce, au détriment du décor ou de la machinerie théâtrale. Cependant, il ne subordonnera jamais l'auteur, qui, pour Juvet, « est et sera toujours souverain »<sup>814</sup>.

Quant au jeu de l'acteur, il est abstrait et spirituel, composé de « moitié imitation (faculté d'imiter), moitié sensibilité ductile ; [...] dons physiques, développés, amplifiés par exercices »<sup>815</sup>. L'acteur oscille constamment entre le Moi et le Soi<sup>816</sup>, et joue d'une façon tout à fait particulière et propre, n'ayant pas pour Juvet un modèle unique de comédien. D'après lui, le comédien évolue à travers trois phases qui nous montrent qu'il ne possède jamais le personnage et qu'il se dédouble entre ce qu'il est et ce qu'il prétend être<sup>817</sup>. Et c'est justement ce dédoublement qui lui permet de contrôler son jeu, ainsi que la conscience de simuler, le mensonge. Juvet, tout comme Diderot, considère qu'un acteur qui se laisse emporter par l'émotion échoue. Mais en même temps, la base de la représentation est justement l'émotion, qui suppose aussi la finalité du jeu dramatique<sup>818</sup>.

Pour ce qui est de Vsevolod Meyerhold, camarade de Stanislavski, il décide de travailler loin de lui parce qu'il n'aime pas son théâtre naturaliste, qu'il qualifie comme suit :

Il [le jeu naturaliste] demande à l'acteur une expression nette, parachevée, précise : il n'admet pas un jeu allusif, volontairement imprécis. C'est pourquoi, le plus souvent, cet acteur en fait trop. Or, en interprétant un personnage, il n'est nullement besoin d'en préciser rigoureusement les contours pour rendre la figure claire. Le spectateur possède la faculté de compléter l'allusion par sa propre imagination<sup>819</sup>.

---

<sup>812</sup> JOUVET, Louis, *Le Comédien désincarné*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>813</sup> *Ibid.*, p. 266-267.

<sup>814</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>816</sup> JOUVET, Louis, *Témoignages sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 287.

<sup>817</sup> *Ibid.*, p. 295-296.

<sup>818</sup> Cf. LOTY, Laurent, « Les paradoxes sur le comédien de Diderot et Juvet », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°8, 1990, p. 137.

<sup>819</sup> HUBERT, Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, *op. cit.*, p. 242.

En effet, si Meyerhold est partisan de la biomécanique, qui consiste à exécuter des tâches données à l'acteur par le metteur en scène ou l'auteur, le russe prône la répétition des exercices inspirés du vécu de l'acteur.

Stanislavski fonda le Théâtre-Studio en 1905, salle qui n'ouvrit jamais ses portes au grand public mais qui devint néanmoins l'origine des théâtres russes d'avant-garde ultérieurs<sup>820</sup>. Cependant c'est un théâtre naturaliste qui « [avait] pour principe fondamental la reproduction exacte de la nature »<sup>821</sup>. Le maquillage des acteurs collabore fortement à ce réalisme. En effet, « le théâtre naturaliste considère le visage comme l'interprète essentiel des intentions de l'acteur »<sup>822</sup>. En conséquence, tous les autres moyens d'expression dont l'acteur peut disposer sont délaissés, et les comédiens ne travaillent guère leur corps. À propos de l'acteur caractéristique du théâtre naturaliste, Meyerhold ajoute que :

Le théâtre naturaliste a créé des acteurs aptes au plus haut point à la métamorphose. Toutefois, ce ne sont pas les objectifs de la plastique qui leur servent de moyens pour cette métamorphose, mais le maquillage, et la capacité de soumettre leur langue à divers accents, à divers dialectes, de plier leur voix à l'onomatopée. On fait perdre toute pudeur aux acteurs[...]<sup>823</sup>.

Il attache une importance capitale au mouvement, efficace transmetteur des sentiments :

Dans une représentation, [le mouvement] c'est le moyen d'expression le plus puissant. Le rôle du mouvement scénique est plus important que celui des autres éléments théâtraux [...] ce sont les mouvements, les gestes et les jeux de physionomie de l'acteur qui renseignent le spectateur sur ses pensées et ses impulsions<sup>824</sup>.

...ou encore « ici, dans l'art théâtral, il faut dire à l'acteur "Apprends d'abord le mouvement" »<sup>825</sup>.

---

<sup>820</sup> cf. MEYERHOLD, Vsevolod, « Histoire et technique du théâtre », dans *Écrits sur le théâtre* (Trad. fr. 1973-1980). Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La cité-L'Âge d'homme, 1973, t. I, p. 87.

<sup>821</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>822</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>823</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>824</sup> HUBERT, Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, op. cit., p. 242.

<sup>825</sup> MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., t. III, 1980, p. 86.

Néanmoins, au moment de s'inspirer pour construire le personnage, l'acteur doit prendre comme base la sculpture plutôt que la peinture :

Le corps humain [...] [a] trois dimensions ; c'est pourquoi le théâtre, dont l'acteur constitue la base fondamentale, doit s'appuyer sur les découvertes de l'art plastique et non pas sur celles de la peinture. La statuaire plastique doit être fondamentale pour l'acteur<sup>826</sup>.

Dans ce même ordre d'idées, il reprend la notion d'acteur dans le théâtre d'après Valeri Brioussov, et la reformule comme suit :

L'acteur sur la scène ressemble au sculpteur devant son bloc de glaise : il lui faut incarner dans une forme sensible le même contenu que le sculpteur, les élans de son âme et de sa sensibilité. [...] [L'acteur à pour matériau] son propre corps, sa façon de parler, sa mimique, ses gestes<sup>827</sup>.

Voilà justement l'une des caractéristiques qui distinguent le théâtre des autres arts, et que Diderot avait déjà esquissée : le matériel et le processus de le travailler. Si le peintre peint sur la toile, le sculpteur taille le marbre ou le musicien joue un instrument extérieur à lui, l'acteur se transforme lui-même, il est le sujet et l'objet au même temps : « dans l'art scénique, l'acteur travaille sur un matériau qui est en lui. Cette espèce de dédoublement oblige à porter une attention toute particulière au centre ; c'est-à-dire, au cerveau d'acteur »<sup>828</sup>.

En effet, l'acteur est la clef de voûte de l'art théâtral : « [t]ous les moyens du théâtre doivent être mis au service de l'acteur. Il doit régner sans partage sur le public, puisque sur la scène, c'est l'art du comédien qui occupe une des premières places »<sup>829</sup>. Il reprend cette idée à plusieurs reprises, en subordonnant tout ce qui existe au théâtre au comédien : « [c]e qui est essentiel sur scène, c'est l'acteur. C'est pourquoi ce qui est en dehors de lui

---

<sup>826</sup> MEYERHOLD, Vsevolod, « Histoire et technique du théâtre », dans *Écrits sur le théâtre, op. cit.*, t. I, p. 118.

<sup>827</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>828</sup> MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre, op. cit.*, t. III, p. 93.

<sup>829</sup> MEYERHOLD, Vsevolod, « Histoire et technique du théâtre », dans *Écrits sur le théâtre, op. cit.*, t. I, p. 108.

est important dans la mesure où cela est nécessaire à son travail »<sup>830</sup>. Quant au spectateur, il doit être actif en reconstituant ce dont la pièce manque ou ce qu'elle ne montre pas. En plus, il lui attribue une fonction très active et intellectuelle ; autrement, le théâtre est – dans une certaine mesure – un échec.

Nous faisons penser le spectateur en même temps que nous, nous le faisons méditer sur maintes questions posées de forme polémique [...] Nous faisons raisonner et discuter le spectateur. Voilà l'une des fonctions du théâtre : stimuler l'activité cérébrale du spectateur<sup>831</sup>.

Il s'éloigne du but classique et réaliste du théâtre en refusant l'illusion scénique. Lui, au contraire, il priorise la conscience : « La technique de convention consciente lutte contre le procédé d'illusion »<sup>832</sup>. Alors, non seulement l'acteur mais aussi le public a pleine conscience du fait qu'il se trouve face à une fiction. Néanmoins, le spectateur peut être touché par ce qu'il voit, et poussé à réfléchir. Dans cet ordre d'idées, il propose la disparition du quatrième mur afin que le public devienne plus actif.

Cette rupture de la distance entre la scène et la salle, et la communication qui en résulte, se manifeste selon Meyerhold grâce à deux procédés : l'avant jeu et le jeu renversé. Pour ce qui est de l'avant jeu, il écrit : « [A]vant d'aborder la situation proprement dite, l'acteur japonais ou chinois joue toute une pantomime. Sans un mot, par une série de gestes allusifs, il suggère aux spectateurs l'idée du personnage qu'il incarne et les prépare à percevoir d'une certaine manière ce qui va suivre »<sup>833</sup>. Concernant le jeu renversé, il le définit comme « un aparté : cessant soudain de figurer son personnage, l'acteur interpelle le public directement, pour lui rappeler qu'il ne fait que jouer et qu'en réalité le spectateur et lui sont "complices" »<sup>834</sup>. En effet, c'est le spectateur qui complète

---

<sup>830</sup> MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., t. III, p. 166.

<sup>831</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>832</sup> HUBERT, Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, op. cit, p. 241.

<sup>833</sup> *Ibid.*

<sup>834</sup> *Ibid.*

l'œuvre, il « [ajoute] par l'imagination à ce qui reste allusif »<sup>835</sup>. Non simplement l'acteur est doté d'imagination, mais c'est justement cette faculté que le théâtre doit éveiller.

Évidemment, cette complicité entre l'acteur et le spectateur nous rappelle automatiquement le pacte fictionnel existant entre l'auteur et son lecteur, ce contrat établi entre l'émetteur et le récepteur du discours pour accepter le caractère fictif de la communication, sans impliquer qu'elle soit fausse :

L'acteur doit toujours être un schismatique. Jamais comme les autres. Créer dans la solitude, s'enflammer aux yeux de tous dans l'extase de la création. Et puis, il réintègre sa cellule ! Cellule qui implique non pas un éloignement de la société, mais la capacité d'ériger le travail créateur en célébration religieuse. Mépriser la foule, prier une nouvelle divinité à chaque flux, l'oublier à chaque reflux. Et, comme la mer, changer de couleur toutes les heures. [...] Et sachez découvrir la beauté là où les autres ne la trouvent pas<sup>836</sup>.

En effet, « l'aspiration à la Beauté Supérieure de l'Art » est l'un des principes du Théâtre d'Art de Moscou<sup>837</sup>. Ce nouveau théâtre doit fusionner la salle et la scène : il faut qu'il y ait une unité et du mouvement :

« Si le nouveau théâtre redevient dynamique, alors qu'il le soit complètement ». Le théâtre doit dévoiler définitivement son essence dynamique ; et ainsi, il doit cesser d'être « théâtre » au sens du seul « spectacle ». Nous voulons nous rassembler pour créer, pour « agir » ensemble, et pas seulement pour contempler<sup>838</sup>.

Évidemment, le spectateur est conscient en tout moment qu'il assiste à une représentation et que l'acteur joue, de la même manière qu'il pourrait contempler un tableau. Toutes ces caractéristiques forment ce qu'il appelle le théâtre de la convention, qui ne cesse pas pour autant d'être réaliste. Pourtant, le but de son théâtre, de plus en plus politique, évolue avec le temps et cherche à construire le socialisme. Il se questionne aussi sur la perspective du parterre, en analysant les différences existantes en fonction de la classe sociale. L'optique du spectateur varie selon son emplacement et, à son avis, ce

---

<sup>835</sup> MEYERHOLD, Vsevolod, « Histoire et technique du théâtre », dans *Écrits sur le théâtre, op. cit.*, t. I, p. 97.

<sup>836</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>837</sup> *Cf. ibid.*, p. 71.

<sup>838</sup> *Ibid.*, p. 120.

changement de point de vue peut être déterminant. C'est pourquoi il énonce le besoin de créer encore un autre type de théâtre qui tienne compte de l'architecture ; c'est-à-dire, il dirige son intérêt vers le spectateur au lieu de vers l'acteur.

On arrive à Stanislavski, qui énonce sa méthode dans ses ouvrages *Ma Vie dans l'art, La Formation de l'acteur et La Construction du personnage*. On ne va pas trop s'attarder à expliquer sa théorie puisqu'une étude comparatiste entre la sienne et celle de Diderot mérite bien une analyse plus approfondie<sup>839</sup>. On pourrait définir l'acteur stanislavskien comme « celui qui cherche à se fondre à son personnage tout en demeurant acteur, c'est-à-dire sans perdre le contrôle du processus de fabrication du rôle »<sup>840</sup>. Ainsi, on assiste à une identification entre l'acteur et le personnage qui n'implique néanmoins le contrôle de l'émotion sur le comédien : il doit ressentir en maîtrisant à partir de ce qu'il désigne comme mémoire affective ; c'est-à-dire, l'acteur doit revivre ce qu'il a déjà ressenti auparavant, sans se laisser emporter par les passions.

Cependant, il ne recrée pas sa propre expérience vitale, mais on a affaire à une construction du personnage, dont la clef réside dans la capacité de l'acteur à montrer les détails le plus intimes de son âme à travers un processus de création et non pas de représentation. Pour y parvenir, un travail constant sur soi-même s'avère indispensable : la relaxation, la concentration, la maîtrise de la voix et du corps, la mémoire affective et sensorielle du corps et de la voix résulte indispensable. Vu que l'acteur reste toujours maître de ses réactions, on peut aussi parler de dédoublement. En outre, ce n'est pas lui qui prend en charge le discours qu'il prononce, mais la personne dont le rôle il interprète : un autre.

Parmi ses successeurs se trouvent Pitoëff, Tania Balachova ou Antoine Vitez. Un autre héritier des théories stanislavskiennes c'est Lee Strasberg, qui s'éloigne de la « méthode » et arrive à The Actors' Studio (fondé en 1947 par Elia Kazan, Cheryl

---

<sup>839</sup> À ce sujet, nous pouvons par exemple consulter l'article suivant : AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, « Jouer de tête" ou "jouer d'âme": Stanislavski polémique avec Coquelin et Diderot », dans BERNARD, Florence, Michel BERTRAND et Hélène LAPLACE-CLAVERIE, *Classicisme et modernité dans le théâtre des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, PUP, 2014, p.183-192.

<sup>840</sup> SHAM'S, *L'Acteur, entre réel et imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 37.

Crawford et Robert Lewis) en 1949. Il conçoit l'acteur comme un artisan qui constitue l'élément principal du théâtre, au-dessus de l'auteur même<sup>841</sup>. En effet, son travail est indépendant de la pièce qui va être représentée : il doit modeler son corps, qui est son instrument, et s'enrichir grâce au travail parallèle de ses camarades. Vu qu'il y a différents types de jeu, Strasberg ne dicte pas de règles précises à suivre. C'est à l'acteur, au contraire, de trouver sa propre méthode et de résoudre ses problèmes particuliers afin de « devenir un parfait instrument »<sup>842</sup>, dont la base est la relaxation afin de mieux penser et sentir. En effet, il affirme que « la tension est la maladie du métier de l'acteur »<sup>843</sup>. La relaxation est aussi le point central de la méthode de Stanislavski. Par la suite, celui-ci aussi bien que Strasberg insistent sur le besoin de maintenir la concentration afin de pouvoir penser sur scène.

L'art de l'acteur doit être logique et se servir des expériences personnelles de l'acteur afin de rendre une émotion et communiquer avec le public. Alors, il doit avoir recours à sa mémoire émotionnelle et sensorielle. « L'essentiel [...] est de retrouver derrière les mots, l'expérience et le comportement qui leur donneront vie, de façon qu'ils jaillissent logiquement du personnage en scène »<sup>844</sup>. Autrement dit, leur vie constitue un instrument pour faire de l'art, et c'est pour cela qu'il n'a pas besoin d'imiter les autres : « [l']acteur est le seul matériau dans l'art capable d'être à la fois le matériau et la réalité »<sup>845</sup>. Il partage l'avis de Tchekhov à propos du sentiment chez les acteurs : pour eux, les comédiens ne doivent pas être trop conscients de leur jeu<sup>846</sup>. Un autre élément clef pour l'acteur c'est l'imagination active : il doit savoir improviser constamment et trouver l'inspiration qui réside chez lui. Également, il « doit croire pleinement à tout ce qu'il dit et fait en scène »<sup>847</sup>. Pour y parvenir, l'exercice du « moment privé » lui est spécialement utile, vu qu'il lui permet « d'aller directement au plus profond et au plus

---

<sup>841</sup> C'est important de noter que Strasberg loue *Les Réflexions sur l'art de l'acteur* de Talma, qu'il considère d'ailleurs comme « l'essai le plus clair et le plus précis que l'on puisse trouver sur le jeu théâtral ». cf. STRASBERG, Lee, *Le Travail à l'Actors studio*, Paris, Gallimard, 1969, p. 78.

<sup>842</sup> *Ibid.*, 48.

<sup>843</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>844</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>845</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>846</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>847</sup> *Ibid.*, p. 89.



inconscient de lui-même »<sup>848</sup> après une période d'observation de lui-même. De plus, « la mémoire affective est la base du travail qui permet de revivre en scène, et par conséquent la base aussi de la création d'une expérience sur scène »<sup>849</sup>.

La formation de l'acteur arrive à un haut niveau lorsqu'il commence la fusion avec le personnage qu'il joue et l'image qu'il s'en est faite. Pour l'accomplir, il doit être conscient en tout moment de ce qu'il est en train de faire<sup>850</sup>. Alors, un excès d'émotion suppose un problème pour l'acteur, mais un bon acteur doit être capable de se servir de ses émotions lors de la représentation, idée qui l'éloigne de la théorie de Diderot<sup>851</sup>.

Un auteur que l'on a souvent comparé avec Diderot, et dont l'influence sur l'œuvre de jeunesse de Rodolf Sirera est assez importante, est Bertolt Brecht. Il considère que l'illusion scénique prônée par le théâtre aristotélicien empêche l'éclosion de l'esprit critique chez le spectateur, qui reste donc passif. Pour l'inciter à adopter une attitude active, le spectacle, à travers le jeu du comédien, doit le toucher rationnellement, sans s'arrêter à l'aspect émotionnel. En fait, si le public s'identifie avec le personnage, il subit un processus d'aliénation qui peut et doit être évité grâce à la distanciation. Cependant, « l'art dramatique n'a aucun besoin de renoncer totalement à l'identification ; néanmoins, il lui faut encore – et il le peut sans perdre son caractère d'art – permettre que le spectateur adopte une attitude critique »<sup>852</sup> portant sur le jeu de l'acteur et l'action représentée. Parallèlement, l'acteur ne doit pas s'identifier non plus au personnage qu'il joue, surtout que ce processus d'identification est de plus en plus forcé, mais il doit adopter en tout moment une perspective de critique sociale. Brecht souligne aussi l'existence d'un art du spectateur, qui doit lui aussi s'exercer constamment de la même manière que fait le comédien.

Alors, le théâtre épique proposé par Brecht se caractérise par la quête d'un jeu permettant de renoncer à l'identification avec le personnage, de façon à ce que l'acteur et

---

<sup>848</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>849</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>850</sup> Voir *ibid.*, p. 122 et 163.

<sup>851</sup> Cf. LOTY, Laurent « Les paradoxes sur le comédien de Diderot et Jouvet », art. cit., p. 137.

<sup>852</sup> BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre 1*, Paris, L'Arche, 1963, p. 366.

le spectateur puissent devenir des êtres critiques, loin de la métamorphose et de l'hypnose. Pour ce qui est de la nécessité de l'acteur et du spectateur pour que le théâtre existe, il ne considère que cela soit tout à fait vrai. Ils sont indispensables, certes, mais à condition que le spectateur soit actif. Autrement dit, il conçoit le théâtre comme un événement politique auquel on doit s'engager à travers la distanciation : « [l]e but de l'effet de distanciation était d'amener le spectateur à considérer ce qui se déroule sur la scène d'un œil investigateur et critique »<sup>853</sup>. Il refuse ainsi la dramaturgie aristotélicienne, où la mimesis aboutit à la catharsis du spectateur. D'après Brecht, « la technique de la distanciation est diamétralement opposée à celle qui vise l'acte d'identification »<sup>854</sup> et, en conséquence, le but du théâtre ne doit plus consister à la purification et au soulagement des âmes, mais à la réflexion. Pour y parvenir, il propose, à la différence de Diderot, l'abandon du quatrième mur, « ce mur fictif qui sépare la scène de la salle et crée l'illusion que le processus représenté se déroule dans la réalité, hors de la présence du public »<sup>855</sup>. À son avis, le public doit être conscient que l'acteur joue. Autrement dit, le comédien doit montrer une action et aussi « le fait qu'il montre »<sup>856</sup> en rendant visible la distance entre lui-même et son personnage. En effet, il cite son personnage, ce qui met en évidence l'éloignement existant entre l'acteur et le rôle. De cette façon, il établit une communication directe avec le public qui exclue les apartés, tout en gardant sa propre personnalité : il ne doit, à aucun moment, s'oublier lui-même et il n'ira jamais au point de se métamorphoser en son personnage. Ce qu'il doit faire, c'est « mémoriser ses premières impressions »<sup>857</sup> lors de la lecture individuelle de la pièce, puis transformer ce qu'il a ressenti en geste. Voici un point en commun avec la méthode de Stanislavski. Une autre caractéristique de la théorie brechtienne c'est la technique de l'historicisation : l'acteur joue comme s'il représentait des processus historiques qui seront par la suite soumis à la critique du public.

Dans son écrit, « Sur le métier du comédien », Brecht revendique l'indépendance du comédien envers l'écrivain et sa conception du rôle à représenter. Également, il

---

<sup>853</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>854</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>855</sup> *Ibid.*

<sup>856</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>857</sup> *Ibid.*, p. 332.

souligne une dualité chez le personnage, qui « comporte deux "moi" contradictoires, dont l'un est celui du comédien »<sup>858</sup> et l'autre se correspond avec le spectateur que le comédien est de lui-même. Ainsi l'acteur doit étudier le personnage et le construire progressivement, sans se métamorphoser immédiatement, et en réduisant « sa participation affective »<sup>859</sup> tout en adoptant un regard extérieur et social. Il reprend la notion d'historicisation qui révèle aussi le caractère double et plastique du comédien : « il est en même temps quelqu'un d'autre »<sup>860</sup>.

La *Lettre aux acteurs* de Valère Novarina montre bel et bien le lien étroit entre le corps de l'acteur et le texte. À travers des activités biologiques, comme manger ou respirer, il établit un parallélisme entre le rapport qu'on a avec la vie et celui que l'acteur doit avoir avec le théâtre : il doit s'imprégner du texte, le manger, c'est « une nourriture » pour lui. C'est ainsi, en le digérant, que l'acteur parvient à le doter de vie, à le refaire et « le réécrire avec son corps ». Pendant le processus de création, l'acteur doit travailler avec son corps et chercher le naturel, fuyant l'artificialité qui caractérise la déclamation scolaire :

Pas tout couper, tout découper en tranches intelligentes, en tranches intelligibles - comme le veut la diction habituelle française d'aujourd'hui où le travail de l'acteur consiste à découper son texte en salami, à souligner certains mots, les charger d'intention, à refaire en somme l'exercice de segmentation de la parole qu'on apprend à l'école [...] Faut des acteurs d'intensité, pas des acteurs d'intention<sup>861</sup>.

Finalement, on va faire référence à George Simmel et son texte, *La Philosophie du comédien*. Pour lui, « le comédien n'est pas la marionnette du rôle »<sup>862</sup> ; c'est-à-dire, il doit garder en tout moment le contrôle sur le personnage qu'il interprète. En effet, il « n'est pas le personnage dramatique artistique »<sup>863</sup>, et même dans les cas où le rôle

---

<sup>858</sup> *Ibid.*

<sup>859</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>860</sup> *Ibid.*, p. 391.

<sup>861</sup> NOVARINA, Valère (1973, première publication en 1979), « Lettre aux acteurs » dans *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 10

<sup>862</sup> SIMMEL, Georg (1908), *La Philosophie du comédien*, trad. de l'allemand par Sibylle Muller précédé de Denis Guénon, *Du paradoxe au problème*, Clamecy, Circé, 2001, p. 61.

<sup>863</sup> *Ibid.*, p. 47.

interprété se correspondrait avec sa personnalité, il doit éviter l'aliénation à tout prix<sup>864</sup>. Néanmoins, afin de construire son propre modèle de rôle, il doit se servir de sa sensibilité plutôt que du rôle tel qu'il est conçu par l'auteur, sans trop se l'approprier : il doit avoir un équilibre entre ce que l'auteur crée et ce que l'acteur y ajoute :

L'exigence idéale devient donc la suivante : comment il faut jouer tel rôle, en ne le tirant ni de la pièce elle-même -car alors il ne pourrait être joué dans tant et tant de conceptions complètement différentes de façon également satisfaisante – ni seulement du tempérament du comédien ; car cela laisserait le champ libre à toute espèce de hasard, de subjectivité, de violence fait à la pièce<sup>865</sup>.

Autrement dit, « [...] la manière dont un comédien doit concevoir un rôle ne découle-t-elle pas, même comme exigence idéale, du rôle lui-même, mais de la relation de sa nature d'artiste à ce rôle »<sup>866</sup>. Ceci entraîne, comme c'est logique, une sorte de paradoxe chez le comédien qui fait qu'il joue d'une manière artificielle, puisqu'il feint sur scène, tout en donnant l'impression d'être sincère et naturel :

Il y a dans le jeu du comédien une contradiction interne qui en fait une énigme dans l'ordre de la philosophie de l'art. Sur scène, il donne l'impression d'une expression spontanée, surgissant du fond de l'être et du tempérament de celui qui joue, de la manifestation d'une vie immédiate, déterminée par elle-même et par les destinées représentées. Le miracle, c'est que cette vie s'exprime à travers un contenu donné et formé ailleurs, à travers des mots et des gestes dont cette personne, avec la sensibilité, avec son comportement, obéissant à des lois propres, a trouvé le sens et les relations comme une stricte nécessité extérieure. Dans la mesure où le contenu objectif de son jeu et la subjectivité créatrice du comédien sont à la fois singulièrement séparés et mêlés, il faut que l'exigence idéale de cette performance soit une création particulière et non pas simplement transparente, qui découle de ces éléments tout en les transcendant<sup>867</sup>.

Jusque-là, on constate une similitude entre Simmel et Diderot, d'autant plus qu'il considère le comédien comme un être actif, qui décide comment jouer son rôle loin de la déclamation artificielle et en établissant un contact direct avec le public à partir de ses

---

<sup>864</sup> Cf. *Ibid.*, p. 62 : « Un tel rôle peut être adéquat à notre individualité, écrit-il, mais c'est encore autre chose que cette individualité ».

<sup>865</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>866</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>867</sup> *Ibid.*, p. 31-32.

propres émotions, tout en gardant le contrôle sur ses actions sous l'apparence d'un jeu naturel :

Les paroles et les gestes du comédien en scène ont l'air d'avoir jailli tout à fait spontanément, de ses impulsions et de la situation. Il ne lit pas un texte, il ne récite pas ou ne mime pas un contenu de telle sorte que celui-ci soit la seule et unique chose présente, comme "esprit objectif ", et la déclamation ne serait alors qu'une forme, du type de l'écriture, de l'imprimerie ou du phonographe. Cela, c'est plutôt le 'jeu' de la marionnette, qui ne se présente pas sur la scène comme une chose pour soi, extérieure au contenu donné, mais n'est qu'une espèce particulière d'alphabet avec laquelle ce contenu s'écrit pour se communiquer à autrui. Le comédien joue pour le spectateur uniquement à partir de lui-même [...] c'est lui-même qu'il présente, l'action et la passion que l'on voit en lui sont celles de la personne, qui se déploie ainsi en apparence comme dans la réalité de la vie<sup>868</sup>.

Évidemment, à l'époque où Simmel écrit ce texte le public au théâtre « s'est massivement démocratisé »<sup>869</sup>, ce qui explique l'interaction entre le comédien, émetteur d'un discours, et le spectateur, récepteur visé par le premier.

Un autre point un commun avec Diderot c'est le devoir de la part du comédien de compléter le travail de l'auteur, qui a créé un personnage de manière incomplète, perfectible à travers le corps du comédien. De fait, c'est grâce au corps du comédien que le personnage littéraire, entité abstraite, prend vie dans le monde physique :

Le personnage de la pièce, tel qu'il est dans le texte, n'est pas un être humain complet, pourrait-on dire, ce n'est pas un être humain comme le perçoivent nos sens – c'est l'ensemble complexe de ce que la littérature peut saisir d'un être humain. L'auteur ne peut tracer d'avance ni les mimiques ni l'intonation, ni le ritardando ni l'accelerando du discours, ne les gestes ni l'atmosphère particulière enveloppant un personnage qui a la chaleur de la vie, ni même réellement d'en donner des prémisses dépourvues d'ambiguïté. Au contraire il a projeté le destin, l'apparence physique, l'âme de ce personnage dans le cours seulement unidimensionnel de ce qui ne relève que de l'esprit. Ce cours universel, le comédien va en quelque sorte le traduire dans les trois dimensions du sensible<sup>870</sup>.

Ainsi, comme Diderot, il affirme qu'il ne s'agit pas d'imiter mais plutôt de créer : la *poiésis*

---

<sup>868</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>869</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>870</sup> *Ibid.*, p. 90-1.

doit se substituer à la mimésis :

il [le comédien] exerce à l'égard de cette création [la création littéraire] un art singulier et autonome, tout aussi éloigné de la réalité que l'œuvre littéraire elle-même – nous comprenons immédiatement pourquoi il ne suffit pas d'être un bon imitateur pour être un bon acteur, que le don d'imiter les gens n'a rien à voir avec le talent artistique et créateur du comédien<sup>871</sup>.

Nous avons vu au quatrième chapitre la théorie diderotienne sur le jeu de l'acteur et le contrepoint que le personnage du Marquis de Sirera défendait dans *El verí del teatre*. Le paradoxe se matérialise dans cette fiction lors de la deuxième interprétation de Gabriel : « la seua actuació resulta tan natural, tan sentida, que sembla, per contrast, atifícosa »<sup>872</sup>. Gabriel n'imité plus un moribond mais il le représente : non seulement il rend présente une absence, mais il offre son intimité aux yeux du Marquis.

De plus, Gabriel trahit sa personnalité d'acteur, puisqu'il considèrerait qu'une bonne interprétation exigeait un travail de préparation préalable et la maîtrise du soi. Or, à ce moment-là, il se laisse envahir progressivement par le personnage de Socrate :

Els nervis en tensió, concentrat en el seu paper, tracta de matisar cada parlament, cada paraula, de donar sentit a cada moviment dels braços, del cap; fins i tot els gestos més mínims i més insignificants es veuen animats per un desig salvatge de transcendir les misèries presents de l'actor, i elevar-les a la categoria d'un gran ritus de sacrifici, ofrenat a les implacables categories d'una bellesa suprema i sens afectacions. Actuant contra ell mateix, contra la seua pròpia naturalesa, contra les seues conviccions i la seua experiència artística, Gabriel es lliura en cos i en esperit a la recerca d'unes entonacions vibrants i, alhora, plenes d'humilitat, completament allunyades de les formulacions retòriques que va emprar en la primera lectura del fragment de l'obra<sup>873</sup>.

---

<sup>871</sup> *Ibid.*, p. 94-5.

<sup>872</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 171.

« Toutefois, son jeu est si naturel semble artificiel ». C'est nous qui traduisons, et nous signalons que la version espagnole a supprimé cette phrase.

<sup>873</sup> *Ibid.*

« Tendu, il se concentre sur son rôle en essayant de nuancer chaque discours, chaque mot, en donnant un sens à chaque mouvement des bras et du corps. Même les gestes les plus petits et les plus insignifiants sont animés par un désir sauvage de transcender les misères actuelles de l'acteur pour les élever à la catégorie d'un grand rite de sacrifice offert aux catégories implacables d'une beauté suprême sans affectation. En jouant contre lui-même, contre sa propre nature, contre ses convictions et son expérience artistique, Gabriel se donnera corps et âme à la recherche d'intonations vibrantes, pleines d'humilité en même temps, et complètement éloignées du style rhétorique avec lequel il a commencé dans sa première lecture l'extrait de la pièce ».

Il n'est plus le porte-parole de Socrate, son image, mais la réalité : il subvertit ainsi les principes de l'art théâtral car le fictif devient réel.

## 6.2. De la frontière entre le jeu et la réalité

Nous avons vu que le principal objectif du théâtre, notamment de l'acteur, est de donner l'illusion. Nous n'ignorons pas que d'autres types de drame, dont le théâtre épique, l'agit-prop ou le théâtre documentaire, cherchent justement le contraire : ils optent pour l'épisation du théâtre, qui vise à instaurer une distance entre le spectateur et la fable, ainsi qu'entre l'acteur et son personnage, pour limiter voire empêcher l'identification. Néanmoins, les pièces qui articulent ce travail gravitent autour du jeu entre la fiction et la réalité. Les chapitres précédents ont montré à quel point les personnages de Gabriel, de Milo et aussi d'Andrew étaient piégés par l'apparence du jeu. Ce n'est pas le spectateur qui a confondu le vrai avec la fiction, mais les personnages.

Pour María José Ragué-Arias, l'essence du théâtre est condensée dans le caractère métathéâtral de l'œuvre de Sirera, qui renvoie à la confusion, si pirandellienne, entre la vie et la fiction :

Es la esencia del teatro, el intercambio de identidades, la transformación del engaño, un crescendo dramático que culmina con la muerte real de alguien que mil veces ha fingido morir. Son las tres muertes del actor. Es el actor frente el juego del poder del marqués que finge ser criado; el teatro frente a la vida, el ritual teatral de la muerte. Es también una meditación sobre las técnicas de interpretación que, llevadas al extremo, son las que sostienen que el mejor actor es el que experimenta las vivencias del personaje y que acaban en la muerte del teatro<sup>874</sup>.

Cette affirmation démontre bien que la frontière entre la réalité et la fiction, entre la vie et la mort, est d'abord fissurée puis détruite. Avec *El verí del teatre*, Rodolf Sirera annihile l'artifice du théâtre. Lors de la première mort, celle de Socrate, on a affaire à une fiction car il est évident que l'évènement présenté n'est pas vrai : Socrate n'existe

---

<sup>874</sup> RAGUÉ-ARIAS, María José, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, op. cit., p. 174.

plus, c'est un fait historique, aucune identification n'est possible. Avec la deuxième mort, en revanche, l'effet de réel s'installe car on a l'impression que ce qui se passe sous nos yeux est un reflet direct du réel. De plus, si nous prenions la place du Marquis en tant que spectateur, nous serions sûres que c'est juste une impression du réel mais pas la mort vraie, car Gabriel n'a pas encore été empoisonné. En revanche, la troisième et dernière mort, celle qui ne se montre pas, ne relève plus du ressort fictionnel : l'acteur-personne ne joue pas, il n'est plus signe d'une réalité autre et nous frôlons le *happening*, où la réalité représentée et la réalité théâtrale sont finalement la réalité réelle. De nos jours, nous pourrions même penser à un *snuff movie*, un film qui montre en direct la mort d'un être humain, qu'il s'agisse d'un suicide ou d'un meurtre. Nous rejoignons ainsi le concept du sinistre tel que le philosophe allemand Friedrich Schelling le définit : « Lo siniestro (*Das Unheimliche*) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado »<sup>875</sup>. La fascination que *El verí del teatre* éveille chez le spectateur consiste justement à ne pas dévoiler la mort de Gabriel : c'est grâce à cette absence scénique et à toute sa capacité suggestive que l'illusion est maintenue. En revanche, la mort fictionnellement réelle de Milo détruit le vertige de l'attente esthétique tout en confirmant que le rôle jusque-là joué par Andrew a pris le contrôle car il a joué si intensément qu'il ne peut plus arrêter de le faire. Cette hypothèse nous renvoie au questionnement de Denis Diderot qui, en abordant le jeu du comédien sensible, se demandait : « s'il est lui quand il joue, comment cessera-t-il d'être lui ? S'il veut cesser d'être lui, comment saisira-t-il le point juste auquel il faut qu'il se place et s'arrête ? »<sup>876</sup>. Évidemment, et au regard de la tournure que les choses prennent à la fin de *Sleuth*, il est légitime de penser qu'Andrew a toujours voulu de manière subconsciente la mort de Milo.

Le tiraillement de la dichotomie réalité/fiction se matérialise par l'imbrication de plusieurs niveaux de fiction dans une même œuvre. Ceci peut avoir lieu de manières différentes et la terminologie aussi peut varier. Nous distinguons celle de Patrice Pavis<sup>877</sup>

---

<sup>875</sup> SCHELLING, Friedrich, citado en TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 17.

<sup>876</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de J.-M. Goulemot, p. 72.

<sup>877</sup> PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 237-239, 400-401 et 243-244 respectivement.



– le métathéâtre, le théâtre dans le théâtre ou la mise en abyme – de celle de García Barrientos<sup>878</sup> –qui évoque les niveaux métathéâtral, métadramatique et métadiégétique.

Le métathéâtre est un « théâtre dont la problématique est centrée sur le théâtre, qui "parle" donc de lui-même, "s'autoprésente" »<sup>879</sup>. À différence du théâtre dans le théâtre, les éléments théâtraux qui problématisent le théâtre ne doivent pas forcément constituer une pièce interne. Ainsi, et d'après Patrice Pavis, le métathéâtre « devient une forme d'antithéâtre où la frontière entre l'œuvre et la vie s'estompe »<sup>880</sup>. Cette précision nous intéresse particulièrement car aussi bien *El verí del teatre* que *Sleuth* atténuent cette frontière au point de fondre la réalité dans la fiction. On trouve un exemple métathéâtral dans les allusions à l'hypocrisie, symptomatique d'une réalité théâtralisée qui finira pourtant par devenir « le grand branle de la terre »<sup>881</sup>, c'est-à-dire, qui prendra en charge chaque geste et chaque réplique de ce monde qui, en fin de compte, n'est qu'un *theatrum mundi* où tout le monde interprète un rôle : « En la vida real, com tractava d'explicar-vos abans, actuem... tots nosaltres, tothora... Aquesta actuació quotidiana és, per altra banda, absolutament necessària per a la supervivència del *status* social »<sup>882</sup>.

Chaque élément de la scène, l'acteur y compris, est donc un signe qui établit une corrélation entre ce qu'il est et ce qu'il représente, son référent. Cette approche sémiologique implique une collision entre le monde réel et le fictif, que le Cercle de Prague considérait déjà : « on the stage things that play the part of theatrical signs acquire special features, qualities and attributes that they do not have in real life »<sup>883</sup>. Nous avons

---

<sup>878</sup> GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2001, p. 194-199.

<sup>879</sup> PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 237.

<sup>880</sup> *Ibid.*

<sup>881</sup> DIDEROT, Denis (1773), *Le Neveu de Rameau*, éd. cit. de Jean-Claude Bonnet, p. 129.

<sup>882</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 152.

« Dans la vie réelle, comme j'essayais de vous le dire avant, nous jouons tous... toujours. Ce jeu quotidien est, d'ailleurs, complètement nécessaire pour la survie de la position sociale ».

<sup>883</sup> BOGATYREV, Petr, « Semiotics in the Folk Theatre », dans MATEJKA, Ladislav W. et Irwin R. TITUNIK (éds), *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1976, p. 35-36. « Sur la scène, les choses qui jouent le rôle de signes théâtraux acquièrent au cours de la pièce des traits, des qualités et des propriétés qu'ils n'ont pas dans la vie réelle ». La traduction est empruntée à Patrice Pavis (1980), *Dictionnaire de théâtre*, op. cit., p. 355.

analysé dans le chapitre précédent la valeur des objets en tant que signes, mais à présent c'est l'acteur qui nous intéresse. Son processus de sémiotisation s'opère par l'illusion : il se démarque aussi de la réalité et devient un personnage à l'intérieur d'un système. Le problème se pose quand un personnage qui joue à son tour un autre personnage arrête d'être signe et se *désémiotise*<sup>884</sup>, provoquant l'irruption du réel qui déstabilise et les autres personnages et le public, mettant en question la validité de la communication interne et externe. Ce jeu constant entre le réel et la fiction provoque le scepticisme et Andrew ne croit plus ce que Milo lui dit :

ANDREW: (*Sarcastic*) Yes, yes. I 'm sure they will be. Led, no doubt, by intrepid downy Inspector Doppler.

MILO: Oh no. It 'll be a real policeman, have no fear of that. Detective Sergeant Tarrant his name is. I told him a lot about you, Andrew, I said that I knew you to be a man obsessed with game-playing and murder considered as a fine art. Your life's great ambition, I said, of which you 'd often spoken, was to commit an actual real life murder, hide the body somewhere where it couldn't be traced to you and then leave clues linking you with the crime, strewn about your house in the certain knowledge that the pedestrian and simple-minded police wouldn't recognise them for what they were<sup>885</sup>.

Cette incrédulité intensifie le sentiment de défaite de la fin d'Andrew, qui prend conscience qu'il n'est pas si intelligent qu'il le croyait. Il privilégiait la fiction comme attrait des personnes avec une grande culture et le fait que la réalité l'emporte sur la fiction implique aussi sa médiocrité intellectuelle, il n'est plus supérieur aux autres :

ANDREW: Oh no that's not my line of country at all. That is detective fact not detective fiction .

MILO: And of course as such is of much less interest to noble minds.

---

<sup>884</sup> Jean Alter définit la *désémiotisation* comme suit : « On stage, everything can also stop becoming a sign, can undergo a desemiotization » ALTER, Jean, « Performance and performance: on the Margin of Theatre Semiotics », *Degrés*, n°30, 1982, p. d11. [« Sur la scène tout peut aussi cesser de devenir un signe, être soumis à une désémiotisation »].

<sup>885</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth, op. cit.*, p. 655.

«ANDREW: (*Sarcastiquement*) Si, si. J'en suis sûr. Dirigé, sans doute, par l'intrépide et attardé inspecteur Doppler.

MILO: Oh non. Il va être un vrai flic, ne t'inquiète pas. Sergent-Détective Tarrant, pour plus de détails. Je lui ai beaucoup parlé de toi, Andrew, je lui ai dit que je savais que tu étais un homme obsédé par le jeu et le meurtre considéré comme un art. La grande ambition de ta vie, je lui ai dit, dont tu as souvent parlé, était de commettre un véritable meurtre, de cacher le corps quelque part où personne ne pourrait remonter à toi de laisser ensuite des indices te reliant au crime, éparpillés dans ta maison dans la certitude qu'un policier ordinaire et naïf ne les reconnaîtrait pas.

ANDREW: Yes , yes you 've put it in a nut shell , my dear Milo<sup>886</sup>.

Ainsi, ce qui a l'air réel est une fiction, comme la première mort de Milo – “But things are not always what they seem inspector”<sup>887</sup> – et inversement.

La désémiotisation est plus fréquente dans le théâtre dans le théâtre ou lors de scènes où la folie menace le personnage, qui peut devenir un tout autre. Mais, sans doute, la mise en abyme est capable de produire une frayeur bien plus forte car elle montre l'inexorable et réduit le personnage au fatalisme. Rappelons d'abord que la mise en abyme est « le procédé qui consiste à inclure dans l'œuvre (picturale, littéraire ou théâtrale) une enclave qui en reproduit certaines propriétés ou similitudes structurelles »<sup>888</sup>. Elle peut relever du théâtre dans le théâtre, qui est un « [t]ype de pièce ou de représentation qui a pour sujet la représentation d'une pièce de théâtre »<sup>889</sup>. Nous trouvons un exemple dans *El verí del teatre*, où Gabriel doit jouer la pièce *La Mort de Socrate*, qui à son tour annonce la mort de Gabriel et sa cause. L'adaptation télévisée de cette pièce insiste sur cette mise en abyme avec la circularité provoquée par la voix-off du début, qui n'est que celle du Marquis à la fin. Cet encadrement du spectacle propose une nouvelle interprétation : la fin ne resterait plus ouverte et dès que le rideau se lève, Gabriel serait à nouveau dans le hall d'entrée, en train d'attendre le Marquis. Le huis clos se multiplierait ainsi en boucle, suivant un éternel retour qui en fait se rapproche plus du mythe de Sisyphe, où l'avenir se rouvre sur le passé abolissant le temps et le réel. La fusion du réel et du fictif est déjà annoncée au début de la pièce, lors de la conversation entre Gabriel et le faux valet : « arriba un punt en què no pot distinguir on comença i

---

<sup>886</sup> *Ibid.*, p. 604.

“ANDREW: Oh non, ce n'est pas mon style du tout. Ça c'est un fait de détective et non une fiction de détective.

MILO: Et bien sûr, beaucoup moins intéressant pour les esprits supérieurs.

ANDREW: C'est ça, je n'aurais pas dit mieux, mon cher Milo.”

<sup>887</sup> *Ibid.*, p. 637-638.

“Pero las cosas no siempre son lo que parecen, inspector.”

<sup>888</sup> PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire de théâtre*, op. cit., p. 243.

<sup>889</sup> *Ibid.* p. 400.

acaba la ficció »<sup>890</sup>. Le sarcasme de quelques commentaires du Marquis qui annoncent la mort de Gabriel – « Ja us ho explicaré després. En aquests moments no ho entendríeu... (somriu) o no ho voldríeu creure »<sup>891</sup>, « Aviat us sentireu millor. (*Remarcant les paraules*) »<sup>892</sup> ou « Oh, sí... ficció... És clar... M'oblidava d'això »<sup>893</sup> – dissipe tout doute et nous démontre que la mort de Gabriel sera bien réelle.

*Sleuth* nous offre aussi des exemples de mise en abyme. D'abord, Andrew Wyke décortique tout l'échafaudage du jeu qu'il a conçu pour Milo. Non seulement il annonce ce qui va arriver sur la scène, mais aussi, tel un démiurge ou un metteur en scène, il impose la manière. Sa narration à l'Inspector Doppler de ce qui s'était passé chez lui deux jours plus tôt entre aussi dans cette catégorie de mise en abyme (rétrospective cette fois-ci), ou métadiégétique, car il l'expose tel un narrateur interne :

ANDREW: I invited Milo here and suggested to him that as my wife had expensive tastes and he was virtually a pauper the only course open for him was to steal some valuable jewels which I had in the safe.

INSPECTOR DOPPLER: And he agreed to this?

ANDREW: With alacrity. I persuaded him to get out of his clothes and to dress as Grock, in which ludicrous disguise he broke into the house and blew open the safe. He then pocketed the jewels, struggled, convincingly, round this room and was about to make off, when I turned nasty and revealed the purpose of the evening. This, of course, was that I had manoeuvred him into a position where by pretending to mistake him for a burglar, I could, as the outraged householder, legitimately shoot him as he raced away up the stairs. By the time the police arrived I would be standing in my night attire innocent, bewildered and aggrieved. And as you well know, Inspector, there's no liar in Britain, however unconvincing, more likely to be believed than an owner occupier standing with his hair ruffled in front of his own fireplace, wearing striped Viyella pyjamas under a camel jaeger dressing gown.

INSPECTOR DOPPLER: What was Mr. Tindle's reaction to all this?

ANDREW: It was electrifying! He swallowed my story hook, line and sinker. He fell on his knees, pleaded for his life, but I was implacable. I put the gun against

---

<sup>890</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 145.

« Il arrive un moment où l'on ne peut pas dire où commence et où finit la fiction ».

<sup>891</sup> *Ibid.*, p. 160.

« Je vous expliquerai plus tard. Maintenant, vous ne me comprendriez pas (sourire) ou vous ne me croiriez pas... »

<sup>892</sup> *Ibid.*, p. 156.

« Vous vous sentirez mieux bientôt (en insistant sur ces mots) ». Nous nous étonnons de l'absence de didascalie dans la traduction espagnole, qui ôte le sens caché derrière ces mots.

<sup>893</sup> *Ibid.*, p. 153.

« Oh, oui ! La fiction, c'est vrai... Je l'avais oublié ».

his head and shot him with a blank cartridge. He fainted dead away. It was most gratifying.

INSPECTOR DOPPLER: Gratifying or not, sir, Mr. Tindle must have been put in fear for his life. Such action invites a grave charge of assault.

ANDREW: Well, I suppose that's marginally better than the murder charge you were contemplating a few minutes ago.

INSPECTOR DOPPLER: I still am contemplating it, sir.

ANDREW: Oh, come now, Inspector. I've told you what happened. After a few minutes, Mr. Tindle recovered his senses, realised shrewdly that he wasn't dead after all and went off home<sup>894</sup>.

Il jongle entre réalité et fiction, racontant véritablement ce qui n'était qu'un jeu de rôles, utilisant le « je » qui indique la réalité pour décrire c'est qu'un « lui » – son double – a fait. Comme c'est lui qui a tout créé, c'est aussi lui qui décide quand le jeu est fini, avec le débordement inopiné et irréversible de la réalité.

La tension entre réalité et fiction des pièces de Sirera et de Shaffer, ainsi que les émotions qu'elles provoquent chez le spectateur, expliquent qu'elles soient considérées comme des thrillers psychologiques, où l'intrigue constante ne laisse d'augmenter et de

---

<sup>894</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth, op. cit.*, p. 640-641.

“ANDREW: J'ai invité Milo et lui ai suggéré que puisque ma femme avait des goûts de luxe et qu'il était pratiquement pauvre, le seul moyen qui lui restait était de voler quelques bijoux de valeur que j'avais dans le coffre.

INSPECTEUR DOPPLER: Et il a accepté?

ANDREW: Avec empressement. Je l'ai persuadé d'enlever ses vêtements et de s'habiller comme Grock. Sous ce déguisement ridicule, il est entré dans la maison et a ouvert le coffre-fort. Puis il a mis les bijoux dans sa poche, s'est débattu, de façon convaincante, partout dans cette pièce et il était sur le point de partir, lorsque j'ai changé d'attitude et que j'ai révélé le but de la soirée. Celui-ci, bien sûr, était de le manipuler de telle sorte qu'en faisant semblant de le prendre pour un voleur, je pouvais, comme le propriétaire indigné de la maison, légitimement lui tirer dessus alors qu'il s'enfuyait par les escaliers. Le temps que la police arrive, je me tiendrais en pyjama, innocent, désorienté et contrarié. Et comme vous le savez bien, Inspecteur, il n'y a pas un menteur en Grande-Bretagne, aussi peu convaincant soit-il, qui ait plus de chances d'être cru qu'un propriétaire debout avec les cheveux ébouriffés devant sa propre cheminée, portant un pyjama rayé de Viyella sous une robe de chambre.

INSPECTEUR DOPPLER: Quelle a été la réaction de Monsieur Tindle face à tout ça ?

ANDREW: C'était électrisant ! Il a mordu à l'hameçon et a cru à mon histoire du début à la fin. Il est tombé à genoux et supplié pour sa vie, mais j'étais implacable. Je lui ai mis le pistolet sur la tempe et lui ai tiré dessus à blanc. Il s'est évanoui. C'était très gratifiant.

INSPECTEUR DOPPLER: Gratifiant ou pas, monsieur, M. Tindle a dû craindre pour sa vie. Une telle action appelle une accusation grave d'agression.

ANDREW: Eh bien, je suppose que c'est un peu mieux que l'accusation de meurtre que j'envisageais il y a quelques minutes.

INSPECTEUR DOPPLER: Je l'envisage toujours, monsieur.

ANDREW: Oh, allez, inspecteur. Je vous ai déjà raconté ce qui s'est passé. Après quelques minutes, M. Tindle a repris ses esprits, a réalisé qu'il n'était pas mort et est rentré chez lui.”

tenir le spectateur en haleine jusqu'au dénouement final, inopiné dans les deux cas. Le titre du texte de Shaffer, *Sleuth* (« limier » en français, « sabueso » en espagnol) sert aussi à jouer avec la frontière générique, ainsi qu'à tromper le récepteur. Il suggère plutôt qu'il s'agit d'une pièce policière où il faut résoudre un crime, ce qui se correspondrait avec le deuxième acte si nous le prenions à part, ou même un polard, si nous regardons le portrait de l'Inspecteur Doppler – plutôt gros, chauve, avec peu d'argent et sûrement seul dans la vie, à juger par sa tenue<sup>895</sup>.

La fin de cette pièce pose aussi le problème de la déraison, où l'on sent la défaite dans la victoire et la victoire dans la défaite. Nous pouvons même nous questionner sur la conscience de Milo face à la mort, qu'il défie incongrument. Au lieu de se plaindre, de réagir en colérique ou de rester muet et impuissant face à son imminent final, il se laisse emporter par le délire et renvoie la « balle » caustique de vérité à Andrew. Pendant que le jeune expire entre grimaces et rire, il crie un ambigu : « Game, set and match ! »<sup>896</sup>. Qui a gagné, finalement ? Qui a réussi à échapper à jamais de la réalité ? Qui reste finalement seul ? Ce commentaire final ramène Andrew à la réalité : le jeu est allé trop loin et la fiction de ses romans est devenue réelle. Nous ignorons, en revanche, sa réaction postérieure : prend-il conscience du « trop de réalité » de son dernier acte ?

Nous avons aussi évoqué les multiples moments où Andrew joue un rôle ou imite quelqu'un, mais il n'est pas évident de reconnaître son véritable but lorsqu'il feint être quelqu'un d'autre, où nous décelons le théâtre dans le théâtre. Nous nous demandons si cela n'est qu'un jeu pour s'amuser, s'il a l'habitude de le faire quand il est tout seul pour fuir la solitude - réelle de son côté -, ou s'il est devenu fou. En tout cas, cette manipulation de l'illusion, que Patrice Pavis qualifie de « surillusion »<sup>897</sup>, replace le spectateur externe (le public du théâtre ou le lecteur) en dehors de la fiction. En exagérant la théâtralité, l'illusion finit par devenir la réalité que l'on analyse, et le théâtre nous sert d'outil épistémologique qui dédouble la pièce en fiction et réflexion. Ce double jeu de l'illusion

---

<sup>895</sup> Cf. *Ibid.*, p. 634-635. Nous avons déjà cité la description dans le cinquième chapitre.

<sup>896</sup> *Ibid.*, p. 665.

“Jeu, set et match!”

<sup>897</sup> PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 401.

nous renvoie à la théorie classique de Marmontel « plus l'illusion est vive est forte, plus elle agit sur l'âme, et par conséquent moins elle laisse de liberté, de réflexion et de prise à la vérité »<sup>898</sup>. Nous oscillons donc entre identification et distanciation, entre effet de réel et effet théâtral, et c'est dans cet entre-deux que nous pouvons situer Milo et Andrew, qui, victimes de l'illusion, croient que leur réalité n'existe pas, subissant la dénégation et pensant « Ne crois pas que je vais mourir » ou « Ce n'est pas moi qui t'ai tué ».

La quête de vrai entamée par le personnage du Marquis de Sirera illustre bien l'idée de Marmontel, et c'est pour cela que la réalité se substitue à la fiction théâtrale :

Us he dit que volia aconseguir de vós una representació única. Però potser no he emprat correctament les paraules. No és una representació el que aneu a oferir-me. És una realitat. Ho compreneu ? L'única manera de mostrar satisfactòriament la pròpia mort – vós ho heu dit abans, en to de broma – és, justament, aquesta...: quand morieu de veres<sup>899</sup>.

En effet, pour le Marquis le seul moyen d'arriver au bout de son expérience pour saisir ainsi la vérité scientifique qu'il cherche est de tuer Gabriel pour de vrai :

Quina ocasió tan excepcional per dur a terme el meu experiment! Aneu a morir de la mateixa manera que el meu personatge! La ficció es retira, vençuda per la realitat ! Ja no hi ha dues visions del món ni de les coses! Una visió tan sols, una visió única, la veritat ! La veritat per damunt de tots els sentiments i de totes les convencions socials...!<sup>900</sup>

*Le Neveu de Rameau* nous offre aussi un exemple des dangers du rapprochement intime de la réalité et de la fiction par le jeu trop exalté dans la scène de l'homme-orchestre :

Mais vous vous seriez échappé en éclats de rire à la manière dont il contrefaisait les différents instruments ; avec des joues renflées et bouffies, et un son rauque

---

<sup>898</sup> MARMONTEL, Jean-François (1763), *Éléments de littérature* dans *Œuvres de Marmontel*, t. 4, Paris, Belin, 1819, p. 619.

<sup>899</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 176.

« Je vous ai dit que je voulais obtenir une performance unique de votre part. Mais peut-être n'ai-je pas utilisé les bons mots. Ce n'est pas une représentation que vous allez m'offrir. C'est une réalité, vous comprenez ? La seule façon de montrer de façon satisfaisante sa propre mort - je vous l'ai déjà dit en plaisantant - est précisément ceci..., en mourant réellement... »

<sup>900</sup> *Ibid.*, p. 167-168.

« Quelle occasion exceptionnelle de mener à bout mon expérience. Vous allez mourir comme mon personnage. La fiction se retire, vaincue par la réalité. Il n'y a plus deux visions du monde, ni des choses. Une vision seulement, une vision unique : la vérité, la vérité avant tout les sentiments et toutes les conventions sociales ».

et sombre, il rendait les cors et les bassons ; il prenait un son éclatant et nasillard pour les hautbois, précipitant sa voix avec une rapidité incroyable pour les instruments à cordes, dont il cherchait les sons les plus approchés ; il sifflait les petites flûtes, il roucoulait les traversières ; criant, chantant, se démenant comme un forcené, faisant à lui seul les danseurs, les danseuses, les chanteurs, les chanteuses, tout un orchestre, tout un théâtre lyrique, et se divisant en vingt rôles divers ; courant, s'arrêtant avec l'air d'un énergumène, étincelant des yeux, écumant de la bouche. Il faisait une chaleur à périr, et la sueur qui suivait les plis de son front et la longueur de ses joues se mêlait à la poudre de ses cheveux, ruisselait et sillonnait le haut de son habit. Que ne lui vis-je pas faire ? Il pleurait, il riait, il soupirait, il regardait ou attendri, ou tranquille, ou furieux : c'était une femme qui se pâme de douleur, c'était un malheureux livré à tout son désespoir ; un temple qui s'élève ; des oiseaux qui se taisent au soleil couchant ; des eaux ou qui murmurent dans un lieu solitaire et frais, ou qui descendent en torrent du haut des montagnes ; un orage, une tempête, la plainte de ceux qui vont périr, mêlée au sifflement des vents, au fracas du tonnerre. C'était la nuit avec ses ténèbres, c'était l'ombre et le silence, car le silence même se peint par des sons. Sa tête était tout à fait perdue. Épuisé de fatigue, tel qu'un homme qui sort d'un profond sommeil ou d'une longue distraction, il resta immobile, stupide, étonné ; il tournait ses regards autour de lui comme un homme égaré qui cherche à reconnaître le lieu où il se trouve ; il attendait le retour de ses forces et de ses esprits ; il essayait machinalement son visage. Semblable à celui qui verrait à son réveil son lit environné d'un grand nombre de personnes, dans un entier oubli ou dans une profonde ignorance de ce qu'il a fait, il s'écria dans le premier moment : « Eh bien ! messieurs, qu'est-ce qu'il y a D'où viennent vos ris et votre surprise ? Qu'est-ce qu'il y a ? »<sup>901</sup>

Ce long extrait illustre la fragmentation de l'artiste, qui n'a plus d'unité ni de contrôle sur sa personne, au point de perdre les repères de la réalité. Le manque de discernement et la confusion qui suit à l'extase, ajoutés au portrait du visage que nous peint ici Diderot, évoquent clairement la folie, presque l'animalisation du sujet, qui ne répond qu'à ses impulsions. Quelques réflexions de Jacques Copeau à propos de l'aliénation du comédien font écho justement aux transports narrés par le Neveu :

Le comédien s'expose à perdre son visage, et à perdre son âme. Il les trouve faussés, ou ne le trouve plus, dans le moment où ils lui font besoin pour revenir à soi-même. [...] Toute la personne du comédien garde, en ce monde humain, les stigmates d'un commerce étrange. Il a l'air, quand il revient parmi nous, de sortir d'un autre monde<sup>902</sup>.

---

<sup>901</sup> DIDEROT, Denis (1773), *Le Neveu de Rameau*, éd. cit. de Jean-Claude Bonnet, p. 111-112.

<sup>902</sup> SAINT-DENIS, Michel, *Jacques Copeau. Notes sur le métier de comédien*, notes recueillies dans le journal et les écrits de J. Copeau par Marie-Hélène Dasté, Paris. Éditeur Michel Briant, 1955, p. 18.



### 6.3. Des problèmes éthiques : barbarie, expérience, effraction, sinistre

La confusion entre réalité et fiction entraîne plusieurs problèmes éthiques dans les pièces analysées. Nous commencerons par la barbarie explicite du Marquis dans *El verí del teatre*, état de violence qui obsède le XVIII<sup>e</sup> siècle et qui apparaît d'une certaine façon dans l'œuvre de Rodolf Sirera, ne serait-ce que par la violence psychologique infligée au comédien. En effet, et comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, la société leur refuse une reconnaissance et un statut social, elle installe une forme de tyrannie sur eux en leur empêchant de vivre dignement et de subvenir aisément à leurs besoins. D'un point de vue historique, les guerres de religion, nourries par l'intolérance, les injustices du système judiciaire et les abus du colonialisme sont des sujets qui révoltent les philosophes des Lumières, comme le démontrent les textes de Voltaire *Essai sur les mœurs* (1754) ou *Traité sur la tolérance* (1763), le *Supplément au Voyage de Bougainville* de Denis Diderot (1772, publié en 1796) ou l'*Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* de Guillaume-Thomas Raynal (1<sup>ère</sup> édition 1770, 3<sup>ème</sup> édition 1780) – avec des contributions du Langrois –. Les actions à l'encontre des valeurs morales mettent en évidence l'omniprésence de la barbarie dans l'Europe de l'époque, caractérisée par le despotisme et l'oppression.

Au regard de la première définition de barbarie donnée par le *Trésor*, « État de ce qui est barbare, de ce qui n'est pas civilisé »<sup>903</sup>, la référence du Marquis au bon sauvage de Rousseau est tout à fait pertinente et elle lui sert à avancer sa monstruosité impitoyable :

Ah, si prenguésim seriosament les teories del senyor Rousseau, aquest món seria una mena d'infern...! (*Diu açò darrer amb una certa delectació morbosa.*) El bon salvatge... (*Pausa. Somriu.*) No... L'home en estat natural no és precisament bo... Es manifesta de manera autèntica, això sí... Però aquesta autenticitat, aquesta sinceritat, amic Gabriel... ens mostraria com realment som. I som pitjors que les feres més terribles de la selva... Us ho dic jo, que en sé...<sup>904</sup>.

<sup>903</sup> « Barbarie », *Trésor de la Langue Française Informatisé*. Disponible en ligne sur : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/barbarie> [Consulté le 20 novembre 2019].

<sup>904</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, *op. cit.*, p. 152.

« Ah, si nous prenions les théories de Monsieur Rousseau au pied de la lettre, ce monde serait un enfer. (Il parle avec un certain plaisir morbide) Le bon sauvage. (Pause. Il sourit). Non... L'homme dans son

Avec cet aveu, il assume qu'il « est cruel, sans humanité »<sup>905</sup> – ce qui correspond avec l'une des définitions de l'adjectif « barbare » – et qu'il agit pour satisfaire ses désirs ou, plutôt, ses besoins : « No es tracta d'un caprici, sinó d'una necessitat »<sup>906</sup>. Ce déploiement de la propre nature, qui ne réprime pas les pulsions humaines – qu'elles soient bonnes ou mauvaises – est le sujet d'autres textes du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont la pièce *La Dispute* de Marivaux (1744, publiée en 1747). Ce qui attire notre attention c'est que le Marquis semble se portraiturer en bon sauvage et, plus tard, il prétend agir en scientifique. Le fait que ses actions répondent à un besoin presque vital soulève la question du droit naturel, que Diderot décrit comme suit en 1755 dans un article de l'*Encyclopédie* :

Je sens que je porte l'épouvante et le trouble au milieu de l'espèce humaine ; mais il faut ou que je sois malheureux, ou que je fasse le malheur des autres ; et personne ne m'est plus cher que je me le suis à moi-même. Qu'on ne me reproche point cette abominable prédilection ; elle n'est pas libre. C'est la voix de la nature qui ne s'explique jamais plus fortement en moi que quand elle parle en ma faveur. Mais n'est-ce que dans mon cœur qu'elle se fait entendre avec la même violence ? Ô hommes ! C'est à vous que j'en appelle : quel est celui d'entre vous qui, sur le point de mourir, ne rachèterait pas sa vie aux dépens de la plus grande partie du genre humain, s'il était sûr de l'impunité et du secret ?<sup>907</sup>

Ces mots du « raisonneur violent » créé par Denis Diderot pourraient très bien s'attribuer au Marquis, être solitaire qui n'écoute que sa volonté.

Le manque de scrupules du Marquis, le personnage de Sirera, pourrait expliquer les nombreuses comparaisons que la critique a faites entre ce personnage et la personne du Marquis de Sade, qui évoque la barbarie du despote dans *Aline et Valcour* (1788,

---

état naturel n'est pas exactement bon. Il se manifeste comme un être authentique, oui, mais une telle authenticité, une telle sincérité, mon ami Gabriel, nous montrerait ce que nous sommes vraiment. Et nous sommes pires que les bêtes les plus terribles de la jungle. C'est moi qui vous le dit, qui le sais bien... »

<sup>905</sup> « Barbare », *Trésor de la Langue Française Informatisé*. Disponible en ligne sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/barbare> [Consulté le 20 novembre 2019].

<sup>906</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre, op. cit.*, p. 165.

« Ce n'est pas un caprice, mais un besoin ».

<sup>907</sup> DIDEROT, Denis « Droit naturel », *Encyclopédie*, vol. V, 1755.

Disponible en ligne sur : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v5-256-2/> [Consulté le 14 février 2020].

publié en 1795). Ainsi, nous lisons dans les études sur *El verí del teatre* que : « un marquès –massa semblant al de Sade per no veure'l gairebé com el seu transsumpte–»<sup>908</sup>, « Com no pensar, doncs, en el Marquès de Sade »<sup>909</sup>, « un marquès innominat -en què no és difícil reconèixer el diví Sade- »<sup>910</sup> ou « inevitablement ens fa pensar en una figura real com el Marquès de Sade, sobretot quan arribem al desenllaç de l'obra »<sup>911</sup>. L'exégète qui a le plus étudié l'ensemble de la production – dramatique et critique – de Rodolf Sirera jusqu'à présent, Rafael del Rosario Pérez González, non seulement affirme qu'il s'agit clairement du Marquis de Sade, mais il réduit la psyché du personnage à trois caractéristiques qu'il lui attribue : individualisme, expérimentation humaine et la douleur comme source de plaisir<sup>912</sup>. Enfin, John London propose que la personnalité du Marquis est proche du Marquis de Sade, mais il ne s'appuie que sur des éléments externes à sa psychologie, comme la date de l'action et son titre<sup>913</sup>. L'absence d'argumentation à ce sujet est répandue dans les travaux des autres critiques, sans doute parce qu'ils n'ont pas lu toute l'œuvre du Français et par conséquent ils manquent d'éléments qui soutiennent cette hypothèse. Une seule étude, celle d'Enrique Herreras, nous avertit de la probabilité de confondre à tort le Marquis avec le Marquis de Sade<sup>914</sup>. N'oublions pas la précision

<sup>908</sup> GILBERT BARBERÀ, Pau, «Verí sense antídote per al Sòcrates històric i la tragèdia barroca al *Verí del teatre* de Rodolf Sirera. (Una dosi extrema de sadisme per aturar els excessos de la ficció teatral)», *Mèthodos*, 1, 2012, p. 91.

« Un marquis – qui ressemble beaucoup au Marquis de Sade, pour ne pas y voir son double. » [C'est nous qui traduisons].

<sup>909</sup> LONDON, John, «*El verí del teatre* (1978)», *Visat*, n°14, octobre 2002. Disponible en ligne sur : <http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/esp/articles/97/177/-/4/teatre/rodolf-sirera.phtml> [Consulté le 13 septembre 2019].

« Comment donc ne pas penser au Marquis de Sade. » [C'est nous qui traduisons].

<sup>910</sup> HEVIA, Elena, « L'Espai Brossa recupera *El verí del teatre* de Rodolf Sirera », *El Periódico de Catalunya*, 14 février 2005, p. 71.

« Un marquis sans nom, où il n'est pas difficile de reconnaître le Divin Marquis. » [C'est nous qui traduisons].

<sup>911</sup> ROSSELLÓ, Ramón X, «Estudi de *El verí del teatre*», dans SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 30.

« Cela nous fait inévitablement penser à une vraie figure comme le Marquis de Sade, surtout quand on arrive au dénouement de l'œuvre. » [C'est nous qui traduisons].

<sup>912</sup> PÉREZ GONZÁLEZ, Rafael del Rosario, *Guia per recorre Rodolf Sirera*, op. cit., p. 105.

<sup>913</sup> Cf. LONDON, John, «*El verí del teatre* (1978)», *Visat*, n°14, octobre 2002. Disponible en ligne sur : <http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/esp/articles/97/177/-/4/teatre/rodolf-sirera.phtml> [Consulté le 13 septembre 2019].

<sup>914</sup> Cf. HERRERAS, Enrique, «Aproximació a l'obra de Rodolf Sirera», dans VV. AA., *Aproximació al teatre de Rodolf Sirera*, Alzira, Bromera, 1999, p. 19.

qu'ajoute Rodolf Sirera dans le *dramatis personae* de l'œuvre : « Els personatges d'aquesta història són absolutament imaginaris. La data de localització de l'obra accentua aquesta impossibilitat d'identificació »<sup>915</sup>. En effet, l'action a lieu en 1784, quand Donatien Alphonse François de Sade est enfermé, d'abord à Vincennes puis à la Bastille. Ces mots de l'auteur semblent, précisément, nous interdire une telle identification. La récurrence de cette association peut s'expliquer par la proximité des signifiés dans l'usage courant des adjectifs « sadique » et « pervers », de plus en plus accrue, puis par le glissement sémantique du mot « sadisme », dont la définition a, par extension, exclu l'obtention de toute satisfaction sexuelle. Ainsi, à la lumière des définitions proposées par *Littré*, les traits communs à ces deux termes reposeraient sur la cruauté et le goût de faire souffrir ou de voir souffrir autrui. Pourtant, ceci est justement un des postulats de Sade dans *Les Infortunes de la Vertu* :

[...] j'eus la cruelle satisfaction d'apprendre là que s'il est des hommes qui, guidés par la vengeance ou par d'indignes voluptés, peuvent s'amuser de la douleur des autres, il est d'autres êtres assez barbarement organisés, pour goûter les mêmes charmes sans autres motifs que la jouissance de l'orgueil, ou la plus affreuse curiosité. L'homme est donc naturellement méchant, il l'est donc dans le délire de ses passions presque autant que dans leur calme, et dans tous les cas les maux de son semblable peuvent donc devenir d'exécrables jouissances pour lui<sup>916</sup>.

L'envie de connaître les mécanismes de la mort guide les actions du Marquis, qui ressent le plus grand plaisir à observer l'agonie de Gabriel. La souffrance provoquée par le Marquis est gratuite aux yeux d'une personne avec des principes moraux, tandis que le supplice qu'Andrew fait encourir à Milo répond à une vengeance. C'est pour cela que nous avons plus de mal à comprendre les motivations du premier, ce qui confirme la méconnaissance généralisée envers ce type de comportements ténébreux. Nous retrouvons à nouveau un écho de Sade, pour qui « [c]ette manie bizarre de faire le mal pour le seul plaisir est une des passions de l'homme la moins comprise et par conséquent

---

<sup>915</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, p. 139.

« Les personnages de cette histoire sont complètement imaginaires. La date qui situe la pièce met l'accent sur l'impossibilité de les identifier à qui que ce soit ».

<sup>916</sup> DE SADE, Donatien Alphonse François (1787), *Les Infortunes de la Vertu*, Bibebook, 2015, p. 93.

la moins analysée, et que j'oserais cependant croire possible de faire rentrer dans la classe commune des délires de son imagination »<sup>917</sup>.

Le véritable but du marquis dans *El verí del teatre* est de valider une hypothèse. Il agit donc en scientifique, froid et mécanique : « No sóc un assassí ! Sóc un científic ! »<sup>918</sup>. Il est dépourvu de sentiments, amoral et asocial, vu qu'il ne veut pas partager son expérience avec personne. Nous trouvons ici des caractéristiques plus proches de la perversion. Il détourne la vraie nature de la représentation théâtrale pour une action à conséquences néfastes et qui va toutefois lui procurer un plaisir esthétique : « Els sers humans són coses reals, coses vives, i aquest estudi [del comportament humà] produeix en mi major plaer que totes les vostres obres de teatre, i les vostres simfonies »<sup>919</sup>. La réification opérée par le Marquis, qui ne considère Gabriel que comme un objet, est à nouveau manifeste lors de l'apparente négociation entre les deux hommes, où Sirera nous décrit l'attitude du Marquis comme « impassible, com si estigués parlant d'una transacció comercial sense importància »<sup>920</sup>. Comme son expérience consiste à observer la mort d'un comédien, d'abord jouée puis vécue, il est évident que sa jouissance est liée au meurtre, ce qui le rapproche du personnage d'Andrew Wyke, qui selon Milo Tindle réfléchit à propos du « murder considered as a fine art ». Cette phrase, qui nous évoque inévitablement l'œuvre de Thomas de Quincey *On Murder Considered as one of the Fine Arts (De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts)* publié en 1854, traduit par cette filiation l'humour noir qui parcourt, malgré tout, la pièce d'Anthony Shaffer.

Si nous nous attardons sur la source de la satisfaction sadienne, qui passe par l'humiliation d'autrui, nous identifierions plutôt le personnage d'Andrew dans *Sleuth*, qui ressent du plaisir à humilier l'autre, dont la perversion morale est aussi

---

<sup>917</sup> DE SADE, Donatien Alphonse François, *Voyage d'Italie*, éd. de Michel Delon, Paris, Flammarion, 2019, p. 43.

<sup>918</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 167.

« Je ne suis pas un assassin ! Je suis un scientifique ! » Nous remarquerons que les points d'exclamation ont disparu dans la version espagnole, ce qui met l'accent sur la froideur du Marquis.

<sup>919</sup> *Ibid.*

« Les êtres humains sont des choses réelles, des choses vivantes, et leur étude me produit beaucoup plus de plaisir que toutes vos pièces de théâtre et toutes vos symphonies ».

<sup>920</sup> *Ibid.*, p. 169.

« Impassible et comme s'il s'agissait d'une entreprise sans importance ».

psychopathologique. À croire le témoignage de sa maîtresse, il aime transgresser la norme en laissant effleurer les instincts les plus bas :

She [Tea] knows only too well the kind of games you play - the kind of humiliation you enjoy inflicting on people. I said I wanted to play a game to get even with you and I asked her to help me. I asked her to lend me a stocking, a shoe and a bracelet. She collaborated with enthusiasm. So did her flat-mate, Joyce. Would you like to telephone her, she 'll talk to you now? Of course you don't really have much to say to her, do you?<sup>921</sup>.

Certes, le Marquis exerce également une torture psychologique sur Gabriel, avant de lui faire éprouver l'agonie de ses derniers instants de vie. Pour tourmenter le comédien et le pousser à bout, il se sert d'un sablier qui lui rappelle que sa fin est proche<sup>922</sup>. Or, le but du Marquis n'est point d'humilier mais d'observer la nature humaine, suivant une démarche expérimentale. Ce trait le rapproche du mouvement illustré et de la philosophie expérimentale que d'Alembert avait défini dans l'*Encyclopédie* comme « celle qui se sert de la voie des expériences pour découvrir les lois de la Nature »<sup>923</sup>. Dans ce même article, il oppose expérience et observation :

Celle-ci [l'observation], moins recherchée & moins subtile, se borne aux faits qu'elle a sous les yeux, à bien voir & à détailler les phénomènes de toute espèce que le spectacle de la Nature présente : celle-là [l'expérience] au contraire cherche à la pénétrer plus profondément, à lui dérober ce qu'elle cache ; à créer, en quelque manière, par la différente combinaison des corps, de nouveaux phénomènes pour les étudier : enfin elle ne se borne pas à écouter la Nature, mais elle l'interroge & la presse<sup>924</sup>.

Nous pouvons conclure que c'est justement une expérience que le Marquis est en train de mener, modifiant progressivement les conditions physiques, et par conséquent

---

<sup>921</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth*, *op. cit.*, p. 662.

« Elle [Tea] connaît très bien le genre de jeux auxquels tu joues, le genre d'humiliation que tu aimes infliger aux gens. Je lui ai dit que je voulais concevoir un jeu pour me venger et je lui ai demandé de m'aider. Je lui ai demandé de me prêter un bas, une chaussure et un bracelet. Il a collaboré avec enthousiasme. Tout comme sa colocataire, Joyce. Tu veux l'appeler ? Elle te parlera maintenant. Bien sûr, tu n'as pas grande chose à lui dire, n'est-ce pas ? »

<sup>922</sup> Cf. SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, *op. cit.*, p. 170.

<sup>923</sup> D'ALEMBERT, Jean Le Rond, « Expérimental », *Encyclopédie*, vol. VI, 1756. Disponible en ligne sur : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v6-373-0/> [Consulté le 14 février 2020].

<sup>924</sup> *Ibid.*

psychiques, de Gabriel, afin d'arriver – selon ses théories – à une représentation réussie. Or, ce n'est pas seulement une expérience esthétique, il s'agit plutôt de l'application d'une méthode physiologique à l'art de l'interprétation :

GABRIEL: Una experiència... artística? És això el que voleu dir?

MARQUÈS: Oh, no, és clar que no! Una experiència de fisiologia... aplicada a la tècnica de l'actor<sup>925</sup>.

Pour le Marquis, le succès de toute interprétation passe par l'incarnation complète du personnage :

Em cal sentir-la [aquesta obra], des de fora... sorgint dels vostres llavis... encarnant-se en la vostra persona... [...] Sentir, Gabriel! Sentir sense retòriques... Participar d'alguna forma en les seus angoixes; constatar en la nostra carn, percebre en la intel·ligència, a cada pas, a cada nova etapa, l'avanç inexorable de l'ensorrament...<sup>926</sup>

Il veut donc que Gabriel sente réellement la souffrance de Socrate ; autrement dit, qu'il s'identifie physiologiquement et charnellement à un moribond. C'est justement par la figure du moribond que le Marquis de Sade revient, cette fois-ci par le biais de son texte *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, composé en 1782 et publié en 1926. Le programme de main d'une mise en scène en 2005 postulait la pertinence de ce lien, en précisant que « Subtitulada “Diàleg entre un aristòcrata i un actor”, i seguint l'exemple del *Diàleg entre un sacerdot i un moribund* del Marquès de Sade, la ficció de Rodolf Sirera vol ser devastadora: sotmetre la intel·ligència a les necessitats ordinàries de la naturalesa »<sup>927</sup>. Cette phrase remet sur le tapis le conflit entre la raison et les pulsions,

---

<sup>925</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 167.

« GABRIEL: Une expérience artistique ? C'est ce que vous voulez dire ?

MARQUIS: Oh, non, bien sûr que non. Une expérience physiologique... appliquée à la technique de l'acteur ».

<sup>926</sup> *Ibid.*, p. 156-158.

« Il faut l'écouter [cette pièce] de l'extérieur, sortant de vos lèvres..., s'incarnant dans votre personne... [...] Sentir, Gabriel. Sentir sans rhétorique. Participer en quelque sorte à ses angoisses, constater dans notre chair, percevoir dans notre intelligence, pas à pas, l'avancée inexorable de la destruction ».

<sup>927</sup> « Sous-titrée "Dialogue entre un aristocrate et un comédien", et suivant l'exemple du *Dialogue entre un prêtre et un moribond* du Marquis de Sade, la fiction de Rodolf Sirera se veut dévastatrice : soumettre l'intelligence aux besoins de la nature ». [C'est nous qui traduisons].

mais nous croyons que ce besoin naturel, dans le cas du Marquis, n'est autre que la soif de connaissance, ce qui ne correspondrait pas tout à fait aux motivations de Sade.

Les parallélismes entre les deux textes – *El verí del teatre* et *le Dialogue entre un prêtre et un moribond* – résident dans la forme dialogique entre deux hommes opposés par leurs idées ou leurs croyances. Chacun des quatre hommes essaie de convaincre son interlocuteur et un mécanisme des questions-réponses est mis en place. Le texte de Sade relève plus du matérialisme que de la réflexion sur la nature humaine, même si celle-ci y est aussi. Mais sans doute le vrai point en commun est à la fin, où leurs discussions laissent la place aux actions, qui remplacent ainsi la parole pour démontrer les thèses du Marquis et du Moribond. La note finale du texte de Sade<sup>928</sup>, qui est la seule didascalie, met en évidence cette incarnation du verbe et clôt un débat qui, autrement, aurait pu se prolonger in fine sans qu'aucun des deux ne soit convaincu par son interlocuteur. Dans la pièce de Sirera, la fin – que nous ne voyons pas non plus sur scène – souligne également le besoin d'arrêter de parler et de passer aux actes.

L'expérience du Marquis dépasse la quête exacerbée du réalisme sur scène, et atteint le naturalisme le plus cru et sordide<sup>929</sup>. Saisir la vérité est la valeur suprême pour lui : « La veritat, Gabriel! Això val el mateix que una vida »<sup>930</sup>. Son expérience est ainsi une progression de la vie à la mort, de la fiction à la réalité, de la liberté à l'asservissement. Chacune des morts de Gabriel implique un pas en avant vers la réalité ; et la dernière, un véritable processus de dégradation qui aboutit à la véritable mort de l'acteur. On lui vole ses derniers moments vitaux pour en faire une dramatisation de l'agonie : le théâtre n'est plus une imitation de la vie mais, au contraire, celle-ci devient une tragédie.

Le schéma de la représentation théâtrale est ainsi inversé : ce n'est plus la nature qui modèle le personnage fictif mais, au contraire, la représentation théâtrale s'impose

---

<sup>928</sup> « Le moribond sonna, les femmes entrèrent, et le prédicant devint dans leurs bras un homme corrompu par la nature, pour n'avoir pas su expliquer ce que c'était que la nature corrompue ». DE SADE, Donatien Alphonse François, *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, Marseille, Le Chien rouge, 2007, p. 38.

<sup>929</sup> Il ne faut pas se tromper avec la terminologie car Gabriel veut du naturel sur la scène (réalisme) là où le Marquis veut du réel (naturalisme).

<sup>930</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 168.

« La vérité, Gabriel, et cela vaut pour toute une vie ».



sur la réalité. Autrement dit, la fiction entre par effraction dans la vie réelle, de manière violente. L'entêtement du Marquis à assister à une pièce qui parvienne à l'émouvoir nous laisse entrevoir qu'il ira aussi loin que nécessaire pour y parvenir, y compris la mort de l'acteur. Il veut que son œuvre soit unique, sans faille, et il ne veut la partager avec personne. Le *Trésor* nous offre trois sens du mot « effraction », et celui qui nous intéresse particulièrement c'est son sens figuré, à savoir « [v]iolation d'un domaine réservé, mental, religieux, artistique »<sup>931</sup>. Quel moment plus vénérable que la mort, que le métapersonnage de Socrate compare à une cérémonie sacrée ? : « la mort és la consagració, és la gran cerimònia de la por... »<sup>932</sup>.

De son côté, la *Real Academia Española* ne garde qu'une seule acception : « Fractura, rotura, quiebra »<sup>933</sup>. Nous pouvons également appliquer cette définition à la fin de la pièce de Sirera, où la fiction n'existe plus car elle a été violemment happée par la réalité létale que le Marquis a imposée à Gabriel. L'intimité due aux derniers moments de quelqu'un est ici violée par les désirs du Marquis, qui glisse ainsi vers le voyeurisme, car il s'avère être une « [p]ersonne qui se plaît à découvrir des choses intimes, cachées, qui est d'une curiosité malsaine »<sup>934</sup>.

Le caractère privé de cette cérémonie mortelle contraste avec les séances publiques d'expérimentation scientifique qui proliféraient au XVIII<sup>e</sup> siècle, où science et théâtralisation se donnaient la main pour s'interroger sur la manière dont les événements se déroulaient plutôt que sur leur cause<sup>935</sup>. Pour ce qui est du Marquis de Sirera, il est évident qu'il n'a nul besoin de connaître la cause de l'agonie de Gabriel, vu que c'est lui qui lui a donnée le poison. Ce que le Marquis veut c'est observer l'avancement progressif

---

<sup>931</sup> « Effraction », *Trésor de la Langue Française Informatisé*. Disponible en ligne sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/effraction> [Consulté le 19 novembre 2019].

<sup>932</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 172.

« La mort est la consécration, c'est la grande cérémonie de la terreur ».

<sup>933</sup> « Efracción », *Diccionario de la Real Academia Española*. Disponible en ligne sur : <https://dle.rae.es/?w=efracci%C3%B3n&m=form>. [Consulté le 19 novembre 2019].

<sup>934</sup> « Voyeur », *Trésor de la Langue Française Informatisé*. Disponible en ligne sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/voyeur> [Consulté le 19 novembre 2019].

<sup>935</sup> Cf. GOULEMOT, Jean M., « Expérience et expérimentation, la tentation du littéraire », dans GOULEMOT, Jean M. (éd.). *Expérimentation scientifique et manipulation littéraire au siècle des Lumières*, Paris, Minerve, 2014, p. 18.

du venin dans le corps de Gabriel et ses effets psychiques, le ressenti du comédien face à la mort, qui n'est que le dénouement final de l'intrigue, dont la construction dramatique est un crescendo constant.

Si l'on prend en considération le développement des études d'anatomie qui se poursuit au XVIII<sup>e</sup> siècle, nous pouvons considérer que le Marquis veut inaugurer une nouvelle discipline, que nous pourrions appeler « psycho-physiologie de l'acteur ». Ce qui l'intéresse ce n'est pas le théâtre, ni son essai inutile de comprendre la réalité, mais le comportement humain. La source de plaisir n'est donc point l'identification avec le personnage, ni la catharsis, mais l'observation de ce qui est réel, sans aucune trace d'artifice. Son regard ne se limite pas aux signes extérieurs, mais pénètre dans l'intimité du personnage :

[s]i poguérem, per alguna espècie d'encantament mimètic, penetrar en la seua interioritat, i viure-la, sense deixar de ser ensems nosaltres mateixos... llavors, quin plaer més sublim, quin plaer del coneixement, i com aquest plaer es comunicaria i s'estendria per tots els racons i les fibres més allunyades del nostre poble cos ! Quin plaer, amic Gabriel, en una època de racionalisme i d'ensopiment com és ara la nostra!<sup>936</sup>

Ce dédoublement chimérique met en relief le lien entre l'intime sensible et la raison. Par extension, la connaissance arrive par l'identification, chez l'acteur-objet d'étude, avec ce que le personnage ressent. Le Marquis refuse d'accepter tout ce qui provient de l'imagination, qu'il substitue par une réception qui relève de l'intellection. Mais à la fin, lors de la troisième mort de Socrate que le public ne voit pas, le Marquis est susceptible de s'identifier, par la souffrance, à Gabriel, qui envahit l'espace intérieur de son unique spectateur pour lui donner le plaisir de comprendre. Le sublime serait pour le Marquis le moment où il prend conscience de la magnitude de l'instant de la mort de

---

<sup>936</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre, op. cit.*, p. 159.

« S'il nous était possible, par une sorte de charme mimétique, de pénétrer leur intériorité et de les voir sans cesser d'être nous-mêmes en même temps..., quel plaisir alors, quel plaisir sublime ! Quel plaisir de la connaissance et comment ce plaisir se communiquerait au point de s'étendre à tous les coins et aux fibres les plus éloignées de notre misérable corps ! Quel plaisir, mon ami Gabriel, à une époque de rationalisme et de stupidité comme la nôtre ».

Gabriel, réagissant avec plaisir face à la douleur appréhendée, qui le submerge dans une extase esthétique qui inverse le paradigme du syndrome de Stendhal.

La froideur face à la mort n'est pas sans rappeler l'anecdote racontée par Diderot dans sa *Satire première* :

Lorsque Ferrein dit : « *Mon ami tomba malade, je le traitai ; il mourut, je le disséquai* ; » Ferrein fut-il un homme dur ? Je l'ignore.

« Docteur, vous arrivez bien tard.

— Il est vrai.

— Cette pauvre mademoiselle du Thé n'est plus.

— Elle est morte !

— Oui. Il a fallu assister à l'ouverture de son corps ; je n'ai jamais eu un plus grand plaisir de ma vie... »

Lorsque le docteur parlait ainsi, était-il un homme dur ? Je l'ignore. L'enthousiasme de métier, vous savez ce que c'est, mon ami. La satisfaction d'avoir deviné la cause secrète de la mort de M<sup>lle</sup> du Thé fit oublier au docteur qu'il parlait de son amie. Le moment de l'enthousiasme passé, le docteur pleura-t-il son amie ? Si vous me le demandez, je vous avouerai que je n'en crois rien<sup>937</sup>.

L'extrait de *El verí del teatro* cité ci-dessus souligne à nouveau l'envie de progrès du Marquis et l'urgence d'éclairer la société, qui pourrait bien être celle de l'Espagne arriérée de 1978, avec son besoin de sortir de l'obscurantisme où le franquisme l'avait plongée. Mais pour parvenir à ses fins et convaincre Gabriel de se prêter au jeu, il a recours à la manipulation, car il se sert d'« une série de procédures et de moyens mis en œuvre pour obtenir le consentement de l'autre »<sup>938</sup>. Pourtant, il doit d'abord éviter le hasard puisque Gabriel aurait pu refuser de jouer la pièce. Certes, la porte étant fermée à clef, le comédien n'aurait pu partir librement, mais le Marquis n'aurait pu non plus mener à bien son expérience.

L'art de manier l'autre, de le gouverner à sa guise, est un trait partagé par le Marquis de Rodolf Sirera et par le personnage d'Andrew d'Anthony Shaffer. Dans un premier temps, les deux proposent de l'argent, tout en sachant qu'ils ne vont jamais payer.

---

<sup>937</sup> DIDEROT, Denis, *Satire première*, dans *Œuvres complètes*, éd. A-T-, 1875, t. VI, p. 306-307.

<sup>938</sup> VÁZQUEZ, Lydia, « Marivaux : manipuler la parole pour subvertir le pouvoir, ou quand la fin justifie les moyens », dans GOULEMOT, Jean M. (éd.), *Expérimentation scientifique et manipulation littéraire au siècle des Lumières*, op. cit., p. 41.

Le Marquis l'offre en tant que salaire – « Rebreu una bona quantitat si l'accepteu »<sup>939</sup> ou « us assegure que us pagaré per ella molt més de tot el que heu guanyat al llarg de la vostra carrera »<sup>940</sup> – et Andrew de manière illégitime, mais tentante :

ANDREW: That jewellery [I want you to steal], when it's not in the bank, lives in the safe under the stairs. It's there now. All you have to do is steal them and sell them abroad and live happily ever after with Marguerite. All I have to do is to claim the insurance money and live happily ever after with Tea<sup>941</sup>.

Dans un second temps, ils se servent du mensonge, mais leurs stratégies de manipulation, via le langage, diffèrent. Le Marquis ne laisse jamais la sincérité complètement de côté, mais il la dose. Sa stratégie consiste à fournir de l'information petit à petit : « Ja us ho explicaré després »<sup>942</sup> ou « No m'heu deixat acabar »<sup>943</sup>. Le piège réside donc dans les non-dits, et c'est justement cela qui biaise l'appréhension de la réalité par Gabriel :

Jo mai no us he dit que aquell vi – el primer que heu begut en arribar a aquesta casa – estigués emmetzinat. No... Recordeu-ho bé... Això ho heu suposat vós, a la vista de determinats símptomes. [...] Sou vós mateix, només que vós, la vostra imaginació en una paraula, la que ha creat tota aquesta ficció visceral de l'agonia<sup>944</sup>.

Andrew, en revanche, ment effrontément, ce qui est très étonnant, vu son franc-parler initial, où il n'hésitait pas à faire des commentaires ou à poser des questions

---

<sup>939</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 154.

« Si vous acceptez, vous aurez une bonne récompense ».

<sup>940</sup> *Ibid.*, p. 170.

« Vous pouvez être sûr que je paierai pour cela [la performance] beaucoup plus que tout ce que vous avez gagné tout au long de votre carrière ».

<sup>941</sup> SHAFER, Anthony, *Sleuth*, op. cit., p. 613.

«ANDREW: Ces bijoux [que je veux que tu voles], quand ils ne sont pas à la banque, il sont dans le coffre sous les escaliers. Ils y sont maintenant. Il suffit de les voler et de les vendre à l'étranger, puis vivre heureux avec Marguerite. Tout ce que je dois faire, c'est réclamer l'argent de l'assurance et vivre heureux avec Tea.

<sup>942</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 160.

« Je vous l'expliquerai après ».

<sup>943</sup> *Ibid.*, p. 165.

« Mais laissez-moi finir ».

<sup>944</sup> *Ibid.*, p. 175

« Je ne vous ai jamais dit que ce vin - le premier que vous avez bu en arrivant dans cette maison - était empoisonné. Non... Souvenez-vous bien... C'était votre hypothèse face à certains symptômes. ...] C'est vous, seulement vous, votre imagination, en un mot, qui a créé toute cette fiction viscérale de l'agonie ».

directes : « I understand you want to marry my wife »<sup>945</sup>, « I hope you have no objection to any children that you and my wife may have being brought up Church of England? »<sup>946</sup> ou « And you? What do you do? »<sup>947</sup>. Pendant le premier acte, Andrew dissimule ses intentions et essaie aussi de cacher ses sentiments, qui vont néanmoins le trahir à la fin de la pièce. Son jeu était convaincant tant qu'il restait dans son personnage, mais toute sa gentillesse du début disparaît et la vérité éclate. Ainsi, à la fin du premier acte, il avoue clairement que son but n'a jamais été de l'aider à garder Marguerite : « Did you really believe I would give up my wife and jewels to you ? »<sup>948</sup>. Nous constatons que tout le jeu inventé par Andrew, tel une fiction ou une œuvre d'art, n'est qu'une leçon qu'il veut donner à Milo car il se sent sous-estimé, blessé par l'infidélité de Marguerite et le qu'en-dira-t-on. Nous comprenons ainsi que ses aveux finaux et directs sont le fruit de sa souffrance, ce qui n'est pas sans lien avec ce que Diderot écrit dans *De la poésie dramatique* : « les poètes sont comme les fous à la cour des rois : c'est du mépris qu'on fait d'eux, qu'ils tiennent leur franc-parler »<sup>949</sup>. Le romancier serait donc créatif grâce à ses pulsions les plus viles. Andrew n'accepte pas du tout la relation entre Marguerite et Milo et il feint de s'amuser pendant le faux pillage pour que le choc final soit plus intense. L'affirmation « It's not really all that funny »<sup>950</sup> fait basculer le ton de la pièce, qui n'est plus du tout présentée comme une comédie où le mari aide l'amant de sa femme.

La fourberie du Marquis et d'Andrew remet sur le tapis la question de l'hypocrisie, au cœur de la réflexion sur le jeu et le théâtre, puisque l'hypocrite, comme le comédien, « dissimule sa véritable personnalité et affecte, le plus souvent par intérêt, des opinions,

---

<sup>945</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth, op. cit.*, p. 604.

« Je comprends que tu veux marier ma femme. »

<sup>946</sup> *Ibid.*, 605-606.

« J'espère que tu n'auras aucune objection à ce que toi et ma femme ayez des enfants élevés dans l'Église d'Angleterre ? »

<sup>947</sup> *Ibid.*, p. 606.

« Et toi ? Qu'est-ce que tu fais ? »

<sup>948</sup> *Ibid.*, p. 632.

« Tu pensais vraiment que j'allais te donner mes bijoux et mon épouse ? »

<sup>949</sup> DIDEROT, Denis (1758), « Des mœurs », *De la poésie dramatique*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 240.

<sup>950</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth, op. cit.*, p. 629.

« Ce n'est pas vraiment si amusant. »

des sentiments ou des qualités qu'elle ne possède pas »<sup>951</sup>. Denis Diderot expose cette duplicité avec plusieurs exemples : « tout son talent [de l'acteur] consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment, que vous vous y trompiez »<sup>952</sup>, « [le comédien] n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel : l'illusion n'est que pour vous ; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas »<sup>953</sup> ou encore

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<sup>954</sup>.

Ce dernier exemple met en évidence non seulement l'hypocrisie sociale mais aussi ses capacités de manipulation.

Ceci est justement ce que Milo veut faire avec Andrew au deuxième acte, où le jeu change de meneur. Milo se sent profondément bafoué après ce qu'Andrew lui a fait subir, ce qui lui pousse à créer un jeu machiavélique mais surtout astucieux pour se venger de lui. Nous retrouvons à nouveau la corrélation entre le mépris, l'inventivité et la folie. Néanmoins, nous ne considérons pas que le discours de Milo soit mensonger, même s'il fait semblant d'avoir tué Tea pour avoir de l'emprise sur Andrew. Au contraire, il ne s'agit que d'une joute verbale qui vise à renverser les relations du pouvoir et qui se rend visible par l'humiliation de l'autre et par cette contemplation jouissive.

La question du regard est étroitement liée au quatrième mur, ce que Rodolf Sirera détruit dans *El verí del teatre*. Non seulement il abolit la séparation entre la salle et le plancher – ce qui est évident par le dialogue entre ces deux espaces –, mais aussi celle qui s'était installée au début de la pièce entre le Marquis et le comédien. Leur disparition rapproche intimement le comédien du spectateur (le public d'un côté, le Marquis d'un

---

<sup>951</sup> Définition du mot « hypocrisie » selon le *Litttré*. Disponible en ligne sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/hypocrisie> [Consulté le 27 novembre 2019].

<sup>952</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 79.

<sup>953</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>954</sup> *Ibid.*, p. 81.

autre), qui devient témoin mais aussi complice de l'action, mettant en évidence le caractère polyédrique du public : « el público también tiene varias posiciones posibles, evidentes en las palabras que existen para designarlo: participante, testigo, audiencia, [...] espectador, voyeur, mirón »<sup>955</sup>. Mais rappelons-nous que le spectateur n'est pas omniscient, ni dans le cas de Sirera ni dans le cas de Shaffer : il découvre l'échafaudage sur-le-champ. Or, l'abolition du quatrième mur dans *El verí del teatre* s'opère paradoxalement quand le seuil vide laissé par les rideaux est occupé par la grille mise en place par le Marquis :

Avança cap a un costat de l'escenari, per la part on ha descorregut les cortines, i prem una motllura de la paret. Suaument i sense bruit comença a baixar del sostre una gran reixa, la qual, en uns segons tan sols, arriba a terra, tancant completament la boca del petit escenari<sup>956</sup>.

Ce procédé intensifie le fait d'être regardé, ce que ressent Gabriel, réduit à être un animal dans une cage, à un cobaye. En même temps, la distance symbolique du grillage augmente la jouissance esthétique chez le Marquis.

Cette séparation voulue par le Marquis répondrait, selon lui, à un souci de sécurité. La scène dont il va être le seul témoin ne répond plus à la fiction, à la représentation d'un rôle préconçu, mais à la réalité. Il veut se divertir face à un tel « spectacle » sans être interrompu. C'est lui qui a orchestré toute cette expérience pour son seul et unique plaisir et ne veut pas que la rage de Gabriel devienne dangereuse pour sa personne : « el curs de la vostra agonia esdevé perillós [...] I jo desitge poder contemplar-lo tranquil·lament, sense haver de preocupar-me per la meua seguretat »<sup>957</sup>. Derrière les barreaux, le comédien devient un animal de zoo, un mannequin dans une vitrine, un objet qui est là pour être contemplé, pour l'amusement d'autrui. Et, en tant qu'objet, il n'a plus de volonté. Dans le cas de Gabriel, il est possédé par ses émotions, qui anéantissent son

---

<sup>955</sup> TAYLOR, Diana, *Performance*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2012, p. 76.

<sup>956</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 173.

« Il se déplace sur le côté de la scène, où il a tiré un rideau, et tend une moulure murale. Doucement et sans bruit, une grande grille commence à descendre, qui atteint le sol en quelques secondes, fermant complètement la bouche de la petite scène ».

<sup>957</sup> *Ibid.*, p. 175.

« L'avancée de votre agonie devient dangereuse. [...] Et je veux pouvoir le contempler paisiblement sans avoir à me soucier de ma sécurité ».

discernement : aussitôt il rit, aussitôt il pleure. Il ne sait plus où se trouve la réalité, s'il est vraiment prisonnier et condamné à mort ou s'il s'agit juste d'un cauchemar ou d'un nouveau jeu. À ce moment-là, la tyrannie du Marquis se manifeste à nouveau, puisqu'il lui interdit de pleurer et le rabaisse : « No ploreu. Això es indigne d'un home com vós ».

Les rires qui alternent avec les pleurs caractérisent aussi le personnage de Milo, témoignant aussi d'une perte de contrôle sur soi-même. Incrédule ou pris de panique, il ne peut même pas s'empêcher de rire quelques secondes avant sa mort, comme nous avons déjà évoqué, dans sa délirante déraison. Au contraire, lors du simulacre de son meurtre – qu'il croit réel – il éclate en sanglots. Nous retrouvons ici un autre point commun chez Milo et Gabriel face à la mort : ils pleurent quand ils n'ont rien à craindre, ils rient quand tombe leur véritable condamnation.

La cruauté du Marquis va bien au-delà, car il a bien donné une première drogue, légère et somnifère, à Gabriel. Ses effets persuadent le comédien qu'il est vraiment empoisonné, puis cette substance l'endort, l'enfermant dans la petite scène. Par conséquent, dès qu'il va se réveiller il devra prendre conscience de sa situation, ne sachant plus s'il rêve toujours, et cela sous les yeux impénétrables du Marquis. Autrement dit, il ne sert que de cobaye, ou pour reformuler les paroles du Marquis, Gabriel devient l'esclave de la mort – « La mort us esclavitza. Us ha tancat en la seus presó... i s'ha curat d'assegurar-ne bé les portes »<sup>958</sup> –, personnifiée par le Marquis. Cette personnification est la seule présence de la mort sur scène, qui, suivant le principe classique de la bienséance, n'est point représentée sur scène.

Ce principe interdit de montrer ce que le spectateur n'était pas censé voir : le début et la fin de la vie, le sexe et la mort. Le fait que le Marquis, lui, puisse assister à la représentation de l'agonie fait de lui un voyeur. Nous retrouvons aussi du voyeurisme chez Diderot, car son *Paradoxe sur le comédien* nous propose de nombreuses anecdotes dramatiques où l'on assiste à des incidents scéniques dont le spectateur n'aurait pas dû

---

<sup>958</sup> *Ibid.*

“La muerte os esclaviza, os ha encerrado en su fortaleza... y se ha preocupado de asegurar bien las puertas.” [*Ibid.*]



s'apercevoir : la perte d'une boucle d'oreille, une chaise mal placée, une jarretière sur le point de tomber... Lors de ces moments, l'illusion dramatique est en péril et le spectateur fixe son attention sur le comédien et sa réaction, entrant ainsi dans son espace privé. Pour Michel Gilot, « [c]e va-et-vient que Diderot institue entre l'espace privé du comédien et l'espace de la scène pourrait définir, avant la lettre, le regard voyeuriste et créateur du metteur en scène »<sup>959</sup>.

C'est aussi à partir du regard que le personnage du Neveu construit ses pantomimes, comme nous le voyons avec le célèbre passage du *Neveu de Rameau* sur la pantomime des gueux :

Non, non, vous dis-je, je suis trop lourd pour m'élever si haut. J'abandonne aux grues le séjour des brouillards, je vais terre à terre. Je regarde autour de moi, et je prends mes positions, ou je m'amuse des positions que je vois prendre aux autres ; je suis excellent pantomime comme vous en allez juger.

Puis il se mit à sourire, à contrefaire l'homme admirateur, l'homme suppliant, l'homme complaisant ; il a le pied droit en avant, le gauche en arrière, le dos courbé, la tête relevée, le regard comme attaché sur d'autres yeux, la bouche béante, les bras portés vers quelque objet ; il attend un ordre, il le reçoit, il part comme un trait, il revient, il est exécuté, il en rend compte ; il est attentif à tout ; il ramasse ce qui tombe, il place un oreiller ou un tabouret sous des pieds ; il tient une soucoupe ; il approche une chaise ; il ouvre une porte ; il ferme une fenêtre, il tire des rideaux ; il observe le maître et la maîtresse ; il est immobile, les bras pendants, les jambes parallèles ; il écoute, il cherche à lire sur les visages et il ajoute : Voilà ma pantomime, à peu près la même que celle des flatteurs, des courtisans, des valets et des gueux<sup>960</sup>.

Sa pantomime, pourtant, n'est pas exhibée sur les tréteaux mais elle se contraint à la vie quotidienne. Elle lui sert d'outil pour en tirer profit dans la vie réelle, pour agir par convenance : « Je suis moi et je reste ce que je suis ; mais j'agis et je parle comme il convient »<sup>961</sup>. Nous nous éloignons ici de la conception du théâtre comme une école de vertu, car si le Neveu tire des leçons de ce qui l'entoure n'est pas pour le représenter mais pour l'occulter. Il garde le caractère, ses vices, mais les cache en société :

---

<sup>959</sup> GILOT, Michel, « Diderot, *Paradoxe sur le comédien* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°13, 1992, p. 154.

<sup>960</sup> DIDEROT, Denis (1773), *Le Neveu de Rameau*, éd. cit. de Jean-Claude Bonnet, p. 128.

<sup>961</sup> *Ibid.*, p. 92.

Ainsi quand je lis *L'Avare* ; je me dis : sois avare, si tu veux ; mais garde-toi de parler comme l'avare. Quand je lis le *Tartuffe*, je me dis : sois hypocrite, si tu veux ; mais ne parle pas comme l'hypocrite. Garde des vices qui te sont utiles ; mais n'en aie ni le ton ni les apparences qui te rendraient ridicule<sup>962</sup>.

Pourtant, hypocrite il ne l'est pas, au contraire : « Il avouait les vices qu'il avait, que les autres ont ; mais il n'était pas hypocrite. Il n'était ni plus ni moins abominable qu'eux ; il était seulement plus franc, et plus conséquent ; et quelquefois profond dans sa dépravation »<sup>963</sup>. Le Neveu accepte sa nature et admet ses dessins amoraux : obtenir de l'argent, toujours, manger à sa faim et tromper les gens : « ce n'est pas pour dire la vérité ; au contraire, c'est pour bien dire le mensonge que j'ambitionne votre talent »<sup>964</sup>.

Il justifie froidement sa qualité de bouffon-parasite par la force de la nature, tout comme le Marquis, qui s'avoue perversi par l'abjection. Aucun remord n'est possible car « [d]ans la nature, toutes les espèces se dévorent ; toutes les conditions se dévorent dans la société. Nous faisons justices les uns des autres, sans que la loi s'en mêle »<sup>965</sup>. L'effraction morale répond, d'après le Neveu, à l'intérêt et à la nature, et il s'érige en chef des parasites :

Nous avons, comme vous le savez, la compagnie la plus nombreuse et la mieux choisie. C'est une école d'humanité, le renouvellement de l'antique hospitalité : tous les poètes qui tombent, nous les ramassons ; nous eûmes Palissot après sa *Zarès*, Bret après le *Faux généreux* : tous les musiciens décriés, tous les auteurs qu'on ne lit point, toutes les actrices sifflées, tous les acteurs hués, un tas de pauvres honteux, plats, parasites, à la tête desquels j'ai l'honneur d'être, brave chef d'une troupe timide. C'est moi qui les exhorte à manger la première fois qu'ils viennent, c'est moi qui demande à boire pour eux : ils tiennent si peu de place ! Quelques jeunes gens déguenillés qui ne savent où donner de la tête, mais qui ont de la figure ; d'autres scélérats qui cajolent le patron et qui l'endorment, afin de glaner après lui sur la patronne. Nous paraissions gais, mais au fond nous avons de l'humeur et grand appétit. Des loups ne sont pas plus affamés, des tigres ne sont pas plus cruels. Nous dévorons comme des loups lorsque la terre a été longtemps couverte de neige, nous déchirons comme des tigres tout ce qui réussit<sup>966</sup>.

---

<sup>962</sup> *Ibid.*

<sup>963</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>964</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>965</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>966</sup> *Ibid.*, p. 89.

La louange du vice fait émerger la question de l'abjection, que nous trouvons chez le Marquis, chez le Neveu et aussi dans *Sleuth*. Julia Kristeva s'oppose en effet à la théorie esthétique kantienne de la *Critique du jugement*, qui considèrerait que tous les sujets pouvaient être abordés par l'art – y inclus les maladies ou les guerres, avis partagé par Denis Diderot – sauf ce qui provoquait le dégoût :

Les beaux-arts ont cet avantage qu'ils rendent belles des choses qui dans la nature seraient odieuses ou déplaisantes. Les fièvres, les maladies, les ravages de la guerre et tous les fléaux de ce genre peuvent être décrits ou même représentés par la peinture et devenir ainsi des beautés. Il n'y a qu'une espèce de choses odieuses qu'on ne peut représenter d'après la nature, sans détruire toute satisfaction esthétique et par conséquent la beauté artistique ; ce sont celles qui excitent le dégoût. En effet, comme dans cette singulière sensation, qui ne repose que sur l'imagination, nous repoussons avec force un objet qui pourtant s'offre à nous comme un objet déplaisir, nous ne distinguons plus dans notre sensation la représentation artistique de l'objet de la nature, de cet objet même, et alors il nous est impossible de trouver belle cette représentation<sup>967</sup>.

Burke aussi identifiait l'horreur au plaisir, comme le signale Lacoue-Labarthe :

Dans le lexique de Burke, le sentiment de sublime est à la fois constitué de terreur (ou d'horreur) et de délice (delight, que Burke distingue de pleasure) : c'est la *delightfull horror*. Dans cette formule contradictoire, et d'autant plus contradictoire que Burke suggère à maintes reprises – anticipant Freud – que l'horreur est en elle-même délice, se condense de façon exemplaire l'essence du sublime<sup>968</sup>.

Cette question revient d'abord théoriquement, puis dans la pratique, dans *El verí del teatre*. Loin de critiquer les actions amORAles, le Marquis les admire comme source de plaisir esthétique, rejoignant partiellement l'admiration diderotienne du spectacle de la nature, sauf que le jugement moral n'est point le même que celui de Diderot :

---

<sup>967</sup> KANT, Emanuel (1790), *Critique du jugement* dans *Critique du jugement, suivie des Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, par E. Kant. Traduit de l'allemand par J. Barni, Paris, Ladrance, 1846, p. 261.

<sup>968</sup> LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, « SUBLIME, philosophie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], Disponible en ligne sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sublime-philosophie/> [Consulté le 8 août 2019].

GABRIEL: Tanmateix, senyor marquès... en aquest segle nostre, tan il·lustrat, entre els nostres civilitzats contemporanis... s'han donat casos de crueltat summa... de persones que, lliurades a llurs instints més primaris...

MARQUÈS: És clar que sí... Però jo, quand parlava de l'infern en la terra, ho feia no amb to de rebuig... moral... ni de condemnació pietosa... Constatava objectivament un fet pel qual, per altra banda, sent una certa admiració... diguem-ne estètica...<sup>969</sup>

La beauté qu'il trouve dans la transgression, ces « fleurs du mal », est à la base de sa théorie esthétique. Pour lui, le théâtre ne doit point être de la technique, mais « el plaer de transgredir les normes establertes »<sup>970</sup>. Cette détermination manifeste une volonté de reformuler les codes dramatiques, et traduit également une certaine créativité qui refuse les théories classiques du Beau, entendu comme l'harmonie, la proportion, la lumière. À différence des théories diderotiennes sur le théâtre, qui excluent les vices, le Marquis propose comme objet des contemplations le pire de la nature humaine, ses instints les plus bas, car ils sont réels :

A l'escenari hem d'arrossegar les nostres misèries, les nostres angoixes, els nostres desigs inconfessables, les nostres pors... Gabriel, la nostra veritat... Allò que no gosem de reconèixer ni d'acceptar en la nostra existència quotidiana, això és el que a mi m'interessa...<sup>971</sup>

Plus particulièrement, c'est le spectacle malsain de la mort, décrite en tout détail, qu'il cherche, à juger par les mots qu'il fait incarner par Gabriel :

Però la història ho ignora tot sobre la mort... Sobre la mort dels individus... La història rebutja els caos aïllats. Generalitza. No vol saber de símptomes, de processos vitals... Li interessan només que les resultes. I jo ? Què soc jo, dins aquest mecanisme ? Únicament un mite. I els mites no poden cridar. Però els qui moren són els homes... I els homes moren entre dolors, entre convulsions, entre

<sup>969</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre, op. cit.*, p. 153.

« GABRIEL : Cependant, Monsieur le Marquis, en ce siècle éclairé qui est le nôtre, parmi nos contemporains civilisés... il y a eu des cas d'extrême cruauté... de gens qui, donnés à leurs instincts les plus primaires...

MARQUIS : Bien sûr... Mais quand je parlais de l'enfer sur terre, je ne l'ai pas dit sur un ton de répulsion... morale, ou ide condamnation pieuse. Je constatais objectivement un fait pour lequel j'ai également une certaine admiration... disons esthétique ».

<sup>970</sup> *Ibid.*, p. 155.

« Le plaisir de transgresser les normes établies ».

<sup>971</sup> *Ibid.*

« Nous devons mettre sur la scène toutes nos misères, nos angoisses, nos désirs indicibles, nos peurs, Gabriel, notre vérité... Tous ceux que nous ne voulons pas reconnaître, ni accepter dans notre existence quotidienne, c'est ce qui m'intéresse... »

crits... moren de manera miserable... embruten els llençols amb vòmits de sang i amb excrements... i tenen por... Sobretot, això... tenen por... una por espantosa... no una por religiosa al que hi haja darrere... no... és la por innominada... la por concreta a la concreta mort de cadascú...<sup>972</sup>

Nous retrouvons ici un sens de la barbarie, à savoir, « [c]e qui contrevient aux formes intellectuelles, esthétiques, morales d'un certain humanisme, ou civilisation »<sup>973</sup>. Pour le Neveu de Rameau, personnage qui suit ses instincts les plus vitaux, c'est justement dans cet ensemble de misères et de vices qu'il faut exceller : « S'il importe d'être sublime en quelque genre, c'est surtout en mal. On crache sur un petit filou, mais on ne peut refuser une sorte de considération à un grand criminel ; son courage vous étonne, son atrocité vous fait frémir. On prise en tout l'unité de caractère »<sup>974</sup>. Ceci élève en quelque sorte le grotesque à catégorie esthétique et le concept de sublime d'Edmund Burke acquiert ici toute sa valeur : « Estoy convencido de que sentimos cierto placer ante las desgracias y sufrimientos de los demás... No existe ningún espectáculo que busquemos con tanto interés como una desgracia insólita y dolorosa »<sup>975</sup>. Cette curiosité et cette sensibilité morbide s'accompagnent souvent du rire, qui sert comme protection face à la laideur et aux tribulations, comme le signale Lydia Vázquez : « [s]eul le rire (le grotesque) peut nous sauver de la folie, de la perte de la raison que l'incursion du nocturne dans le diurne peut provoquer en nous »<sup>976</sup>.

---

<sup>972</sup> *Ibid.*, p. 171-172.

“Pero la Historia lo ignora todo sobre la muerte, sobre las muertes de los individuos... La Historia desprecia los casos aislados. Generaliza. No quiere saber de síntomas, de procesos vitales... Solo le interesan los resultados. ¿Y yo? ¿Qué es lo que soy yo dentro de este mecanismo? Un mito solamente. Y los mitos no pueden gritar. Pero los que mueren son los hombres. Y los hombres mueren entre dolores, entre convulsiones, entre gritos..., mueren de un modo miserable..., ensucian las sábanas con vómitos de sangre y excrementos... Y tienen miedo... sobre todo, eso..., tienen miedo..., un miedo espantoso..., no un temor religioso a lo que venga detrás..., no..., es un terror innominado..., el concreto terror a la concreta muerte de cada uno...” [*Ibid.*, p. 48-49.]

<sup>973</sup> « Barbarie », *Trésor de la Langue Française Informatisé*. Disponible en ligne sur : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/barbarie> [Consulté le 20 novembre 2019].

<sup>974</sup> DIDEROT, Denis (1773), *Le Neveu de Rameau*, éd. cit. de Jean-Claude Bonnet, p. 101.

<sup>975</sup> BURKE, Edmund (1757), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1985, p. 75.

<sup>976</sup> VÁZQUEZ, Lydia, « Grotesque », dans DELON, Michel (éd.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Quadriges/PUF, 1997, p. 608.

La fin de *Sleuth*, avec le rire simultané de Milo moribond et de l'automate, nous offre un exemple de l'humour comme dernier recours vital, comme « la capacidad para transfigurar en risotada franca la inmersión en uno de los sentimientos más pantanosos de nuestra especie »<sup>977</sup>. L'automate, le huis-clos et la situation temporelle (la nuit) mettent aussi en évidence l'esthétique grotesque, qui « ne condamne pas le monde qu'elle représente, elle se limite à constater la fragilité des frontières entre l'humain et l'animal, l'homme passionné et le monstre, le beau et le laid, le bon et le méchant »<sup>978</sup>. Le *Paradoxe* aussi se fait écho du rire comme réaction naturelle aux malheurs d'autrui ou au ridicule : « [u]ne femme malheureuse, et vraiment malheureuse, pleure et ne vous touche point : il y a pis, c'est qu'un trait léger qui la défigure vous fait rire »<sup>979</sup>.

Nous noterons aussi que Denis Diderot postule l'existence de la poésie dans les débordements, comme nous le lisons dans le chapitre « Des mœurs » de *De la poésie dramatique* : « Je ne dis pas que ces mœurs sont bonnes, mais qu'elles sont poétiques »<sup>980</sup>. En effet, la destruction a une capacité créatrice – « C'est lorsque la guerre civile ou du fanatisme arme les hommes de poignards, et que le sang coule à grands flots sur la terre, que le laurier d'Apollon s'agite et verdit. Il en veut être arrosé. Il se flétrit dans les temps de la paix et du loisir »<sup>981</sup> – qui nous renvoie à la barbarie entendue comme liberté : « La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage »<sup>982</sup>. Cette ouverture vers l'imperfection – car la Nature n'est pas parfaite – permet justement le développement de l'art à l'infini et rallie la conception du Beau au nouveau concept, au XVIII<sup>e</sup> siècle, de sublime (cf. Chapitre 3). Le Marquis veut rompre avec le concept de beauté en tant qu'incarnation harmonieuse de l'infini, et il propose une présentation sensible du rationnel ; autrement dit, il veut concrétiser sa théorie avec l'expérience de Gabriel. Il rallie ainsi sa fiction et la réalité du comédien, le rationnel et le sensible. Le fait que son sentiment du sublime implique la mort fait rentrer dans notre analyse la question du

---

<sup>977</sup> TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 13.

<sup>978</sup> VÁZQUEZ, Lydia, « Grotesque », dans DELON, Michel (éd.), *Dictionnaire européen des Lumières*, op. cit., p. 608.

<sup>979</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Goulemot, p. 85.

<sup>980</sup> DIDEROT, Denis (1758), « Des mœurs », *De la poésie dramatique*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 241.

<sup>981</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>982</sup> *Ibid.*, p. 241.

sinistre, car elle n'est pas montrée. L'ambivalence de *El verí del teatre*, pièce sublime par son structure et sinistre par son contenu, réside dans sa capacité de suggestion, « sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o escamotear algo, muestra como real algo que se revelará ficción, realiza una ficción que a la larga se sabrá ficción de segundo grado »<sup>983</sup>. Encore une fois, la déformation fait émerger le grotesque comme catégorie esthétique qui sert à révéler la véritable nature des choses, selon Valeriano Bozal<sup>984</sup>. Le grotesque permet donc de dévoiler l'intimité et le vrai.

Enfin, dans *Sleuth*, Andrew aime utiliser les gens comme s'ils étaient des objets à sa merci, tout comme le Marquis, dont la contemplation de la mort de Gabriel lui procure de la jouissance. L'abject, tel que Kristeva le théorise, apparaît déjà dans l'antagonisme de chaque œuvre, où un *je* s'oppose à ce qu'il considère objet, avant de franchir la limite, de violer les usages sociaux et de tuer :

Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. Le traître, le menteur, le criminel à bonne conscience, le violeur sans vergogne, le tueur qui prétend sauver... Tout crime, parce qu'il signale la fragilité de la loi, est abject, mais le crime prémédité, le meurtre sournois, la vengeance hypocrite le sont plus encore parce qu'ils redoublent cette exhibition de la fragilité légale<sup>985</sup>.

Nous reconnaissons sans problème l'effondrement identitaire de Gabriel, qui doit renoncer à ses principes artistiques, la conscience tranquille du Marquis face à la mort du comédien, la soif de vengeance d'Andrew et ses stratégies pour y parvenir. Aussi bien *El verí del teatre* que *Sleuth* nous offrent donc des exemples de l'abject, du mensonge et du crime. La littérature puise ainsi dans les possibles de l'horreur pour atteindre le « point sublime où l'abject s'effondre dans l'éclatement du beau qui nous déborde »<sup>986</sup>.

---

<sup>983</sup> TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, op. cit., p. 41-42.

<sup>984</sup> Cf. BOZAL, Valeriano, *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza, 1994, p. 42-51.

<sup>985</sup> KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, Collection « Tel Quel », 1980, p. 28.

<sup>986</sup> *Ibid.*, p. 317.

\*\*\*

Les théories successives sur la construction du personnage témoignent de l'intérêt porté à la communication théâtrale. Si les questionnements des théoriciens et des comédiens cherchent à perfectionner la représentation, la clef de voûte de leurs réflexions est toujours la réception du spectateur. Le but de ces théories est néanmoins différent, parfois complémentaire : l'emphase peut être mise sur le plaisir esthétique, le simple divertissement, ou sur la fonction sociale ou morale, question que nous examinerons dans le chapitre suivant. Pour Diderot, la jouissance au théâtre est indispensable pour que cet art puisse avoir un effet sur la vie quotidienne, en consonance avec ses théories sensualistes ou la perception sensible est un pas préalable à l'appréhension par le jugement.

Nous avons constaté qu'il existe deux tendances pour ce qui est de l'art du comédien : un mouvement descendant pour le comédien, et un autre ascendant pour le spectateur qui apprend d'un spectacle. Le premier est censé construire son personnage « de la tête aux pieds », la connaissance précédant le jeu. Le deuxième, à l'inverse, part du sensible, et il n'y a rien de plus sensible que la terre sous nos pieds, pour connaître. Les sensations physiques produisent des réactions sensibles qui, à leur tour, sont la clef de l'entendement : « Com puc comprendre, quand no puc sentir ? », se demande le Marquis<sup>987</sup>. La dialectique entre la raison et la transmission des émotions peut aussi se décrire par un mouvement qui part de l'intérieur chez le comédien et de l'extérieur chez le spectateur.

La polarisation de la réception selon les théories diderotiennes atteint aussi le processus d'émission ; autrement dit, elle est au cœur des techniques interprétatives des comédiens, qui vont privilégier la sensibilité, l'autocontrôle ou le juste milieu lors de leur dédoublement.

La difficulté d'octroyer l'identité au sujet dédoublé pose le problème des limites de la fiction : comment cesser d'être le personnage ? comment commencer à le jouer en

---

<sup>987</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre, op. cit.*, p. 162.

« Comment va-t-on comprendre quand on ne peut pas sentir ? ».



oubliant sa propre personne ? Ces limites peuvent être d'ordre esthétique mais aussi éthique, et débouchent sur la déraison et le délire. Nous voyons ainsi une corrélation entre le réel et le rationnel qui s'oppose à l'excès de sensibilité. Leur conjonction donne lieu à la sublimité du sinistre, à l'extase face à la mort, mettant en évidence les limites éthiques de la fiction et le danger de fissurer la frontière entre le jeu et la réalité, entre le mensonge et le vrai. La présence des automates dans *Sleuth*, la considération des comédiens en tant que marionnettes, ainsi que la question du double inhérente à tout art dramatique accroît la dimension déroutante de la scène.

La superposition de la réalité et de la fiction devient dangereuse, comme le démontrent les jeux successifs dans *Sleuth*, qui illustrent une autre définition du sinistre, celle de « lo fantástico encarnado »<sup>988</sup>. Si nous comprenons le fantastique comme le désir caché ou renié, dans ce cas, la mort de Milo souhaitée par Andrew, cette définition résulte de la coalition entre le réel et la fiction. Le désir irrationnel l'emporte sur la réalité et provoque la folie. Dans *El verí del teatro*, en revanche, l'irruption imminente de la mort à la fin de la pièce fait émerger le sublime selon le Marquis.

La mort fait donc basculer la nature des deux pièces citées ci-dessus. Dans *Sleuth*, elle provoque un glissement générique : comédie, drame policier, tragicomédie. Concernant *El verí del teatro*, nous constatons que le dialogue philosophique, dans un premier moment ancré dans la tradition illustrée, finit imprégné de romantisme avec les louanges de la contemplation avant de s'engager dans le naturalisme cru qui n'apparaîtra que hors-scène.

---

<sup>988</sup> TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, op. cit., p. 36.



## ~ Conclusiones de la segunda parte ~

**E**sta segunda parte ha puesto en evidencia la necesidad, en el marco de los estudios de literatura comparada, de analizar no solamente las relaciones textuales sino también los signos no verbales. Si la atención hacia lo no verbal se impone en el teatro por su aspecto visual y sonoro, hemos querido ampliar el espectro hacia otros medios, como el cine, pista que exploraremos más en profundidad en la tercera parte. Nos encontramos ante textos polifónicos que constituyen una red de significado propia, siempre y cuando se considere el “árbol genealógico” en su totalidad.

El examen de la génesis del texto de Denis Diderot *Paradoxe sur le comédien* es imprescindible para comprender el alcance del nuevo debate que surge en el siglo XVIII en torno a la formación del actor y a la construcción del personaje. Del mismo modo, un acercamiento a la estructura del thriller, que hay que diferenciar de la novela negra o policíaca, contribuye a descifrar eficazmente la obra *Sleuth* de Anthony Shaffer, a seguir las pistas diseminadas por el autor. Por su parte, *El verí del teatre* de Rodolf Sirera surge por la interacción de ambos enfoques: más allá de la simple yuxtaposición, su estructura dramática responde a principios de interpretación y a la noción de intriga.

Además, en el caso de Denis Diderot y de Rodolf Sirera, sus textos forman parte de una obra mucho más amplia a la que aluden constantemente. Este entramado no deja de prolongarse tanto en sus textos posteriores como en las producciones transmediales a las que han dado pie.

El final abierto al que alude la última cita de *El verí del tetare* es más que evidente: no sabemos si la obra termina o comienza, e incluso podríamos preguntarnos si la muerte de Gabriel tendrá lugar. Lo mismo sucede en *Sleuth*, puesto que la obra termina con la llegada de la policía, pero ignoramos lo que sucede después: Andrew Wyke puede ser arrestado o quizás suicidarse. Por último, el carácter inconcluso también es patente en *Paradoxe sur le comédien*, ya que ambos personajes van a irse a cenar – “Allons souper”<sup>989</sup> –, por lo que el debate tal vez continúe después, sobre todo si tenemos en cuenta que a esta invitación de “El Primero” le preceden varias preguntas retóricas que quedan en el aire. Esta posibilidad de prolongar la reflexión caracteriza precisamente toda la obra de Diderot, quien, lejos de ser inconstante en sus ideas, no dejará de reformularlas a lo largo de su vida.

El antagonismo de Gabriel y del Marqués permite la progresión del conflicto, y el thriller psicológico que se va construyendo mantiene en vilo al espectador. La tensión se acentúa por la duración de la obra, que apenas supera una hora. La intriga que absorbe al público contrasta con el carácter intelectual, puesto que Rodolf Sirera nos propone un debate teórico. Como ya hemos dicho, el tema metateatral confronta dos maneras diferentes de concebir el arte de la interpretación, a través de la oposición entre el sentimiento o la técnica. Esta hibridez entre debate teórico y thriller psicológico se explica por su doble origen: el diálogo filosófico y teatral de *Paradoxe sur le comédien* y la intriga policíaca de *Sleuth*. Además, este texto termina siendo el mismo hipotexto de otras obras, principalmente de *Trío* del propio Rodolf Sirera, que se pone a sí mismo en escena en una comedia cuyo punto de partida es el deseo de dos actores que desean representar *El verí del teatro* pero que no consiguen convencer al autor. La obra *Navegants* de Toni Cabré (1999, estreno en 2012) retoma los motivos en torno a la hipocresía y el límite entre realidad y ficción para trasladarlos a un contexto dominado por las relaciones a través de Internet que dominan la época actual. Así, esta comedia con solo dos personajes (“Él” y “Ella”) se adentra en los peligros de entrar en un juego sin conocer realmente las intenciones de su interlocutor ni su verdadera identidad.

---

<sup>989</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, ed. cit. de Jean M. Goulemot, p. 150.

También hemos visto que los límites entre la realidad y la ficción son borrosos: Gabriel pierde toda conciencia de la realidad, ya sea por la droga o por la manipulación del Marqués, Milo Tindle no distingue entre la puesta en escena de la estrategia de Andrew Wyke para supuestamente engañar a la compañía de seguros de la intención verdadera del escritor, y Denis Diderot escribe sobre el teatro a través de sí mismo. El francés se convierte así en objeto y sujeto de su discurso y la realidad es contada al lector bajo la apariencia de la ficción. Tenemos un ejemplo en la primera anécdota que aparece en *Paradoxe sur le comédien*, cuando El Primero evoca a un amigo suyo que era autor y que tenía miedo de que su obra fuera mal recibida por miedo a perder la estima de su amante. Según sugieren Lydia Vázquez<sup>990</sup> y Jean Goldzink<sup>991</sup>, esta anécdota podría ser real y referirse al propio Diderot con motivo de su reestreno el 9 de agosto de 1769. Así, si consideramos que El Primero es el alter ego de Denis Diderot, esta anécdota contada en tercera persona diluye la presencia del filósofo y sirve también como juego. El último capítulo abordará precisamente la multiplicidad de juegos a los que tanto Denis Diderot como Rodolf Sirera recurren en sus obras.

El análisis de los elementos dramáticos comunes, o al menos complementario, entre Denis Diderot y Rodolf Sirera remite a dos conceptos esenciales: la mirada y la moción, entendida como alteración del ánimo. La representación de las pasiones del actor se convierte en su impulso físico y mental, cuya recepción por parte de un espectador conmueve también a este último. El personaje en tanto que creación artística llega al receptor a través de los sentidos, principal pero no exclusivamente la vista, para penetrar así en su interioridad y despertar emociones. El intelecto del receptor se ve así afectado por el rastro emocional de la ficción teatral.

Hemos visto los diferentes aspectos que la interpretación puede adquirir, sus giros, así como el cariz divertido de la reescritura y de la reactualización del debate acerca de la intimidad del actor. Con algunos ajustes progresivos, las consecuencias espectaculares de *Paradoxe sur le comédien* han evolucionado: el texto ha perdido su estatus meramente

---

<sup>990</sup> Cf. DIDEROT, Denis (1777), *La paradoja del comediante*, traducción y edición crítica de Lydia Vázquez, Madrid, Publicaciones de la ADE, serie Debate, n°24, 2016, p. 51.

<sup>991</sup> Cf. DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 272.

teórico para materializarse en *El verí del teatre*. Los resultados de esta experiencia, de este sentir o no el papel que se desempeña, dan un paso más en *Sleuth*, donde ya no hay cuarta pared pero donde el personaje inicial queda atrapado en el personaje de la ficción secundaria<sup>992</sup>. Este engaste de los personajes, cual *matrioshkas* o cajas chinas, permite discurrir sobre cuestiones universales como la manipulación, el abuso de poder o la libertad escritural y los diferentes niveles interpretativos. El placer producido por la recepción de los textos evidencia también la estrecha relación entre lo sublime y lo abyecto, así como la atracción ejercida por el tema del doble – ya sea por la distancia entre el comediante y su personaje, ya sea por el teatro en el teatro –.

Por último, el texto de Anthony Shaffer atraviesa un doble proceso transmedial del que nos ocuparemos en el capítulo octavo. Ya hemos adelantado que la obra ha sido adaptada al cine en dos ocasiones, y que Rodolf Sirera la conoció precisamente por la película de Joseph Mankiewicz de 1972. El guion de la película de 2007 no se basa tanto en el texto de Anthony Shaffer como en la versión que hizo el también dramaturgo Harold Pinter, lo que explica la pertinencia de comparar ambos largometrajes. Pero, además, esta primera transmedialidad literatura-cine vuelve a operarse en el sentido inverso gracias al novelista francés Tanguy Viel, que en 1999 dio una segunda vida a *Sleuth* – esta vez novelada y no teatralizada – en su libro *Cinéma*, cuyo punto de partida es la adaptación cinematográfica de 1972.

---

<sup>992</sup> Precisamos que no utilizamos el adjetivo “secundario” como opuesto a “principal”, sino para referirnos al personaje interpretado por el personaje que el actor se ve asignado en un primer momento. Milo Tindle se correspondería con el primer personaje, mientras que Inspector Doppler sería un personaje secundario, pero cuya presencia es esencial para el desarrollo y desenlace de la intriga.

## *Troisième partie*

### *Du ludique dans la récréation*





## ~ Introduction à la troisième partie ~

**L**a correspondance de Diderot et celle de son entourage nous permet de connaître le Paris et la France de Louis XV, qui règne du 1<sup>er</sup> septembre 1715 au 10 mai 1774, pendant presque toute la vie de Diderot. Mais sa lecture nous dévoile surtout « le véritable Diderot, naïf mais madré, enthousiaste mais rationnel, simple et pontifiant, jovial et mélancolique, généreux et intéressé, indiscret et fidèle, impudique et secret »<sup>993</sup>. Ces apparentes contradictions vont devenir un trait de son identité en tant qu'écrivain, toujours soucieux d'aboutir son œuvre et dans la forme et dans le contenu.

C'est grâce aux échanges avec ses amis et surtout avec Sophie Volland que l'on parvient à restituer ses textes non publiés dans le contexte de production. Ils nous permettent aussi de mieux cerner l'objectif caché derrière sa plume, qui vise toujours le progrès mais sans renoncer pour autant à son amusement. Denis Diderot veut joindre l'utile à l'agréable, raison pour laquelle nous avons choisi d'intituler cette troisième et dernière partie « Du ludique dans la recreation ».

Les activités ludiques, dont le théâtre, sont celles qui permettent d'assurer un équilibre affectif et intellectuel, notamment chez l'enfant<sup>994</sup>. Les notions d'apprentissage et de maturité découlent donc des pratiques divertissantes qui prennent le jeu comme prétexte dans le processus d'éducation. Dans ce projet d'utilité morale, le théâtre doit jouer un rôle essentiel et s'ériger en temple qui éduque les citoyens dans la morale. Cette

---

<sup>993</sup> Paul Vernière, cité dans BELAVAL, Yvon « DIDEROT DENIS - (1713-1784) », *Encyclopædia Universalis*. Disponible en ligne sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/denis-diderot/> Consulté le 8 août 2019.

<sup>994</sup> Cf. « Ludique », *Trésor de la Langue Française*. Disponible en ligne sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/ludique> Consulté le 12 février 2020.

vision utopique de la scène et son impact dans la société sera l'objet du septième chapitre, où nous aborderons également l'engagement politique que Rodolf Sirera déploie dans ses pièces.

Néanmoins, l'étymologie du ludique (latin *ludus*) restreint sa signification à l'idée de jeu et d'amusement sans qu'il y ait une finalité précise. Le *Trésor* le définit, dans les domaines de la philosophie et des sciences humaines, comme « Qui concerne le jeu en tant que secteur d'activité dont la motivation n'est pas l'action efficace sur la réalité mais la libre expression des tendances instinctives, sans aucun contrôle d'efficacité pragmatique »<sup>995</sup>. Les nombreuses adaptations et réécritures d'un texte sont un exemple de cette idée de récréation possible *ad infinitum* et motivée par la seule envie créatrice, comme nous explorerons dans le huitième chapitre.

Enfin, le fait de donner libre cours à l'imagination entraîne aussi des écarts de plus en plus visibles entre l'idée matrice et sa matérialisation. Cette déformation peut répondre au hasard mais aussi à l'intention cachée du sujet, ce que nous analyserons dans le neuvième chapitre au moment d'aborder les détours du jeu.

---

<sup>995</sup> *Ibid.* Nous signalons également que ce mot n'apparaît dans le *Dictionnaire de l'Académie Française* que dans la 9<sup>ème</sup> édition, l'actuelle. La définition que nous pouvons y lire est d'ailleurs très incomplète : « qui a rapport au jeu ». Cf. « Ludique », *Dictionnaire de l'Académie Française*, 9<sup>ème</sup> édition. Disponible en ligne sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9L1325> Consulté le 12 février 2020.

## Chapitre 7

### ~ *Fonction sociale du théâtre* ~

“No oblidar mai que el compromís d'un dramaturg ha de ser triple: amb nosaltres mateixos i amb la societat on vivim, però també amb la nostra manera d'entendre i practicar l'escriptura dramàtica”.

Josep Lluís Sirera<sup>996</sup>

“Sólo un arte de gran calidad estética es capaz de transformar el mundo”.

Alfonso Sastre<sup>997</sup>

**S**i le théâtre peut remplir plusieurs fonctions – culturelle, rituelle, voire thérapeutique –, nous nous intéresserons à son utilité sociale et éthique. Celle-ci est intimement liée au débat autour du comédien, qui occupe une place centrale dans le débat du nouveau citoyen et dans le projet d'une réforme nationale. Aussi bien Denis Diderot que Rodolf Sirera témoignent d'une volonté de renouveau théâtral qui aurait un impact sur l'organisation sociale. Dans le cas de *El verí del teatre*, nous avons pu constater que le progrès était incarné par le Marquis, qui malgré sa qualité d'aristocrate était la figura la plus révolutionnaire dans la pratique. Il est vrai que dans un premier

---

<sup>996</sup> Cette citation apparaît en hommage à Josep Lluís Sirera dans le site du centre de documentation de la scène de la Communauté de Valence, projet porté notamment par Josep Lluís Sirera, Xavier Puchades y Ramón Rosselló. Disponible en ligne sur: <https://documentacionescenica.com/dramatea/catalogue-dramatea> [Consulté le 12 février 2020].

<sup>997</sup> SASTRE, Alfonso, *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 18.

temps, et sur le plan esthétique, nous aurons pu croire que Gabriel était plus moderne car il était en recherche constante du naturel, face au jeu traditionnel basé sur l'identification. Mais il s'avère que la thèse défendue par Gabriel concernant l'interprétation était en effet une caractéristique de tous les comédiens : « Haureu de buscar un altre actor que pugua assolir el nivell de realisme que vós li exigiu. Encara que, si m'és permès de dir-ho, dubte molt que en trobeu cap. Tots provenim, a fi de comptes, de la mateixa escola »<sup>998</sup>. Il est donc endoctriné et l'annonce de sa mort laisse sous-entendre que tout le système qu'il incarne va s'écrouler. Par extension, vu que la pièce se situe en 1784, nous pouvons interpréter cette mort comme symptomatique de la Révolution qui arrivera après. Dans le cas des représentations en espagnol, l'action est transposée aux années 30, sous le signe de l'ombre fasciste.

Nous allons d'abord présenter quelques notions clés de la pensée diderotienne qui mettent en relation le texte du *Paradoxe* avec ses autres essais, notamment ses *Salons*. Il faudra également contextualiser la théorie de Diderot, tenant compte de la situation du théâtre par rapport à la réalité de l'époque afin de comprendre pourquoi il conçoit le théâtre comme un bien public. À partir de cette idée, défendue aussi par Rodolf Sirera notamment dans le contexte du tardofranquisme et de la Transition, nous voudrions expliciter ses visions utopiques, dans un contexte complexe de définition esthétique, caractérisé par le souci du vrai qui, paradoxalement, fait souvent allusion aux souvenirs en tant que spectateurs et à leur propre expérience.

En effet, le théâtre occupait une si grande place dans la vie de Diderot, qu'il avoua dans le *Paradoxe* que « Moi-même, jeune, je balançais entre la Sorbonne et la Comédie »<sup>999</sup>. Son assiduité au théâtre, même si avec le temps il le fréquentait de moins en moins, explique pourquoi il adopte surtout le point de vue du spectateur pour élaborer ses théories dramatiques. Soit pour analyser l'art du comédien, soit pour établir les bases du drame bourgeois, c'était l'avis du public qu'il fallait considérer. Sirera adopte aussi ce

---

<sup>998</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre, op. cit.*, p. 165.

« Vous devrez chercher un autre acteur capable d'arriver au réalisme que vous voulez. Même si, permettez-moi de vous le dire, je doute que vous en trouverez un. Nous venons tous, en fin de compte, de la même école ».

<sup>999</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 118.

même point de vue car, en fin de compte, le théâtre n'existerait pas sans un public qui l'observe. De plus, Rodolf Sirera fit quant à lui partie d'une troupe de théâtre indépendant, *El Rogle*, avant de diriger ses pas vers la gestion et l'administration théâtrales qui, en fin de compte, exigeait de lui un travail constant d'observation et de réception.

Ensuite, la pensée matérialiste et le problème du corps<sup>1000</sup> occupent une place prédominante dans les deux auteurs, car on n'oubliera pas que leur point de départ est une réflexion autour du jeu de l'acteur et de la manière dont le monde trouve sa place sur la scène. À cet égard, nous allons nous interroger sur le rôle de l'histoire dans le contenu des pièces, ce qui nous permettra de faire une transition vers les différentes ressources dramatiques choisies par les deux auteurs afin d'établir un lien entre leur esthétique et leur éthique à travers la réception, qui se doit émotive.

### **7.1. Le débat sur l'utilité des théâtres**

Le jeu naturel permettait au théâtre de remplir la fonction sociale et éthique qui lui était attribuée, à travers une véritable communication avec le public de manière à soulever son esprit critique. Il s'agit donc de ce que Georges Molinié théoriserait sous le nom de « thymique »<sup>1001</sup>, une réception qui passe avant tout par les émotions du spectateur et qui ne néglige point la parole. Or, il ne faut pas oublier que Diderot considérait le théâtre en tant qu'événement social et moral, source des modèles de comportement vertueux : « [c]'est toujours la vertu et les gens vertueux qu'il faut avoir en vue quand on écrit »<sup>1002</sup>.

En effet, la plupart des philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle faisaient confiance à la nature humaine et croyaient sincèrement à la possibilité de l'améliorer. Ainsi, les arts, le dramatique y compris, pouvaient contribuer à son progrès :

Les devoirs des hommes sont un fonds aussi riche pour le poète dramatique que leurs ridicules et leurs vices ; et les pièces honnêtes et sérieuses réussiront partout

---

<sup>1000</sup> Cf. DIDEROT, Denis (1769), *Le Rêve de d'Alembert*.

<sup>1001</sup> MOLINIÉ, Georges, *Hermès mutilé : Vers une herméneutique matérielle, Essai de philosophie du langage*, Paris, Honoré Champion, 2005.

<sup>1002</sup> DIDEROT, Denis (1757), *Discours sur la poésie dramatique* dans Ver., p. 1281.

[...] C'est en allant au théâtre qu'ils se sauveront de la compagnie des méchants dont ils sont entourés ; c'est là qu'ils trouveront ceux avec lesquels ils aimeraient à vivre ; c'est là qu'ils verront l'espèce humaine comme elle est, et qu'ils se réconcilieront avec elle. Les gens de bien sont rares ; mais il y en a<sup>1003</sup>.

Cette fonction salutaire du théâtre est impossible d'être accomplie si le comédien ne parvient à gagner la confiance du spectateur, ce qui passe par son jeu. De cette façon, le public se laisserait guider par l'acteur et, suivant ses actions, changerait sa pensée et sa manière de se tenir en société. C'est en raison de ce projet moralisant que l'auteur doit, d'après Diderot, composer des pièces vertueuses, représentées après par le comédien. Cette idée apparaît également dans son *Salon 1765*, quand il explique sa théorie à propos du modèle parfait, que nous allons développer par la suite.

En effet, comme Versini l'indique à juste titre dans son introduction au théâtre de Diderot, le théâtre

est pour le Philosophe l'instrument de la modification dont l'homme est susceptible dans son système matérialiste, c'est une pédagogie. Le comédien a tous les prestiges de l'orateur, du professeur, du "prédicateur laïque", formule significative qui revient une fois dans les *Entretiens* et deux dans *De la poésie dramatique*<sup>1004</sup>.

Évidemment, l'art du comédien joue un rôle essentiel dans ce projet : il doit se perfectionner pour arriver à bien communiquer avec le public et à le toucher émotionnellement. Autrement dit, Diderot identifie le rôle du comédien à celui du philosophe, dont il est le porte-parole. En conséquence, le genre sérieux promu par Diderot doit presque remplir la fonction d'un pamphlet au service de l'idéologie des Lumières.

Le drame doit émouvoir directement le public pour accomplir sa tâche morale, d'autant plus que le monde physique et le moral ne sont qu'un même univers. Liée à cet intérêt moralisant de Diderot, la reconnaissance du comédien lui semble indispensable. Il était, comme nous l'avons déjà précisé, excommunié par l'Église depuis le IV<sup>e</sup> siècle,

---

<sup>1003</sup> *Ibid.*, p. 1280-1281.

<sup>1004</sup> *Ibid.*, p. 1071.

comme convenu au Concile d'Arles : il ne pouvait pas se marier et il n'avait pas non plus le droit aux obsèques religieuses<sup>1005</sup>. Alors, Diderot revendiquait la reconnaissance du comédien dans la société : s'il devenait une personne connue, son influence sociale, et donc morale, serait plus grande. De même, il était chargé de convaincre le public grâce à son jeu naturel. Nous partageons l'avis de Lacoue-Labarthe quand il définit le *Paradoxe sur le comédien* comme un éloge au comédien, face à la condamnation d'autres œuvres, comme la *Lettre à d'Alembert* de Jean-Jacques Rousseau<sup>1006</sup>, pour qui les acteurs, à force de jouer tout le temps, sont enclins au mensonge et au vice plutôt qu'à la vertu.

En effet, le Genevois ne partageait pas la conception utilitaire du théâtre si répandue dans les cercles illustrés, comme nous pouvons le constater dans *Discours sur les Sciences et les arts* (1750) et *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), textes qui ont soulevé une grande polémique. Le premier texte donna lieu à une réponse de Stanislas Leszczynski, *Réponse au discours* (1751) où il n'y a aucune référence au théâtre ni aux comédiens. Le deuxième, comme le titre le montre clairement, est plus prolifique à ce sujet.

L'origine de la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* est la publication de l'article « Genève » dans l'*Encyclopédie*, écrit par d'Alembert. Il proposait d'établir des théâtres à Genève, ce qui contribuerait non seulement à améliorer la perception que les Français ont de cette ville,

Le séjour de cette ville, que bien des François regardent comme triste par la privation des spectacles, deviendroit alors le séjour des plaisirs honnêtes, comme il est celui de la Philosophie & de la liberté ; & les étrangers ne seroient plus surpris de voir que dans une ville où les spectacles décens & réguliers sont défendus, on permette des farces grossieres & sans esprit, aussi contraires au bon goût qu'aux bonnes moeurs. Ce n'est pas tout : peu-à-peu l'exemple des comédiens de Genève, la régularité de leur conduite, & la considération dont elle les feroit jouir, serviroient de modele aux comédiens des autres nations<sup>1007</sup>

---

<sup>1005</sup> La situation changea notamment à partir du 20 septembre 1792, où le mariage civil et le divorce furent approuvés. À ce sujet, on peut évoquer le cas de Talma, qui ne pouvant pas se marier par l'Église, réclama et obtint le droit de se marier civilement. Il divorcera déjà en 1802 pour se remarier et ses obsèques furent également civiles.

<sup>1006</sup> LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, « Diderot, le paradoxe et la mimésis », *Poétique XI*, 1980, p. 281.

<sup>1007</sup> D'ALEMBERT, Jean-Baptiste, Article « GENÈVE », (Hist. & Politiq.), *Encyclopédie*, vol. VII, 1757, p. 577. Disponible en ligne sur : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v7-905-0/> [Consulté le 30 janvier 2020].

mais surtout à éduquer les Genevois et à développer la littérature dramatique :

les représentations théatrales formeroient le goût des citoyens, & leur donneroient une finesse de tact, une délicatesse de sentiment qu'il est très-difficile d'acquérir sans ce secours ; la littérature en profiteroit, sans que le libertinage fit des progrès, & Genève réuniroit à la sagesse de Lacédémone la politesse d'Athènes. Une autre considération digne d'une république si sage & si éclairée, devoit peut-être l'engager à permettre les spectacles. Le préjugé barbare contre la profession de comédien, l'espece d'avilissement où nous avons mis ces hommes si nécessaires au progrès & au soutien des Arts, est certainement une des principales causes qui contribue au dérèglement que nous leur reprochons : ils cherchent à se dédommager par les plaisirs, de l'estime que leur état ne peut obtenir<sup>1008</sup>.

Il critique, d'ailleurs, la mauvaise réputation reprochée aux comédiens, « le goût de parure, de dissipation & de libertinage »<sup>1009</sup> car, dit-il, une partie de la population craignait qu'ils pouvaient l'inoculer aux citoyens. Ce préjugé, qu'il qualifie de « barbare » nuit donc au progrès et à la civilisation. D'Alembert, tout comme Voltaire ou Diderot, prônait la réhabilitation du comédien et le changement du jugement envers lui.

Jean-Jacques Rousseau, en revanche, dresse un portrait fort négatif des comédiens dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* :

je vois en général que l'état de Comédien est un état de licence et de mauvaises mœurs ; que les hommes y sont livrés au désordre ; que les femmes y mènent une vie scandaleuse ; que les uns et les autres, avares et prodigues tout à la fois, toujours accablés de dettes et toujours versant l'argent à pleines mains, sont aussi peu retenus sur leurs dissipations, que peu scrupuleux sur les moyens d'y pourvoir. Je vois encore que, par tout pays, leur profession est déshonorante, que ceux qui l'exercent, excommuniés ou non, sont partout méprisés, et qu'à Paris même, où ils ont plus de considération et une meilleure conduite que partout ailleurs, un Bourgeois craindrait de fréquenter ces mêmes Comédiens qu'on voit tous les jours à la table des Grands. Une troisième observation, non moins importante, est que ce dédain est plus fort partout où les mœurs sont plus pures, et qu'il y a des pays d'innocence et de simplicité où le métier de Comédien est presque en horreur. Voilà des faits incontestables<sup>1010</sup>.

---

<sup>1008</sup> *Ibid.*, p. 576-577.

<sup>1009</sup> *Ibid.*, p. 576.

<sup>1010</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, *J. J. Rousseau à M. D'Alembert*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1758, p. 135-136. Disponible en ligne sur : [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/rousseau\\_lettre-a-d-alembert\\_1758](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/rousseau_lettre-a-d-alembert_1758) [Consulté le 30 janvier 2020].



Il est pourtant conscient du caractère fictionnel du théâtre, comme il affirme plus tard dans ce même texte, mais cela n'empêche qu'il veut mettre en garde les citoyens et semer la méfiance :

Je sais que le jeu du Comédien n'est pas celui d'un fourbe qui veut en imposer, qu'il ne prétend pas qu'on le prenne en effet pour la personne qu'il représente, ni qu'on le croie affecté des passions qu'il imite, et qu'en donnant cette imitation pour ce qu'elle est, il la rend tout à fait innocente. Aussi ne l'accusé-je pas d'être précisément un trompeur, mais de cultiver pour tout métier le talent de tromper les hommes, et de s'exercer à des habitudes qui, ne pouvant être innocentes qu'au Théâtre, ne servent partout ailleurs qu'à mal faire. Ces hommes si bien parés, si bien exercés au ton de la galanterie et aux accents de la passion, n'abuseront-ils jamais de cet art pour séduire de jeunes personnes ? Ces valets filous, si subtils de la langue et de la main sur la Scène, dans les besoins d'un métier plus dispendieux que lucratif, n'auront-ils jamais de distractions utiles ?<sup>1011</sup>

Enfin, il suggère le manque de principes moraux des comédiens en comparant l'art de l'interprétation à la prostitution, où l'acteur vendrait son corps au personnage. Ainsi, et selon Rousseau, le comédien feint des passions qu'il ne ressent point avec un but lucratif. Cette même cupidité l'encourage à accepter tout type d'offense :

Qu'est-ce que le talent du Comédien ? L'art de se contrefaire, de revêtir un autre caractère que le sien, de paraître différent de ce qu'on est, de se passionner de sang-froid, de dire autre chose que ce qu'on pense aussi naturellement que si l'on le pensait réellement, et d'oublier enfin sa propre place à force de prendre celle d'autrui. Qu'est-ce que la profession du Comédien ? Un métier par lequel il se donne en représentation pour de l'argent, se soumet à l'ignominie et aux affronts qu'on achète le droit de lui faire, et met publiquement sa personne en vente. J'adjure tout homme sincère de dire s'il ne sent pas au fond de son âme qu'il y a dans ce trafic de soi-même quelque chose de servile et de bas. Vous autres philosophes, qui vous prétendez si fort au-dessus des préjugés, ne mourriez-vous pas tous de honte si, lâchement travestis en Rois, il vous fallait aller faire aux yeux du public un rôle différent du vôtre, et exposer vos Majestés aux huées de la populace ? Quel est donc, au fond, l'esprit que le Comédien reçoit de son état ? Un mélange de bassesse, de fausseté, de ridicule orgueil, et d'indigne avilissement, qui le rend propre à toutes sortes de personnages, hors le plus noble de tous, celui d'homme qu'il abandonne<sup>1012</sup>.

---

<sup>1011</sup> *Ibid.*, p. 144-145.

<sup>1012</sup> *Ibid.*, p. 143-144.

Rousseau finit par nier toute utilité du théâtre et, pire encore, affirmer qu'il est pourtant en mesure de nuire à la société :

L'effet moral des théâtres ne saurait jamais être salubre, ni bon en lui-même ; puisqu'à ne compter que leurs avantages, on n'y trouve aucune sorte d'utilité réelle sans inconvénients qui la surpassent. Or, par une suite de cette inutilité même, le théâtre qui ne peut rien pour corriger les mœurs, peut beaucoup pour les altérer<sup>1013</sup>.

Justement ce passage incite Augustin Louis de Ximénès à écrire une réponse intitulée *Lettre à Monsieur Rousseau sur l'effet moral des théâtres* (1758)<sup>1014</sup>. Celle-ci ne fut pas la seule réaction ; nous pouvons également citer la riposte de Louis Hurtaut Dancourt, dont les lignes suivantes témoignent de la fonction éducatrice qu'il octroie au théâtre : « Ce n'est point pour flatter les passions des hommes que le spectacle est établi, c'est au contraire pour les régler. Ce n'est point pour corrompre les mœurs, c'est pour les réformer »<sup>1015</sup>. Jean-François Marmontel analyse également les propos de Rousseau dans son *Apologie du théâtre* (1759)<sup>1016</sup>. L'écrivain Jean-François de Bastide fait aussi partie de ceux qui défendent l'avis de d'Alembert. Il n'hésite point à pointer l'enfermement et le manque de sociabilité de Rousseau comme la source de ses propos haineux :

Je viens de lire votre lettre à M. D'Alembert. Je laisse à d'autres le soin d'en examiner le système, et d'exalter l'élégance et la force de votre style. Je n'y ai considéré que votre cœur, ou du moins vos sentiments présents ; et mes réflexions ne porteront que sur cet objet principal.

Permettez-moi de vous le demander, Monsieur : vous avez une mauvaise santé, des accès fréquents ? Avez-vous toujours attendu le calme du sang, le retour de la circulation, pour porter sur les hommes ces yeux qui verraient si bien, si l'esprit, les connaissances et la réflexion suffisaient, dans tous les cas, pour faire l'homme que vous croyez être, quand vous nous condamnez ? Je crois que non.

---

<sup>1013</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>1014</sup> XIMENEZ, Augustin-Louis de, *Lettre à M. Rousseau sur l'effet moral des théâtres*, 1758, p. 1-30. Disponible en ligne : [http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/haine-theatre/ximenez\\_lettre-rousseau\\_1758](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/haine-theatre/ximenez_lettre-rousseau_1758) [Consulté le 30 janvier 2020].

<sup>1015</sup> DANCOURT, Louis Hurtaut, *L.-H. Dancourt, Arlequin de Berlin, à M. J.-J. Rousseau, citoyen de Genève*, Berlin et Amsterdam, J. H. Schneider, 1759, p. 12. Disponible en ligne : [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/dancourt\\_lettre-rousseau\\_1759#body-4](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/dancourt_lettre-rousseau_1759#body-4) [Consulté le 30 janvier 2020].

<sup>1016</sup> MARMONTEL, Jean-François, *Apologie du théâtre*, in *Contes moraux suivis d'une Apologie du théâtre, nouvelle édition corrigée et augmentée*, La Haye, 1763, p. 141-238. Disponible en ligne : [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/marmontel\\_apologie-du-theatre\\_1759](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/marmontel_apologie-du-theatre_1759) [Consulté le 30 janvier 2020].

La nature et l'expérience nous apprennent qu'un homme qui souffre a de l'humeur, et que l'humeur corrompt tous les jugements de l'esprit le plus droit, aussi aisément qu'elle le porte à juger. J'ai connu cet état, Monsieur ; il m'en reste un souvenir qui se tourne en sentiment pour vous ; aussi n'est-ce pas vos idées que j'examinerai dans votre livre ; ce sont vos sentiments, vos motifs, vos douleurs, que je veux rechercher dans vos idées.

Le monde vous importunait ; vous étiez malade ; vous vous êtes jeté dans la solitude, et c'est de là que vous écrivez ! Auriez-vous pu ne pas écrire avec humeur ! Oui, Monsieur, avec humeur. Mais quelle en est la première cause ? La fatale affectation de mépriser les hommes. Votre état est venu de là<sup>1017</sup>.

Jean-Baptiste d'Alembert écrit une réponse à son tour, où il insiste sur la capacité des spectacles de joindre l'utile à l'agréable, d'instruire en amusant. Il souligne également la portée de sociabilité de l'acte d'aller au théâtre, qui n'est point une manière de s'isoler du monde comme proposait Rousseau :

Or les bonnes pièces de Théâtre me paraissent réunir ces deux derniers avantages. C'est la morale mise en action, ce sont les préceptes réduits en exemples ; la Tragédie nous offre les malheurs produits par les vices des hommes, la Comédie les ridicules attachés à leurs défauts ; l'une et l'autre mettent sous les yeux ce que la morale ne montre que d'une manière abstraite et dans une espèce de lointain. Elles développent et fortifient par les mouvements qu'elles excitent en nous, les sentiments dont la nature a mis le germe dans nos âmes.

On va, selon vous, s'isoler au spectacle, on y va oublier ses proches, ses concitoyens et ses amis. Le spectacle est au contraire celui de tous nos plaisirs qui nous rappelle le plus aux autres hommes, par l'image qu'il nous présente de la vie humaine, et par les impressions qu'il nous donne et qu'il nous laisse. Un Poète dans son enthousiasme, un Géomètre dans ses méditations profondes, sont bien plus isolés qu'on ne l'est au Théâtre. Mais quand les plaisirs de la scène nous feraient perdre pour un moment le souvenir de nos semblables, n'est-ce pas l'effet naturel de toute occupation qui nous attache, de tout amusement qui nous entraîne ? Combien de moments dans la vie où l'homme le plus vertueux oublie ses compatriotes et ses amis sans les aimer moins ; et vous-même, Monsieur, n'auriez-vous renoncé à vivre avec les vôtres que pour y penser toujours ?<sup>1018</sup>

---

<sup>1017</sup> BASTIDE, Jean-François de, *Lettre à M. Rousseau*, 1758, p. 5-7. Disponible en ligne sur: [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/bastide\\_lettre-rousseau\\_1758](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/bastide_lettre-rousseau_1758) [Consulté le 30 janvier 2020].

<sup>1018</sup> D'ALEMBERT, Jean-Baptiste, *Lettre de M. d'Alembert à M. J. J. Rousseau*, Amsterdam, Zacharie Chatelain, 1759, p. 80-81. Disponible en ligne sur: [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/alembert\\_lettre-rousseau\\_1759](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/alembert_lettre-rousseau_1759) [Consulté le 30 janvier 2020].

Enfin, il postule que le théâtre sert plutôt à transmettre des valeurs en amont qu'à corriger les vices une fois les fautes commises. C'est pour cela que son effet chez les citoyens est lent : il fait partie d'une éducation qui doit mûrir et qu'il faut réactiver de temps en temps :

L'effet de la morale du Théâtre est donc moins d'opérer un changement subit dans les cœurs corrompus, que de prémunir contre le vice les âmes faibles par l'exercice des sentiments honnêtes, et d'affermir dans ces mêmes sentiments les âmes vertueuses. Vous appelez passagers et stériles les mouvements que le Théâtre excite, parce que la vivacité de ces mouvements semble ne durer que le temps de la pièce ; mais leur effet, pour être lent et comme insensible, n'en est pas moins réel aux yeux du Philosophe. Ces mouvements sont des secousses par lesquelles le sentiment de la vertu a besoin d'être réveillé dans nous ; c'est un feu qu'il faut de temps en temps ranimer et nourrir pour l'empêcher de s'éteindre<sup>1019</sup>.

## 7.2. Le théâtre : un bien public

Le nom « bien » s'emploie depuis le X<sup>e</sup> siècle, et cela par substantivation de l'adverbe. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, et selon le *Dictionnaire de l'Académie française* (4<sup>ème</sup> édition), ce mot désigne « ce qui est bon, utile, avantageux, convenable »<sup>1020</sup>, et une autre acception le rapprochait de l'idée de possession, que ce soit de l'argent ou des terres. La notion s'élargit avec les siècles, et nous retrouvons l'idée d'enrichir la morale, individuelle ou collective, ainsi que celles de satisfaction, intérêt ou bonheur. En lien avec la notion de possession, un bien peut être matériel ou immatériel, et son but est de satisfaire les besoins, notamment économiques. Par extension, il se rapproche du concept de service dans son domaine physique et aussi moral.

Dans le cas du théâtre, et tel que Diderot et Sirera le conçoivent, le mot « bien » s'explique par sa contribution à l'épanouissement et au développement personnel et moral. Ceci n'exclut pas le profit économique de l'activité, mais ceci ne constitue pas la priorité de nos deux écrivains, qui insistent sur son caractère public. Il faut pourtant

---

<sup>1019</sup> D'ALEMBERT, Jean-Baptiste, *Lettre de M. d'Alembert à M. J. J. Rousseau, op. cit.*, p. 86-87. Disponible en ligne sur: [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/alembert\\_lettre-rousseau\\_1759](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/alembert_lettre-rousseau_1759) [Consulté le 30 janvier 2020].

<sup>1020</sup> « Bien », *Dictionnaire de l'Académie Française*, 4<sup>ème</sup> édition, 1762. Disponible en ligne sur: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A4B0581> [Consulté le 23 février 2020].

nuancer cette idée car un bien public, donc pris en charge par un gouvernement, ne répond pas toujours aux attentes éthiques et esthétiques des artistes. Ce qui intéresse dans le cas de Diderot et de Sirera est de rendre accessible la scène au plus grand nombre de personnes. La démocratisation du théâtre et le respect du principe de non-exclusion deviennent indispensables pour le projet commun, la civilisation et le bonheur du peuple.

C'est ici que les politiques culturelles entrent en jeu, car pour que le théâtre puisse jouer une fonction sociale il faut au préalable que les gens soient en mesure de s'y rendre. Les politiques culturelles permettent ou empêchent de rendre accessible le théâtre. Ce sont elles aussi qui vont déterminer la programmation des théâtres publics. Par conséquent, il existe un lien indissoluble entre le gouvernement ou régime politique en place et la fonction que le théâtre peut développer.

Pour Diderot, un bien public servait à répandre les bonnes mœurs et le bon goût. « Toutes les familles de la société » sont capables de fournir des comédiens, de la même manière qu'ils fournissent des militaires ou des religieux, « au service, au palais, à l'église ». En plaçant le comédien au même niveau que ces trois institutions – l'armée, la justice, l'Église –, Diderot veut réhabiliter le comédien dans la société. Il peut, en tant que citoyen et non criminel, devenir gardien des valeurs de la société. De cette manière, il veut en finir avec l'exclusion sociale que subissaient les acteurs. La notion de bien public pendant les Lumières et liée à la bienfaisance, que d'Holbach définissait comme « une disposition habituelle à contribuer au bien-être de ceux avec qui notre destin nous lie, en vue de mériter leur bienveillance et leur reconnaissance. Ainsi la bienfaisance ne peut pas être désintéressée ou dépourvue des motifs »<sup>1021</sup>. La morale est donc sous-jacente à cette idée de bienfaisance, qui se veut pédagogique et non confessionnelle. Dans cet ordre d'idées, le théâtre devient un lieu d'apprentissage dont l'intérêt est de façonner les mœurs des citoyens. Expérience individuelle mais qui sert à tisser des liens entre les sujets, qui prennent conscience de leur appartenance à une communauté, l'évolution du théâtre qui s'opère au XVIII<sup>e</sup> siècle met en évidence l'esprit critique des Lumières, qui défend que tout tient à la politique. Le théâtre devient un espace émancipateur, d'abord du joug de la

---

<sup>1021</sup> Cf. DOMENECH, Jacques, « Bienfaisance », dans *Dictionnaire européen des Lumières*, op. cit., p. 189.

religion puis de régimes autoritaires : une fois « l'assaut à la barrière de la religion »<sup>1022</sup> accompli, le processus de libération est imparable par le biais de l'intellect. La portée morale et politique du théâtre est mise en évidence de manière matérielle avec le renouveau architectural qui parcourt l'Europe (cf. Chapitre 1) : en Allemagne, en Angleterre ou en France, les philosophes veulent un théâtre « Moral, sensible, conforme à un idéal de civilité »<sup>1023</sup>.

Rodolf Sirera, de son côté, s'est engagé politiquement dans la gestion culturelle et la direction de théâtres à Valence afin de rendre possible le renouveau de la scène théâtrale valencienne, comme nous l'avons vu au deuxième chapitre. Mais sa profession de foi se manifeste également dans ses textes, théoriques et artistiques. Avec *El verí del teatre*, il propose un type de pièce qui s'éloigne des spectacles d'évasion et qui dépasse le didactisme pour faire du théâtre un outil social, dans la mesure où il nous pousse à nous interroger sur des questions de violence, physique et symbolique. Emilio Hernández, qui avait dirigé un montage de la pièce, exprime clairement la portée de *El verí del teatre*, qui lui a appris à

assumir el teatre como un joc on l'actor és l'absolut protagonista per a mobilitzar l'espectador a través d'una actuació límit que li dispare la imaginació de bell antuvi.

Un joc interactiu on l'espectador es veu immers quasi sense donar-ne el consentiment, i que no deixarà –tant de bo ho aconseguirem– fins al final de l'espectacle. L'espectador gaudirà, durant el viatge, de diversos plaers –sensorials, emocionals, intel·lectuals– que faran d'aquest joc un aliment bàsic en la formació del ciutadà contemporani, el qual necessita fugir de l'esclerosi progressiva fruit de la pressió cibernètica i de la pèrdua d'identitat causada pel gran mercat únic<sup>1024</sup>.

---

<sup>1022</sup> Diderot à la princesse Daschkoff. Cité dans « Morale et mœurs » dans *Dictionnaire européen des Lumières*, op. cit., p. 841.

<sup>1023</sup> FRANTZ, Pierre et Michèle SAJOUS D'ORIA, « Théâtre et Scénographie », dans *Dictionnaire européen des Lumières*, op. cit., p. 1193.

<sup>1024</sup> HERNÁNDEZ, Emilio, « El Verí del teatre » dans VV.AA., *Aproximació al teatre de Rodolf Sirera*, Alzira, Bromera, 1999, p. 29.

« Prendre le théâtre comme un jeu où l'acteur est le protagoniste absolu pour mobiliser le spectateur à travers un jeu qui lui réveille avant tout l'imagination.

Un jeu interactif où le spectateur est immergé presque sans y consentir, et qu'il ne quittera pas avant la fin du spectacle. Le spectateur jouira, pendant le voyage, de plusieurs plaisirs – sensoriels, émotionnels, intellectuels – qui feront de ce jeu un aliment de base dans la formation du citoyen contemporain, qui a besoin de fuir d'un côté la progressive sclérose provoquée par la pression cybernétique et de l'autre la perte d'identité qui découle du marché unique ». [C'est nous qui traduisons].

Ces paroles mettent en valeur le poids du jeu de l'acteur dans le développement de la citoyenneté, ce qui soutient le besoin de créer des écoles de spectateurs, ce qui se rapproche de l'avis de Louis-Sébastien Mercier, qui « préconise un véritable théâtre de formation du citoyen d'une république moderne »<sup>1025</sup>. De plus, vu le contexte actuel, il s'inscrit dans une démarche de construction identitaire qui conteste les préceptes capitalistes globaux. Nous retrouvons ici l'un des thèmes principaux qui parcourent la production de Rodolf Sirera : le lien entre un écrivain et la société. La littérature, dramatique en occurrence, sert donc à mieux connaître le monde où le sujet se développe. Sa conception du théâtre comme arme au service d'un projet politique s'explique par sa filiation initiale au mouvement du théâtre indépendant, qui songeait à contrer le régime franquiste. Son premier montage théâtral pendant la saison 1965-1966 démontre bien son engagement politique puisqu'il choisit de mettre en scène une pièce d'Alfonso Sastre, l'un des écrivains les plus subversifs : *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*. Certes, et à différence de Sastre, Rodolf Sirera n'a jamais été la cible de la censure, mais le régime lui ouvrit aussi un expédient et lui empêcha d'avoir un passeport pour quitter le pays, document qu'il n'obtint qu'en 1977.

Cette attitude de révolte partagée par de nombreuses personnes de théâtre – auteurs et autrices, metteurs et metteuses en scène, comédiant.e.s – donna lieu à un théâtre urgent et critique qui voulait rapprocher le public de toute classe sociale de la salle. Dans ce projet, il est évident que le choix d'écrire en catalan répondait à une volonté politique d'élargir le public, invitant les sphères les plus populaires et éloignées de la bourgeoisie. Ainsi, le Sirera des années 70 a pour but de réconcilier un certain secteur de la société valencienne avec l'art dramatique, ce qui passait par l'usage de la langue et pas les sujets ancrés dans la réalité régionale, notamment la trilogie historique rédigée avec son frère, *La desviació de la paràbola*, composée de *El brunzir des abelles* (1975), *El còlera dels deus* (1976) et *El capvespre del tròpic* (1977). En 1971, ils avaient tous les deux déjà écrit une pièce ensemble qui proposait une vision différente de la scène, et de ce fait, de la société. Il s'agit de *Homenatge de Florentí Montfort*, qui marque un tournant dans le

---

<sup>1025</sup> FRANTZ, Pierre et SAJOUS D'ORIA, Michèle, « Théâtre et Scénographie », art. cit., p. 1193.

théâtre à Valence car elle implique la rupture définitive avec la tradition du saynète, si ancrée dans le théâtre valencien.

### 7.3. Visions utopiques

L'émergence de nouveaux soucis sociaux et politiques au XVIII<sup>e</sup> siècle, moment de la naissance de la société moderne, entraîne la prolifération des œuvres à caractère utopique – mêlant donc théorie et fiction – car, comme l'affirme Raymond Trousson, ainsi que d'autres exégètes dont notamment Werner Kraus<sup>1026</sup>, « le XVIII<sup>e</sup> siècle a été l'âge d'or de l'utopie »<sup>1027</sup>.

Si la notion d'imaginaire est au cœur de la définition de l'utopie au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1028</sup>, sa dimension parfois fabuleuse la distingue de la chimère, acception qui n'apparaît que progressivement au cours du XIX<sup>e</sup> siècle pour se fixer au début du XX<sup>e</sup><sup>1029</sup>. Aussi garde-t-elle alors une forte connotation positive et elle s'intègre dans une pensée progressiste : bien que certains projets fussent alors techniquement irréalisables, ils portent une réflexion critique sur la société de référence qui devrait conduire à un dessein souhaitable.

Mercier, en particulier, définissait l'attitude des utopistes éclairés des Lumières dans la perspective d'une quête du bonheur général, fondé sur l'ordre et l'harmonie. Si le

---

<sup>1026</sup> Voir notamment son ouvrage *Reise nach Utopia*, Berlin, Rütten & Loening, 1964.

<sup>1027</sup> TROUSSON, Raymond, « L'utopie en procès au siècle des Lumières », *D'Utopies et d'Utopistes*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 147.

<sup>1028</sup> « Titre d'un ouvrage. On le dit quelquefois figurément du plan d'un Gouvernement imaginaire, à l'exemple de la République de Platon. *L'Utopie de Thomas Morus*. ».

« Utopie », *Dictionnaire de l'Académie Française*, 4<sup>ème</sup> édition, 1762. Disponible en ligne sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A4U0076> [Consulté le 23 février 2020].

« se dit en général d'un plan de Gouvernement imaginaire, où tout est parfaitement réglé pour le bonheur commun, comme dans le Pays fabuleux d'Utopie décrit dans un livre de Thomas Morus qui porte ce titre. *Chaque rêveur imagine son Utopie*. ».

« Utopie », *Dictionnaire de l'Académie Française*, 5<sup>ème</sup> édition, 1798. Disponible en ligne sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A5U0089> [Consulté le 23 février 2020].

<sup>1029</sup> « Conception imaginaire d'un gouvernement, d'une société idéale. Par extension, il se dit d'une Chimère, de la conception d'un idéal irréalisable. *Beaucoup de gens estiment que l'organisation de la paix universelle n'est qu'une utopie*. ».

« Utopie », *Dictionnaire de l'Académie Française*, 8<sup>ème</sup> édition, 1935. Disponible en ligne sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8U0121> [Consulté le 23 février 2020].



bonheur est réalisable au sein d'une société organisée, puisqu'il conforme un tout avec la morale et la société comme le signale Robert Mauzi<sup>1030</sup>.

Depuis la fin de la période classique, les utopies programmatiques – à la façon de la République de Platon<sup>1031</sup> – sont plus que concurrencées par une vogue d'utopies narratives dans la lignée d'Utopia de Thomas More. La mise en récit d'un projet politique et social semble a priori aller de pair avec l'épanouissement de l'idée du progrès ainsi qu'avec l'optimisme du siècle<sup>1032</sup>. Mais les nombreuses études sur ce genre à cette époque ont montré les ambiguïtés de ce mode d'écriture qui paraît relever d'un désir de convertir la fiction en réalité. Nombre de ces textes sont souvent des contre-modèles ou des modèles inaccessibles<sup>1033</sup>.

La question de la représentation de mondes idéaux contamine alors tout logiquement le théâtre, notamment celui des penseurs du siècle des Lumières qui, renouant d'une certaine manière avec la tradition athénienne, voient là un medium pour répandre outre un discours moral, les idées de progrès. L'écriture théâtrale, la structure des pièces, la fonction même de l'acteur se trouvent ainsi redéfinies.

On abordera l'utopie au théâtre en tant que représentation d'un monde idéal mais irréel, imitable par le monde réel, dans le but de fonder une société où le bonheur trouverait sa place. Le théâtre serait donc une cérémonie rassemblant les citoyens de manière à ce que les spectacles deviennent un élément social déterminant. Si spontanément on peut penser aux récurrentes îles « utopiques » chez Marivaux, il faut se garder de confondre la dimension utopique du théâtre avec la représentation d'une société utopique. D'autant que dans ce cas l'on puisse remettre en question l'appartenance de ces pièces au domaine utopique. En effet, comme Raymond Trousson le signale, l'utopie chez

---

<sup>1030</sup> Cf. MAUZI, Robert, *L'Idée du bonheur au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 173.

<sup>1031</sup> Platon, *La République*, éd. de Robert Baccou, Paris, GF, 1966.

<sup>1032</sup> On se gardera néanmoins de confondre l'utopie et l'optimisme. Pour plus de détails à cet égard, voir LOTY, Laurent, « L'optimisme contre l'utopie », *Europe*, n° 985, mai 2011, p. 85-102.

<sup>1033</sup> Sur ce point, voir notamment : RACAULT, Jean-Michel, *L'Utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC 280, 1991.

Marivaux n'est qu'un artifice littéraire<sup>1034</sup> ; Jean-Michel Racault définit également ces trois utopies comme « décevantes et avortées »<sup>1035</sup>.

Le théâtre utopique est proche du théâtre critique : il présente une réalité, puis offre une alternative. Néanmoins, nous aimerions nous questionner sur le caractère utopique du théâtre en soi, en tant qu'institution, dans la pensée de Denis Diderot. Ses textes s'intègrent dans la pensée utopique, d'autant plus que pour lui le théâtre est un art perfectible. Autrement dit, son théâtre est une réalité en constante modification, et dans la forme et dans le contenu, avant d'arriver au statut esthétique, mais aussi social, imaginé par l'auteur.

Évidemment, on ne peut pas dissocier ses propositions dramatiques du reste de son œuvre, qui est d'ailleurs parsemée de fragments utopiques<sup>1036</sup>. Ainsi, ses textes nous offrent un modèle de pièce à suivre, comme c'est le cas, par exemple, avec *Le Père de famille*, mais aussi un idéal concernant la structure du théâtre, de la construction des pièces au jeu de l'acteur, mais aussi pour ce qui est de la place du théâtre dans la société :

J'étais chagrin quand j'allais aux spectacles et que je comparais l'utilité des théâtres avec le peu de soin qu'on prend à former les troupes. Alors je m'écriais : « Ah mes amis, si nous allons jamais à la Lampédouse fonder loin de la terre, au milieu des flots de la mer, un petit peuple d'heureux ! Ce seront là nos prédicateurs ; et nous les choisirons, sans doute, selon l'importance de leur ministère. Tous les peuples ont leurs sabbats, et nous aurons aussi les nôtres »<sup>1037</sup>.

Le théâtre français de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle n'était pas pour le Langrois un bon théâtre et sa réforme était plus que nécessaire, comme nous l'avons déjà vu au premier chapitre : la formation était insuffisante, l'art du comédien trop artificieux, le contenu de pièces inadéquat et loin de l'esprit du siècle qu'il devait représenter. Mais surtout, les gens du théâtre n'étaient pas du tout reconnus dans la société ; au contraire, ils

---

<sup>1034</sup> TROUSSON, Raymond, *Voyages aux pays de nulle part*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1999, p. 125.

<sup>1035</sup> RACAULT, Jean-Michel, *Nulle part et ses environs. Voyage aux confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802)*, PUPS "Imago Mundi", 2003, p. 320.

<sup>1036</sup> Si les fragments utopiques prédominent surtout dans ses textes non dramatiques, ses écrits dialogiques – qui ont donc un potentiel théâtral indéniable – véhiculent quant à eux des idées utopiques.

<sup>1037</sup> DIDEROT, Denis (1757), *Entretiens sur Le Fils naturel*, dans *Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 93-94.

en étaient exclus, ne pouvant y remplir aucune fonction. Or, Diderot croit au potentiel des spectacles théâtraux dans son projet de bonheur, qu'il veut institutionnaliser – action inhérente à toute utopie – et auxquels il attribue un caractère sacré. Cet écart entre la réalité dramatique et les idéaux des Lumières justifie la conception du théâtre du XVIII<sup>e</sup> comme utopique, en tant que lieu de rencontre et d'éducation citoyenne ou les sentiments restent à l'écart, notamment pour ce qui est du comédien :

Il en est du spectacle comme d'une société bien ordonnée, où chacun sacrifie de ses droits primitifs pour le bien de l'ensemble et du tout. Qui est-ce qui appréciera le mieux la mesure de ce sacrifice? Sera-ce l'enthousiaste? Le fanatique? Non, certes. Dans la société, ce sera l'homme juste; au théâtre, le comédien qui aura la tête froide<sup>1038</sup>.

Or, l'idée de théâtre comme un rassemblement de civilisation et de culture offre des possibilités opposées. Si Diderot conçoit un théâtre civique, Rousseau nie que celui-ci soit possible à cause de la vie dramatique et de son répertoire<sup>1039</sup>. Il le condamne même, en lui préférant la fête populaire, notamment celle de Lacédémone :

Nous avons déjà plusieurs de ces fêtes publiques ; ayons-en davantage encore, je n'en serai que plus charmé. Mais n'adoptons point ces spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur ; qui les tiennent craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction ; qui n'offrent aux yeux que cloisons, que pointes de fer, que soldats, qu'affligeantes images de la servitude et de l'inégalité. Non, peuples heureux, ce ne sont pas là vos fêtes ! C'est en plein air, c'est sous le ciel qu'il faut vous rassembler et vous livrer au doux sentiment de votre bonheur<sup>1040</sup>.

Comme les piliers qui doivent soutenir l'art dramatique sont encore en construction, la professionnalisation n'arrivant que plus tard, les dramaturges se permettent la liberté d'imaginer le théâtre dont ils rêvent. Dans cet esprit, la scène s'élargit et se métamorphose, pour représenter des mondes qui n'existent point, mais que l'on peut créer et modifier suivant un idéal. L'intention de Diderot s'approche ainsi du cinéma, avec une décoration modifiable : « Ah ! Si nous avions des théâtres où la décoration

---

<sup>1038</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 88.

<sup>1039</sup> Cf. FRANTZ, Pierre et SAJOURS D'ORIA, Michèle, « Théâtre et scénographie », art. cit., p. 1193.

<sup>1040</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques (1758), *Lettres sur les spectacles*, éd. de Michel Launay, Paris, Flammarion, 1967, p. 233.

changeât toutes les fois que le lieu de la scène doit changer ! »<sup>1041</sup>. Par cette conception de la scène comme modulable et pluridisciplinaire, nous pouvons considérer que l'ouvrage de Diderot pourrait s'inclure dans des études sur l'intermédialité. Pour lui, le vrai sens serait issu de la mise en relation de plusieurs langages dynamiques dans l'absolu.

De même, les pièces de Sirera veulent se libérer des contraintes formelles de l'époque, surtout dans un premier temps quand il exerçait dans le théâtre indépendant qui manquait de moyens matériels et qui visait le renouveau de la scène espagnole. S'il rêvait d'une amélioration technique, il ne négligeait point le contenu, comme le démontrent ses pièces des années 1970, qui remettaient en cause le régime franquiste tout en innovant les procédés dramatiques, mêlant aussi d'autres formes d'expression comme les images ou la musique. Le regard doit se poser sur l'ensemble de ce mosaïque sensoriel pour appréhender le coloris de ses travaux. Le résultat est souvent similaire et insiste sur le besoin de s'émanciper de la tutelle franquiste qui continua de s'endurcir bien au-delà de 1939. Sur des bases en partie catholiques, sa politique – si nous pouvons vraiment utiliser ce mot pour désigner son abus de pouvoir – illustre à nouveau que « du fanatisme à la barbarie, il n'y a qu'un pas »<sup>1042</sup>.

Ainsi, la représentation ne serait qu'une u-topie, au sens étymologique du terme, se déroulant sur la scène ; c'est-à-dire, sur un espace imaginé, irréel. Pourtant, le pouvoir de la scène serait si large que le jeu de l'acteur ferait croire au public que ce qui se passe devant lui est bien possible, engageant tous les spectateurs dans un même projet collectif. De cette façon, le théâtre serait capable d'offrir une vision critique du monde, tout en démontrant que le parterre, composé de citoyens actifs eux-aussi, peut changer cette réalité, d'où la valeur politique du spectacle théâtral. Il s'agit donc de renouveler et le théâtre et les mœurs, prenant comme point de départ la nature et l'ordre primitif de choses, véhiculé au théâtre par la pantomime. En effet, l'homme, et en conséquence la société, évolue car « l'homme [...] est un être qu'on modifie »<sup>1043</sup>, ce qui démontre que le progrès

---

<sup>1041</sup> DIDEROT, Denis (1757), *Entretiens sur Le Fils naturel*, dans *Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 72.

<sup>1042</sup> DIDEROT, Denis, *À mon frère (lettre)*, dans *Œuvres complètes*, A-T, op. cit., t. I, p. 79.

<sup>1043</sup> « Modification », *Encyclopédie*, vol. X, 1765. Disponible en ligne sur <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v10-1595-0/> [Consulté le 23 février 2020].

est possible. Or, pour qu'il devienne vraiment un outil de réforme de la société, le théâtre doit atteindre le plus grand nombre possible, ce qu'en France ne fut pas possible avant 1791 et l'élargissement de la liberté au théâtre<sup>1044</sup>.

Tout comme pour son utopie tahitienne, Diderot se méfie des règles, à exception de la loi naturelle. C'est pour cela que le théâtre doit fuir des artifices en respectant la nature, qui doit gouverner sur tout le dispositif dramatique : le jeu de l'acteur, l'intrigue de pièces, le décor, les costumes,... En même temps, il faut inverser le paradigme : si la scène doit être imprégnée du monde réel, la représentation doit devenir réalité pour être effective. Pensons aux happenings et aux spectacles de rue, si caractéristiques du théâtre de contestation en Espagne, qui cherchaient à impliquer physiquement le public, ce qui n'est pas sans nous rappeler les pièces en écriteaux mentionnées au premier chapitre. Dans les deux cas, il s'agissait de contrer des systèmes répressifs qui contraignent l'expression libre.

Si l'utopie désigne aussi bien un espace qui n'existe pas qu'un lieu de bonheur, la proposition de théâtre de Diderot est utopique par nature, étant donné que le théâtre idéal n'existe pas encore et que l'institution du théâtre doit s'ériger comme lieu de transmission d'une morale prônant le bonheur. Dans ce sens, il constituerait un endroit de réunion déterminant pour la société, prenant la place jusque-là attribuée à l'Église. En remplissant ce rôle de véhicule des valeurs morales en quête du bonheur, le théâtre adhère au principe que « Bonheur, morale et société désormais ne font qu'un »<sup>1045</sup>, ce qui déclenche un conflit entre le bonheur individuel et le collectif.

De plus, chez Diderot, l'utopie englobe aussi l'architecture du théâtre, notamment l'espace scénique, décrit comme suit :

Je ne demanderais pour changer la face du genre dramatique, qu'un théâtre très étendu, où l'on montrât, quand le sujet d'une pièce l'exigerait, une grande place avec les édifices adjacents, tels que le péristyle d'un palais, l'entrée d'un temple,

---

<sup>1044</sup> Cf. PELLERIN, Pascal, « La place du théâtre de Diderot sous la révolution », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 27, 1999, p. 89.

<sup>1045</sup> MAUZI, Robert, *L'Idée du bonheur au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 173.

différents endroits distribués de manière que le spectateur vît toute l'action, et qu'il y en eût une partie de cachée pour les acteurs<sup>1046</sup>.

Dans ce contexte, Diderot nous propose sa propre vision du théâtre, notamment dans ses *Entretiens sur Le Fils naturel* ou son *Discours sur la poésie dramatique*, où il évoque la fondation d'une société idéale. Celle-ci tiendra lieu bien évidemment sur une île<sup>1047</sup>, Lampédouse, où la concrétisation de l'utopie du théâtre rendrait possible à son tour d'autres utopies étroitement liées à la pensée illustrée : le bonheur, la nature ou la raison. Diderot développera plus tard ces mêmes idées dans le *Supplément au voyage de Bougainville*, où il reconstruit une réalité fictive à partir de l'île de Tahiti, de manière que l'on pourrait associer ce lieu à Lampédouse : la nature y guiderait aussi bien les acteurs que les Tahitiens. De cette façon, il crée des fictions à partir de la réalité, voulant faire réel ce qui jusque-là était fictif, dans une dialectique constante entre la réalité et l'illusion.

Les va-et-vient entre nature et société sont aussi évidents chez les insulaires des *Bijoux indiscrets*, qui arrangent leurs mariages en fonction de leur anatomie, tout en mêlant biologie et normes sociales. Rappelons-nous que la température et la forme des « bijoux » des insulaires déterminaient leur rôle dans la société : époux, célibataires, courtisanes, ... De plus, cette cérémonie est qualifiée de « spectacle amusant »<sup>1048</sup>, représentant la vie de l'île comme s'il s'agissait d'une pièce organisée au préalable. En effet, elle ressemble au théâtre dans son déroulement, car il y a des pas à suivre comme dans un scénario ; pour ce qui est des actants, les prêtres et les prêtresses jouent un rôle, tout comme les acteurs ; puis, aussi bien les temples où cette action a lieu que le bâtiment théâtral sont des endroits de rassemblement social. Enfin, le but de ces deux cérémonies est toujours le bonheur.

La fonction civique qui est accordée au théâtre est indéniable du moment où l'on affirme qu'il s'agit d'une cérémonie, il est donc sacré et étroitement lié à la morale : « Tous

---

<sup>1046</sup> DIDEROT, Denis (1757), *Entretiens sur Le Fils naturel*, dans *Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 100.

<sup>1047</sup> Une autre île utopique chez Diderot se trouve aussi dans *Les Bijoux indiscrets*, chapitres XVIII et XIX.

<sup>1048</sup> DIDEROT, Denis (1748), *Les Bijoux indiscrets*, éd. d'Antoine Adam, Paris, GF-Flammarion, 1968, p. 95-96.

les peuples ont leurs sabbats et nous aurons aussi les nôtres. Dans ces jours solennels, on représentera une belle tragédie, qui apprenne aux hommes à redouter des passions ; une bonne comédie qui les instruisse de leurs devoirs et qui leur en inspire le goût »<sup>1049</sup>. Par ailleurs, il met le théâtre au même niveau qu'un état, un lieu social qui cherche la vertu : « je ne connais point d'état qui demandât des formes plus exquises, ni des mœurs plus honnêtes que le théâtre »<sup>1050</sup>. Il s'agit donc d'une forme de théâtre où les acteurs seraient les citoyens eux-mêmes, où les actions seraient cohérentes avec le discours, et où la vérité servirait de loi respectée par les gouverneurs, que ce soit des politiciens ou des comédiens.

Pour Diderot, tout passe d'abord par l'insertion de l'individu dans la société, condition première de la vertu et du salut désirés et dont les principaux ennemis sont la solitude et l'intérêt particulier. L'organisation des troupes organisées autour d'un metteur en scène déjà esquissée par Diderot un siècle avant sa naissance renforcent cette idée. Le dialogue, par exemple entre l'auteur et le comédien, est favorisé, pourvu que cet échange contribue à l'amélioration des pièces, soit dans le contenu, soit dans l'efficacité pour édifier les spectateurs-citoyens. Ce fait transparaît dans sa défense de la vie communautaire, dont le noyau basique serait la famille, thème récurrent dans toute son œuvre et qui organise aussi le contenu de ses pièces. Dans *Le Père de famille*, la famille apparaît comme la base de toute société, idée aussi présente dans son utopie tahitienne, et le théâtre complète sa fonction sociale en devenant aussi une cérémonie privée, comme le signale Pierre Frantz<sup>1051</sup> en référence au *Fils naturel*. D'ailleurs, le sujet de la famille est justement l'un des thèmes à aborder dans le théâtre, qui dévoile l'intimité de cette microsociété et la relation entre ses membres.

D'ailleurs, quelques valeurs vantées au XVIII<sup>e</sup> siècle, dont l'égalité, se trouvent aussi dans la pensée diderotienne sur le théâtre : il faut rendre tous les hommes aussi

---

<sup>1049</sup> DIDEROT, Denis (1757), *Entretiens sur Le Fils naturel*, dans *Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 94.

<sup>1050</sup> *Ibid.*

<sup>1051</sup> FRANTZ, Pierre, « Le théâtre déstabilisé. Diderot et la critique de Rousseau », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 48, 2013, p. 39.

égaux qu'ils le sont au parterre<sup>1052</sup>. D'autres idées d'une dramaturgie future idéale sont aussi visibles dans le théâtre de Diderot, qui veille à modifier plusieurs aspects de la scène française du XVIII<sup>e</sup> siècle ainsi qu'à doter les pièces d'une fonction pédagogique, voire révolutionnaire<sup>1053</sup>. Dans ce sens, l'association du théâtre au projet éducatif implique le surpassement de l'assujettissement à l'Église et à ses dogmes, ainsi que par la formation des acteurs, jusque-là insuffisante voire inexistante.

Diderot propose un nouvel ordre social où les acteurs – jusque-là exclus de la société, et dont il défendra la réhabilitation morale dans les *Entretiens sur Le Fils naturel* – trouveraient leur place et s'érigeraient en « prédicateurs laïques », capables de fonder une nouvelle communauté et de la diriger. Avec cette attitude, contraire à celle d'autres penseurs tels que Jean-Jacques Rousseau ou Pierre Nicole, la société modèle gravite autour de cet art et de ceux qui y participent, et les dramaturges aussi bien que les comédiens deviennent donc la clé de voûte de la transformation sociale qui tend à s'opérer. Rien de plus opposé aux idées de Pierre Nicole qui, un siècle plus tôt, avait lancé une critique contre le théâtre en général qui provenait précisément du comédien :

Ainsi [à cause de cette identification provoquée par le comédien] la Comédie par sa nature même est une école et un exercice de vice, puisque c'est un art où il faut nécessairement exciter en soi-même des passions vicieuses [...] Ce qui rend le danger de la Comédie plus grand, est qu'elle éloigne tous les remèdes qui peuvent empêcher la mauvaise impression qu'elle fait. Le cœur y est amolli par le plaisir. L'esprit y est tout occupé des objets extérieurs, et entièrement enivré des folies qu'il y voit représenter, et par conséquent hors de l'état de la vigilance chrétienne nécessaire pour éviter les tentations<sup>1054</sup>.

---

<sup>1052</sup> Or, cette affirmation contraste avec la traditionnelle division de l'espace théâtral, où chaque classe sociale et chaque sexe se voyait imposer une place spécifique dans les gradins, et ceci depuis le théâtre antique.

<sup>1053</sup> Sur cette question, voir LEWINTER, Roger, « L'Exaltation de la vertu dans le théâtre de Diderot », *Diderot Studies*, VIII, 1966, p.119-170 ; PELLERIN, Pascal, « La place du théâtre de Diderot sous la révolution », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 27, 1999, p. 89-103 ; STENGER, Gerhardt, « Vertu et vérité dans *Le Fils naturel* », *Études sur Le Fils naturel et Les Entretiens sur les Fils naturel de Diderot*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 65-78 ou RUIZ CANO, Marina, « Le théâtre diderotien : pour une esthétique à fonction sociale », *Anales de Filología Francesa*, n° 21, Théâtre/Teatro, Universidad de Murcia, 2013, p. 351-364.

<sup>1054</sup> NICOLE, Pierre, « Traité de la Comédie », dans *Les Visionnaires ou Lettres sur l'Hérésie imaginaire*, Liège, Adolf Beyers, 1667, p. 455. Disponible en ligne sur : <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/haine-theatre/nicole-traite-de-la-comedie-1667/> [Consulté le 25 février 2020].



L'insistance de Diderot sur le caractère fictionnel du théâtre, surtout en ce qui concerne le jeu de l'acteur et sa froideur, confirme que sa théorie dramatique s'inscrit dans le courant utopique : aussi bien l'auteur que le comédien sont conscients que ce qu'ils (ré)créent n'est qu'une fiction. Il va plus loin pour affirmer le caractère persifleur du comédien, qui en fin de compte n'est qu'un séducteur et un libertin... voire une prostituée :

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<sup>1055</sup>.

Nier la place sociale qui correspond à l'acteur – question que nous avons abordée dans la première partie – serait donc un non-sens, vu que le théâtre est présent au jour le jour.

Mais dans ce monde idéal la théorie des vertus du bon sauvage n'a pas de place. Le bonheur et la société doivent se confondre, en consonance avec l'utilitarisme, mais ceci n'est pas possible si les vertus, notamment la pudeur, règnent en exclusivité. En outre, les vices sont aussi inhérents à l'être humain : l'homme civilisé, l'histoire le démontre, est capable de commettre les crimes les plus atroces. En conséquence, cet acteur qui doit s'ériger en prédicateur laïque n'est pas, malgré tout ce qu'on pourrait penser, un homme vertueux. Il peut prendre des masques, puis les ôter, et c'est justement cette capacité qui contribue à la fondation de l'ordre moral. Car l'homme, « Est-il bon ? Est-il méchant ? L'un après l'autre »<sup>1056</sup> : accepter cette réalité est indispensable pour pouvoir agir en conséquence.

De la même manière, l'aumônier du *Supplément* est double, « moine en France, sauvage dans Tahiti »<sup>1057</sup>, et c'est précisément cette dualité qui lui permet de conjuguer nature et convention sociale. Ceci fonde la question de Diderot sur la morale athée, qui entraîne un autre paradoxe dans sa pensée : l'individu naturel qui s'oppose à la justice,

---

<sup>1055</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 81.

<sup>1056</sup> DIDEROT, Denis, *Est-il bon ? Est-il méchant ?* éd. de Pierre Frantz, Paris, Gallimard, Folio théâtre, 2012, p. 212.

<sup>1057</sup> DIDEROT, Denis (1772), *Supplément au voyage de Bougainville*, dans A-T, 1875, p. 249.

quant à elle collective<sup>1058</sup>. Dans ce même esprit, l'acteur serait aussi capable de s'adapter aux rôles, de manière à ce que son jeu convienne le mieux à la société : « Prendre le froc du pays où l'on va, et garder celui du pays où l'on est »<sup>1059</sup>. On pourrait aller même plus loin si l'on considère l'île même de Lampédouse comme une comédienne qui présente plusieurs faces, comme en témoignerait la chapelle que chrétiens et turcs y partagent, puisque les deux y trouvent asile. Symbole d'une île fortunée et présente dans *Roland furieux* d'Arioste, Lampédouse est sans aucun doute un cadre utopique.

De plus, dans l'univers de Diderot, l'homme est à la fois nature et artifice, et l'art de feindre des émotions irréelles fait aussi partie du projet utopique, afin de faire croire aux autres que le dessein est faisable. « L'utile et belle profession de comédiens ou de prédicateurs laïques »<sup>1060</sup> consiste donc à insuffler des actions utiles aux citoyens, grâce à l'élan des passions énergiques. Dans ce système, les acteurs sont placés au-dessus des penseurs, et ceci grâce à leur sensibilité qui leur permet de juger avec plus de sagacité qu'un philosophe<sup>1061</sup>. Le côté plus humain doit donc se répandre, loin d'un rationalisme radical.

En effet, l'illusion scénique se véhicule par une esthétique de l'énergie, en consonance avec le matérialisme diderotien de sa théorie sur le jeu du comédien, exposée dans le *Paradoxe*. L'effet moral est intrinsèque au théâtre, puisque l'objet d'une composition dramatique est justement « d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice »<sup>1062</sup> : Diderot est donc partisan de la bonne influence du théâtre, qui serait un théâtre de l'unisson comme l'affirme Laurent Versini<sup>1063</sup>, où le côté intime de la scène et le public du spectacle fusionneraient, créant une cohésion entre le caractère privé

---

<sup>1058</sup> Cf. ARMAND, Guilhem, « Diderot ou le paradoxe sur l'héritage », *Héritage, filiation, transmission, Configurations littéraires XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, MARTENS, David, WATTHEE-DELMOTTE, Myriam et CHELEBOURG, Christian (dir.), Louvain, UCL, Presses Universitaires de Louvain, 2012, p. 47.

<sup>1059</sup> DIDEROT, Denis (1772), *Supplément au voyage de Bougainville*, dans *Supplément au voyage de Bougainville, Pensées philosophiques, Lettre sur les aveugles*, Paris, GF-Flammarion, 1972, p. 186.

<sup>1060</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, dans *Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 307.

<sup>1061</sup> Cf. DIDEROT, Denis (1757), *Entretiens sur Le Fils naturel* dans *Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 92.

<sup>1062</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>1063</sup> DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, éd. de Laurent Versini, Paris, Éditions Robert Laffont, 1996. t. IV Esthétique-Théâtre, p. 1072.

de la famille et l'ouverture de la société. Alors, la double face du comédien n'exclut pas la possibilité de porter du bonheur, d'autant plus que les valeurs morales caractéristiques de la civilisation sont fondées sur des conventions artificielles. Au contraire, sa dualité anime le rêve utopique et confirme que le changement est possible, puisque c'est « parce qu'il n'est rien qu'il est tout par excellence »<sup>1064</sup>, et c'est donc à lui d'incarner le nouveau guide de la société.

Si l'utopie a une forte composante ludique – par exemple avec des masques ou du travestissement – afin de critiquer l'ordre établi, puis essayer de le renverser, le théâtre à caractère politique et social que prônait Diderot comporte en soi une utopie, puisqu'il se sert des images qu'il veut transposer à la vie réelle. Il s'agit donc d'un jeu, comme c'est le cas de toute mise en scène. Ses textes théoriques offrent un modèle de théâtre qui respecte les caractéristiques de l'utopie narrative expliquées par Jean-Michel Racault, avec laquelle on pourrait établir un parallèle :

L'utopie narrative implique le recours au récit (ce qui exclut les exposés purement didactiques des utopies-programmes). Représentation d'un monde fictif, l'utopie cherche à susciter par l'écriture le tableau détaillé et concret (ce qui implique le recours à la description) d'un monde imaginaire complet (ce qui exclut les descriptions portant seulement sur des points particuliers), plausible (ce qui implique la recherche d'un *effet de réel*), autonome (cette autonomie étant manifestée par la clôture spatiale et l'autarcie d'un univers autosuffisant), cohérent (ce qui exclut la fantaisie pure) et soumis aux lois physiques du réel (ce qui exclut la féerie et le merveilleux). Le monde utopique est habité par une collectivité (ce qui exclut la robinsonnade purement individuelle) nettement individualisée et particularisée (ce qui exclut les tableaux d'une humanité abstraite et générale), formée d'êtres raisonnables. Cette collectivité est régie par une organisation explicite détaillée (ce qui exclut la pastorale), saisie dans son fonctionnement concret (ce qui exclut les codes législatifs et les projets politiques, dont l'organisation est seulement programmatique) et rationnellement justifiée par le bonheur qu'elle apporte aux citoyens, la puissance qu'elle assure à l'Etat, ou encore par sa conformité à quelques grandes valeurs fondatrices : Nature, Raison, Justice<sup>1065</sup>.

---

<sup>1064</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, dans *Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 307.

<sup>1065</sup> RACAULT, Jean-Michel, *L'Utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC 280, 1991, p. 20-21.

En effet, Diderot prône la liaison des événements, excluant d'ailleurs le fantastique, ce qui bute sur le réalisme, clé de voûte de tout son projet. De plus, dans sa proposition collective, l'individu est aussi essentiel en tant que partie intégrante d'une communauté, comme par exemple la famille, insérée à son tour dans la société. Or, Diderot veut une scène, et donc un monde, dépourvue des méchants, réduisant au minimum « des êtres qui sont nuls dans la société »<sup>1066</sup>. Il privilégie le discours<sup>1067</sup>, et il affirme que « [q]uelquefois j'ai pensé qu'on discuterait au théâtre les points de morale les plus importants, et cela sans nuire à la marche violente et rapide de l'action dramatique »<sup>1068</sup>. Par ailleurs, l'ambition de Diderot dépasse largement le théâtre et atteint tous les arts, ce qui contraste avec la République de Platon<sup>1069</sup>. Son projet serait réalisable s'il devenait une entreprise collective, caractéristique de l'esprit de Diderot, et aussi de toutes ses allusions utopiques : « O quel bien il en reviendrait aux hommes, si tous les arts d'imitation se proposaient un objet commun, et concouraient un jour avec les lois pour nous faire aimer la vertu et haïr le vice ! »<sup>1070</sup>.

Enfin, si les comédiens se substituent aux prêtres, le théâtre prend quant à lui la place du temple, avec quelques subtilités bien entendu. On ne trouverait pas de représentants du code religieux dans ces nouveaux sanctuaires, ni de représentants du code civil : le seul code serait celui de la nature, dont les règles doivent régir le jeu dramatique, et d'après lequel les assistants seront tous égaux. Dans ce sens, le théâtre pourrait devenir ce temple de bonheur dont parle Diderot en 1769 : « Je suis convaincu qu'il ne peut y avoir de vrai bonheur pour l'espèce humaine que dans un état social où il n'y aurait ni roi, ni magistrat, ni prêtre, ni lois, ni tien, ni mien, ni propriété mobilière, ni propriété foncière, ni vices, ni vertus ; et cet état social est diablement idéal »<sup>1071</sup>. Tout compte fait, l'idéal de théâtre que Diderot projette se trouverait entre ce qui n'était plus et

---

<sup>1066</sup> DIDEROT, Denis (1757), *Entretiens sur le Fils naturel* dans *Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 75.

<sup>1067</sup> Cf. DIDEROT, Denis (1758), *Discours sur la poésie dramatique* dans *Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 180.

<sup>1068</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>1069</sup> Voir en particulier le livre X dans Platon, *La République*, éd. de Robert Baccou, Paris, GF, 1966.

<sup>1070</sup> DIDEROT, Denis (1758), *Discours sur la poésie dramatique* dans *Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 172.

<sup>1071</sup> DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, A-T, t. 6, p. 439.

ce qui n'était pas encore. En conséquence, on ne peut pas considérer son drame bourgeois comme le résultat parfait de sa quête. Il en est juste une étape, celle qui est possible à l'époque vues les conditions sociales, mais le théâtre doit continuer à évoluer, aussi bien dans la forme – sa comédie *Est-il bon ? Est-il méchant ?* le démontre – que dans sa position sociale ou son accueil.

Le spectacle théâtral doit devenir une cérémonie religieuse à fonction civique qui prendrait en charge des missions morales. Pour parvenir à matérialiser ses intentions, il est contraint à situer son type de théâtre sur une île, loin de préceptes artificiels qui l'éloigneraient du naturel. Ainsi, le manque de pudeur qui pousserait les tahitiens à leurs ébats amoureux en public guiderait le jeu de l'acteur, qui jouerait alors sans penser aux spectateurs, « comme si la toile ne se levait pas »<sup>1072</sup>. Finalement, le théâtre a besoin d'élargir ses murs, de dépasser ses propres limites et de trouver un peuple qui puisse assimiler tous les principes qui constituent un rassemblement civique, but que le parterre n'accomplit pas. C'est ainsi que le comédien, porte-parole des philosophes, instruirait le peuple en lui transmettant les valeurs des Lumières sur lesquelles la société heureuse pourrait enfin être fondée.

Si le monde représenté dans une utopie, par exemple dans le *Supplément au Voyage de Bougainville*, doit se servir de la fiction pour provoquer le désir d'un changement de la société, comme l'indique à juste titre Laurent Loty<sup>1073</sup>, la réalité mise en scène dans le théâtre doit quant à elle remplir la même fonction. La pièce montrera donc un monde fictif dont les codes seront acceptés par le public afin de les intégrer dans leur vie réelle.

De plus, le texte théorique *Entretiens sur Le Fils naturel* montre par le biais du personnage de Dorval que l'on doit s'interroger à propos de nos actions si on veut s'améliorer. Dans ce sens, l'usage du dialogue dans les pièces diderotiennes, mais aussi dans les paratextes théoriques comme *Paradoxe sur le comédien* et *Entretiens sur Le Fils*

---

<sup>1072</sup> DIDEROT, Denis (1758), *Discours sur la poésie dramatique* dans *Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 211.

<sup>1073</sup> LOTY, Laurent, « L'optimisme contre l'utopie », *Europe*, n° 985, mai 2011, p. 95.

*naturel*, ou encore dans d'autres textes en prose – *Le Neveu de Rameau*, le *Rêve de d'Alembert*, le *Supplément au voyage de Bougainville* –, contribue à la réflexion et donc à la création des modèles imaginaires servant à modifier la réalité. En effet, quand Diderot s'interroge sur le théâtre, il exprime « des inquiétudes, des espérances et des recherches d'une époque et d'un milieu social »<sup>1074</sup> que l'utopie manifeste aussi.

### 7.3.1. Le souci du vrai

« La vérité et la vertu sont les amies des beaux-arts »<sup>1075</sup>.

Dans le *Discours sur la poésie dramatique* rédigé en 1758, de nature essentiellement théorique et qui accompagne la pièce *Le Père de famille*, Diderot établit les bases de ce qui deviendra par la suite un genre nouveau, le drame bourgeois, qui naît à partir d'un noyau central dans la pensée diderotienne : le souci de vérité. Ce point de départ organise toute la réalisation du modèle de pièce dramatique proposé par Diderot. En plus, cette idée renvoie aussi au but du théâtre illustré : renverser la passivité d'esprit chez le peuple et donc l'ignorance. On va voir comment Diderot articule tout pour pousser le spectateur à la réflexion, embryon de toute connaissance réelle, visant à offrir au même temps des comportements exemplaires et vertueux. En effet, il est convaincu des avantages des œuvres d'art poussant à « aimer la vertu et haïr le vice »<sup>1076</sup>, qui pourraient désormais collaborer avec les lois afin d'améliorer la société. Guillermo Carnero résumait les grandes lignes du genre sérieux comme suit :

el género serio es emanación realista de las condiciones efectivas de la vida contemporánea y de los problemas que en ella se plantean; evita la degradación de esa vida que supone la comedia, y la idealización que supone la tragedia; participa, como forma mixta, de ambas, y por su carácter realista, resulta un modelos de mayor potencialidad moral<sup>1077</sup>.

---

<sup>1074</sup> BRONISLAW, Baczko, « Lumières et utopie. Problèmes de recherches », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 26<sup>e</sup> année, N. 2, 1971, p. 357.

<sup>1075</sup> DIDEROT, Denis (1758), *Discours sur la poésie dramatique* dans *Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean Goldzink p. 262.

<sup>1076</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>1077</sup> CARNERO, Guillermo, *La cara oculta del siglo de las luces*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1983, p. 44.

Pour ce qui est du vrai, il est défini dès le début comme valeur suprême pour Diderot, voire assimilé au statut du Dieu. En conséquence, tout doit se diriger vers lui, qui doit dominer sur tout le reste : « Mais rien ne prévaut contre le vrai »<sup>1078</sup>. En plus, étant donnée l'indissociable relation qu'il établit entre le Vrai et le Bon dans le *Neveu DE Rameau* – « L'empire de la nature, et de ma trinité, contre laquelle les portes de l'enfer ne prévaudront jamais : le vrai qui est le père, et qui engendre le bon qui est le fils ; d'où procède le beau qui est le saint esprit »<sup>1079</sup>, l'objet du drame bourgeois va porter sur les devoirs et les gens vertueux, car c'est justement cela « qu'il faut avoir en vue quand on écrit »<sup>1080</sup>, reliant l'art et la morale. Dans ce sens, le poète qui crée les pièces doit avoir quelques qualités, parmi lesquelles la connaissance de la nature humaine et des états de la société. Évidemment, cette intelligence, pour être telle, doit être vraie et profonde, et non pas superflue. De même, la notion de beauté dépend de la vérité des faits représentés : « Il faut montrer la chose comme elle s'est passée ; et le spectacle n'en sera que plus vrai, plus frappant, et plus beau »<sup>1081</sup> ou encore « plus le chant sera vrai ; et plus il sera beau »<sup>1082</sup>. Voici la triade platonicienne Vrai - Beau – Bon qu'on peut reconnaître à plusieurs reprises tout au long de l'œuvre esthétique de Diderot.

Concernant la vertu, Diderot recommande de représenter des gens vertueux pour s'éloigner du vice, qu'il rejette par ailleurs catégoriquement : « Quel art serait plus funeste que celui qui me rendrait complice du vice ? »<sup>1083</sup>. L'objet abordé dans les pièces conditionne évidemment son accueil, et c'est ainsi que les pièces qui ont pour objet la vertu et les devoirs de l'homme, c'est-à-dire, les comédies sérieuses<sup>1084</sup>, auront plus de succès et « réussiront partout, mais plus sûrement encore chez un peuple corrompu qu'ailleurs »<sup>1085</sup>. De plus, si la pièce est honnête, elle « nous touche d'une manière plus

---

<sup>1078</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>1079</sup> Diderot, Denis (1773), *Le Neveu de Rameau*, éd. cit. de Jean-Claude Bonnet, p. 109-110.

<sup>1080</sup> Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, éd. cit. de J. Goldzink, p. 169.

<sup>1081</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>1082</sup> DIDEROT, Denis (1773), *Le Neveu de Rameau*, éd. cit. de Jean-Claude Bonnet, , p. 107.

<sup>1083</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>1084</sup> Cf. le système dramatique décrit par Diderot dans *ibid.*, p. 167.

<sup>1085</sup> *Ibid.*, p. 168.

intime et plus douce »<sup>1086</sup> et elle apparaît donc comme un moyen effectif pour stimuler notre pensée et notre âme. Alors, le théâtre, critique, révèle une fonction sociale, voire salutaire, soumise aux notions de vrai et de vertu, capable de réformer les hommes<sup>1087</sup>. D'un côté, c'est en société qu'on peut trouver le bon – qui est dans la nature<sup>1088</sup>, puisque la corruption découle des conventions et non pas du naturel –. D'ailleurs, les citoyens qui vont au théâtre évitent la compagnie des méchants, ne serait-ce que parce qu'au théâtre tout est naturel, et donc bon. Dans tous les cas, Diderot se montre convaincu que

C'est en allant au théâtre qu'ils [les corrompus] se sauveront de la compagnie des méchants dont ils sont entourés ; c'est là qu'ils trouveront ceux avec lesquels ils aimeraient à vivre ; c'est là qu'ils verront l'espèce humaine comme elle est, et qu'ils se réconcilieront avec elle<sup>1089</sup>.

D'un autre côté, on est tous égaux dans la salle : peu importe notre statut social, on s'émeut tous de la même façon<sup>1090</sup>. En conséquence, le théâtre peut devenir un véhicule des valeurs morales : « le méchant sort de sa loge moins disposé à faire le mal que s'il eût été gourmandé par un orateur sévère et dur »<sup>1091</sup>. Ainsi, il peut même se substituer aux gouverneurs, tout en respectant la liberté du citoyen, qui décide librement – après avoir intégré les valeurs transmises sur la scène – de changer son comportement.

Ceci dit, la question serait d'analyser comment le souci de vérité et la fonction sociale, même didactique, que Diderot attribue au théâtre conditionne le renouvellement des genres dramatiques qu'il propose, voire de l'art en général. On peut détacher quelques aspects touchant la construction des pièces qui reçoivent une influence directe de cette conception : l'événement raconté et la proportion des faits qui l'articulent, les personnages et leur discours, les costumes, le décor, le ton, la simplicité et la clarté dans l'exposition, ainsi que la cohérence des faits et le lien existant entre eux.

---

<sup>1086</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>1087</sup> Cette idée récurrente chez Diderot apparaît explicitée à plusieurs reprises dans le *Discours sur la poésie dramatique* : « Si on les expose à la foire, on n'en remplira pas les prisons », *ibid.*, p. 179

<sup>1088</sup> Cf. « Tout est bon dans la nature », *ibid.* p. 171.

<sup>1089</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>1090</sup> Cf. « Le parterre de la comédie est le seul endroit où les larmes de l'homme vertueux et du méchant soient confondues », *ibid.*

<sup>1091</sup> *Ibid.*, p. 172.



Dans les œuvres vraisemblables, ou plutôt dans le genre vraisemblable, il faut qu'il n'y ait point de rapidité et de chaleur, puisque ceci entraverait la vérité. Alors, dans cette quête du vrai menée par Diderot, les pièces trop complexes avec beaucoup d'intrigues sont remplacées par des pièces plus simples, qui présentent une progression nous menant petit à petit vers la vérité. À l'opposé, l'agglomération des intrigues, propres aux drames modernes, n'arrive pas à transmettre cette idée de progrès et de rapprochement du vrai : « plus il sera compliqué, moins il sera vrai »<sup>1092</sup>. Ainsi, la pièce doit rester en tout moment claire pour le public, sans trop des va-et-vient qui puissent troubler sa compréhension. C'est pour cela que « la marche du drame n'est jamais obscure »<sup>1093</sup>, mais elle nous présente des causes et leurs effets.

Afin de garder la simplicité et la progression des pièces, il insiste à plusieurs reprises sur la nécessité des fils conducteurs reliant tout ce qui se passe dans une pièce, pour que celle-ci soit cohérente : « que des fils imperceptibles lient tous vos incidents. Surtout ne tendez point de fils à faux »<sup>1094</sup>. Alors, la cohésion entre les différents événements doit être garantie par la progression naturelle des faits. C'est de cette façon qu'une pièce est dotée d'unité, rejetant « les scènes épisodiques et décousues »<sup>1095</sup> qui rendraient une œuvre médiocre. Le problème se pose sur la complexité pour harmoniser le souci d'unité et l'action, vu que trop d'intrigues peuvent nuire cette logique ; mais il est vrai qu'elles apportent de l'intérêt. Comment Diderot résout-il cette problématique ?

En principe, il privilégie le discours au-dessus de l'action<sup>1096</sup>, ce qui par ailleurs caractérise les pièces simples. Cependant, cette hiérarchie pose un nouveau problème dans la théorie diderotienne, puisque ce sont les événements qui restent plus longtemps dans la tête du spectateur, et donc, ils ont plus d'effet sur lui, tandis qu'un discours s'oublie facilement et a du mal à demeurer dans l'esprit du public. Alors, il faudrait chercher l'équilibre entre l'action et le discours, tout en respectant le souci de vérité à travers la progression, au lieu d'y mettre trop de mouvement : dès qu'il y a du mouvement, cela

---

<sup>1092</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>1093</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>1094</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>1095</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>1096</sup> *Cf. Ibid.*, p. 178.

complique la pièce. En conséquence, c'est mieux de centrer le début d'une pièce sur le dialogue et de laisser l'action pour la fin. De cette façon, on garde une certaine progression tout au long de la pièce et on réussit à épater le spectateur, qui pourra désormais se souvenir de l'effet de l'œuvre.

Cet équilibre entre le discours et l'action affecte également la division de l'action, puisque les actes doivent être d'une longueur proportionnelle au fait raconté, ce qui est spécialement important pour le premier acte, étant donné que l'intérêt de toute la pièce y réside. Diderot se montre encore ici novateur, vu que la critique générale préférerait des actes de la même longueur : « On exige que les actes soient à peu près de la même longueur : il serait bien plus sensé de demander que la durée en fût proportionnée à l'étendue de l'action qu'ils embrassent »<sup>1097</sup>. Il souligne également à nouveau la précellence de la pantomime, qui domine même au-dessus du discours comme on l'a déjà vu. C'est elle « qui colorera tout le drame »<sup>1098</sup>.

Concernant l'expression, Diderot réserve une place distinguée au soliloque, qu'il considère comme source de vérité et même de bonheur. Nombreux sont les exemples où l'on peut lire sa pensée : « La tristesse se dissipe ; je rentre dans ma famille bon époux, bon père, bon maître »<sup>1099</sup>. En effet, le soliloque, par opposition au monologue, constitue un dialogue avec nous-mêmes, procédé assez fréquent chez lui, comme le démontre son célèbre « je me questionne et je me demande [...] j'arrache de moi la vérité »<sup>1100</sup>, qui illustre comment on s'approche de la vérité à travers les raisonnements qu'on élabore. En outre, le type de discours du personnage est déterminé par le caractère, qui est unique et présent dans la nature. Il faut que la façon de parler se corresponde avec la nature, et alors le personnage doit parler tout en s'adaptant à son caractère. En plus, ils doivent respecter en tout moment leur cohérence dans le discours et « jamais ils ne se contrediront »<sup>1101</sup>. En effet, le dialogue, qui est à la base des pièces simples, s'accorde toujours avec la

---

<sup>1097</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>1098</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>1099</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>1100</sup> *Ibid.* Cette idée de soliloque apparaît à nouveau avec l'allusion à Ariste, qui a des « entretien[s] avec lui-même » *Ibid.*, p. 268.

<sup>1101</sup> *Ibid.*, p. 180.

nature ; tandis que le plan, caractéristique des pièces compliquées, est plutôt fondée sur l'imagination et donc l'artifice.

Pourtant, ceci ne veut point dire que Diderot refuse l'imagination, puisqu'il la place en fait au même niveau que la raison : imaginer, c'est penser. Ce processus intellectuel est donc indispensable pour tout le labeur créateur du poète, ainsi que pour la construction des connaissances nouvelles fondées sur tout le savoir antérieur :

L'imagination, voilà la qualité sans laquelle on n'est ni un poète, ni un philosophe, ni un homme d'esprit, ni un être raisonnable, ni un homme [...] L'imagination est la faculté de se rappeler des images. Un homme entièrement privé de cette faculté serait un stupide dont toutes les fonctions intellectuelles se réduiraient à produire les sons qu'il aurait appris à combiner dans l'enfance, et à les appliquer machinalement aux circonstances de la vie<sup>1102</sup>.

Elle implique aussi la mémoire, car l'imagination est « la faculté de revoir les choses absentes »<sup>1103</sup>, mais elle la dépasse et la matérialise : « La mémoire est des signes, l'imagination des objets. La mémoire fait les érudits, l'imagination les poètes »<sup>1104</sup>.

C'est aussi grâce à l'imagination qu'on peut parler : la connaissance et la vérité ne sont accessibles qu'à travers le langage. Elle nous permet en effet d'aller du plus abstrait au plus particulier. Pour ce faire, on doit se poser des questions à plusieurs reprises, ce qui revalorise encore une fois la valeur des dialogues ou des soliloques :

Mais quel est le moment où il cesse d'exercer sa mémoire, et où il commence à appliquer son imagination ? C'est celui où, de questions en questions, sons abstraits et généraux à des sons moins abstraits et moins généraux, jusqu'à ce qu'il soit arrivé à quelques représentation sensible, le dernier terme et le repos de sa raison. Alors, que devient-il ? Peintre ou poète<sup>1105</sup>.

---

<sup>1102</sup> *Ibid.*, p.195-196.

<sup>1103</sup> DIDEROT, Denis, *Éléments de physiologie*, dans A-T, t. IX, p. 346.

<sup>1104</sup> *Ibid.*

<sup>1105</sup> *Cf. ibid.*, p. 196.

Pour finir avec le discours des personnages, il faut impérativement que chaque caractère ait son propre ton : « Pour être vrai, le poète [doit conformer son discours] à la nature de ses caractères »<sup>1106</sup>.

En proie du vrai, la scène doit être décorée selon le contenu de la pièce, mais de la façon la plus simple possible. En effet, Diderot critique la profusion dans la décoration et les costumes à l'époque, qui ne se correspondent nullement avec la thématique ou l'endroit où l'action est censée se dérouler. De plus, si l'on cherche à émouvoir le spectateur, en provoquant chez lui des sentiments vertueux, la richesse des vêtements est un obstacle, puisqu'elle ne touche point son âme, et donc n'arrive pas à lui transmettre des valeurs morales : « Mais ce qui montre surtout combien nous sommes encore loin du bon goût et de la vérité, c'est la pauvreté et la fausseté des décorations, et le luxe des habits »<sup>1107</sup>.

Dans cette quête de la simplicité et de la clarté, il faut évidemment se placer à la place du spectateur, qui doit être capable de suivre le déroulement de l'action. Alors, pour être clair, le poète doit tout dire, afin de ne pas provoquer des malentendus dus aux possibles ambiguïtés, tout en gardant l'illusion. Mais tout ceci sans trop s'attarder, puisque « le genre veut qu'on soit rapide »<sup>1108</sup>, et donc l'attention y joue un rôle décisif. En outre, les pièces simples ne se limitent pas à veiller sur l'effectivité, la vraisemblance ou la clarté des faits racontés, mais en plus elles sont plus belles : « Ô mon ami, que la simplicité est belle ! »<sup>1109</sup>.

De même, Diderot insiste sur la nécessité d'adapter les spectacles aux mœurs de chaque peuple. Autrement, ils ne servent à rien. Alors, chaque culture doit concevoir les pièces de théâtre à sa manière afin qu'elles puissent être utiles à la formation de comportements vertueux et à la construction de la vérité. Cependant, bien que chaque civilisation ait ses propres mœurs et qu'elle choisisse des intrigues différentes, il n'y a pas

---

<sup>1106</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>1107</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>1108</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>1109</sup> *Ibid.*, p. 203.

de lieu pour les épisodes miraculeux : « l'art dramatique rejette les miracles »<sup>1110</sup>. Ceux-ci sont « naturellement impossibles » et le théâtre ne doit pas aller contre nature. Cependant, le merveilleux est accepté, puisque ceci entraîne une probabilité d'être vrai, même si de manière exceptionnelle.

La relation entre vérité et théâtre établie par Diderot apparaît à nos yeux assez nettement, surtout après avoir vu comment la poursuite de la première affecte la conception et la structure des pièces dramatiques à plusieurs niveaux. Pour ce qui est de la vertu, elle est étroitement liée à la notion d'art, d'autant plus que la morale est définie comme un art dans l'article « Art » de l'Encyclopédie, vu qu'elle dispose des règles à suivre afin d'exécuter une tâche ou atteindre un but déterminé. En réalité, Diderot conçoit la raison et l'honnêteté – et donc, la vérité et la vertu correspondantes – comme « des armes »<sup>1111</sup>, au service du projet des Lumières. Le problème qui se pose ici c'est la difficulté, exemplifiée dans le dernier chapitre avec le récit sur Ariste, pour trouver des notions universelles de bonté, beauté et vérité qui soient valables pour tout le monde : ce n'est pas que Diderot s'avoue sceptique, mais voici justement la tâche des poètes et philosophes. La clé pour trouver des réponses se trouve dans la nature, même si elle n'est pas non plus constante.

En effet, tout pivote dans la nature autour de ces deux axes, qui définissent l'homme de bien ainsi que les bons auteurs et critiques. Pour Diderot, il s'agit de « les deux choses les plus puissantes de la nature »<sup>1112</sup>, et alors c'est logique qu'il subordonne tout à elles, dont la relation est tellement étroite qu'elles arrivent à dépendre l'une de l'autre. Le manque de vertu, c'est-à-dire, le vice, affaiblit la vérité et dégrade les peuples<sup>1113</sup>. La vérité et la vertu deviennent indispensables pour reformer les mœurs et elles apparaissent donc comme moteur du changement désiré au sein de la société. Ainsi, l'art dramatique se révèle comme un outil pour reformer le moral corrompu, tout en remplissant une importante fonction sociale.

---

<sup>1110</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>1111</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>1112</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>1113</sup> *Cf.* « Il faut s'avilir, par le ton et par le geste, pour ôter à la vérité son poids », *ibid.*, p. 240.

\*\*\*

La vérité et la vertu sont deux piliers clés dans la pensée de Diderot sur le théâtre et sur l'art en général, qui ne procurent que des avantages au peuple si la représentation offre des modèles des comportements, en louant la vertu au détriment des vices : « Tout peuple a des préjugés à détruire, des vices à poursuivre, des ridicules à décrier, et a besoin des spectacles, mais qui lui soient propres »<sup>1114</sup>. Cette thèse contraste énormément avec celle de Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert*, selon laquelle le théâtre n'arrive pas à reformer la société, mais tout au plus à pousser les vices. Ceci montre comment Diderot conçoit le théâtre comme un élément philosophique – poussant à la réflexion, dont les conséquences atteignent la moral – et politique – puisqu'il est dans la société et peut devenir un outil au service du peuple.

Ainsi, le vrai de la scène n'équivaut pas au vrai dans la vie. Il ne s'agit pas de montrer les choses telles qu'elles sont dans la nature. C'est plutôt « la conformité des signes extérieurs, de la voix, de la figure, du mouvement, de l'action, du discours, en un mot de toutes les parties du jeu, avec un modèle idéal ou donné par le poète ou imaginé de tête par l'acteur. Voilà le merveilleux »<sup>1115</sup>. L'art a donc un contrôle sur la nature dans la création théâtrale, car celle-ci prend pour base un modèle idéal supérieur à la nature qui combine l'imagination, le don d'observation, la faculté d'imiter le beau, le jugement, l'intelligence et le goût. Cette dialectique, qui se trouve à la base de la thèse du *Paradoxe*, c'est-à-dire, le paradoxe en soi, renvoie à toute la pensée diderotienne pour ce qui est du « rôle respectif que l'artifice et la nature doivent jouer dans la composition d'une œuvre d'art »<sup>1116</sup>. C'est l'art qui doit prédominer, car la nature est le commun, le désordre, le laid. Vu que les émotions sont naturelles par définition, elles doivent être ordonnées, maîtrisées, non seulement sur la scène mais aussi dans la société. Si elles dominent la

---

<sup>1114</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>1115</sup> DIDEROT, Denis, *Observations*, dans *Œuvres complètes*, Critique III, t. XX, Paris, Hermann, 1995, p. 33.

<sup>1116</sup> Introduction à *Paradoxe sur le comédien* dans *Œuvres complètes*, Critique III, t. XX, Paris, Hermann, 1995, p. 9.

scène, l'équilibre est un péril et l'argumentation tremble : il faut donc supprimer la sensibilité pour qu'une œuvre soit solide.

Nous sommes conscientes que nous n'avons à peine abordé cette question dans le cas de l'Espagne du tardofranquisme, mais il s'avère que l'une des questions centrales gravite aussi autour de la fonction du théâtre dans la société : soit on le considérait un simple loisir, soit on l'appréhendait comme un moyen de connaître la réalité sociale pour agir sur elle. Au final, il s'agit d'une manière de travailler avec un outil d'amusement, pour reprendre l'idée de Brecht. Ainsi, le sérieux et le ludique se confondent, tout comme la réalité et la fiction. On assiste à la disparition d'une conception manichéenne du théâtre. Plus particulièrement, Rodolf Sirera considère que le théâtre doit être un outil pour répandre une conscience politique, comme il affirme en 1974 dans un article publié dans *Pipirijaina*, à l'occasion de la publication dans cette revue de sa pièce *Plan en la mort d'Enric Ribera* : « el teatro valenciano puede ser – de hecho lo es ya – una herramienta importante en el trabajo actual de recuperación y de concienciamiento público de nuestro pueblo »<sup>1117</sup>.

---

<sup>1117</sup> Les mots sont soulignés dans le texte original. *Pipirijaina*, textos, n°6-7, 1974, p. 17.





La distinction conceptuelle entre les notions d'intermédiarité, transmédialité ou multimédialité, n'est pas encore tout à fait consolidée. Pourtant, la multiplication d'emprunts entre littérature, cinéma, peinture ou théâtre exige que cette question soit approfondie. Ce qui fait consensus c'est la présence du concept d'intertextualité tel que Julia Kristeva le définit, « le passage d'un système de signes à un autre »<sup>1118</sup>, mais on reproche à cette conception de cloisonner l'intertextualité et de la restreindre aux textes écrits. Cette limite oriente de plus en plus l'intérêt de chercheurs et chercheuses vers les notions de transmédialité ou d'intermédiarité. Selon Werner Wolf, la transmédialité consiste à inclure deux médias différents dans une seule production<sup>1119</sup>, ce qui justifierait l'usage du terme « multimédialité ». Jürgen Müller, de son côté, s'est centré sur l'intermédiarité et a résumé les nombreuses approches intermédiatiques en insistant sur les rapports communicatifs : « [I]a communication culturelle a lieu aujourd'hui comme un entre-jeu complexe des médias »<sup>1120</sup>. Cette formule, appliquée aux

<sup>1118</sup> KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1967, p. 59.

<sup>1119</sup> Cf. WOLF Werner, *The Musicalization of Fiction : A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 50.

<sup>1120</sup> MÜLLER, Jürgen E., « L'intermédiarité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, n°2-3, 2000, p. 107. Cette idée de Müller soi-même (bien qu'entre guillemets dans l'article) avait déjà été développée par cet auteur dans *Intermedialität*, Munster, Nodus, 1996.

objets d'étude du présent travail, nous semble pertinente pour plusieurs motifs. D'abord, elle insiste sur la communication, ce qui implique tenir compte du récepteur, du canal et du message. Ces paramètres sont d'ailleurs essentiels dans la circulation interculturelle des ouvrages, traversant des frontières spatiales, temporelles et linguistiques. Nous avons vu dans la deuxième partie qu'un texte théorique français du XVIII<sup>e</sup> a donné lieu à une pièce de théâtre valencienne au XX<sup>e</sup> s'inspirant d'un film anglais qui, de plus, sera remanié drastiquement au XXI<sup>e</sup> siècle. Cette recreation – qui touche la scène, le cinéma et la télévision<sup>1121</sup> – implique évidemment la notion du jeu que nous explorerons au chapitre suivant.

Ces va-et-vient entre les textes et les médias prolongent la vie des textes et évoquent la notion de rhapsodie que Jean-Pierre Sarrazac a théorisée dans son ouvrage *L'Avenir du drame* (1981) comme réponse à la crise du drame contemporain<sup>1122</sup>, puis dans *Poétique du drame moderne* (2012). Si la recherche du Français se centre sur le théâtre, développée notamment au sein du Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain de l'Institut d'Études théâtrales de l'Université Paris 3 qu'il a fondé avec Jean-Pierre Ryngaert en 1995, nous considérons qu'il existe une poétique rhapsodique dans l'œuvre de Denis Diderot, au-delà de ses écrits théâtraux. La production de Rodolf Sirera, qui s'inscrit historiquement dans le cadre de la renaissance du drame contemporain, présente également des traits rhapsodiques.

Chacun des textes de Diderot est relié aux autres, tel un patchwork, où aucune pièce de l'œuvre totale n'est indépendante, ni de sa production à lui ni de l'élaboration intellectuelle globale, historique. Son œuvre s'inscrit aussi dans le cadre plus vaste qu'est l'histoire de la littérature et la transmission des idées. Sa présence dans des textes ou mises en scènes, ainsi que dans les médias (radio, télévision) et le cinéma souligne l'actualité de son ouvrage. La première partie de ce chapitre va donc explorer la question de la rhapsodie avant d'aborder la prégnance diderotienne par le biais des transpositions,

---

<sup>1121</sup> Nous rappelons que *El verí del teatre* est pratiquement né pour la télévision.

<sup>1122</sup> D'autres auteurs ont abordé cette même question, en particulier Peter Szondi, *Théorie du drame moderne* [1956], Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006 et plus récemment Hans Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique* [1999], Paris, L'Arche, 2002.

parfois intermédiatiques, de son ouvrage. Ensuite, et en écho à la notion de transfert, nous nous centrerons sur la réception de l'œuvre diderotienne en Espagne et sur le sort de *El verí del teatro* sur la scène et dans sa projection internationale. Cette pièce établit un dialogue intermédiatique entre *Paradoxe sur le comédien*, conçu comme texte théorique, et la pièce *Sleuth* de Shaffer ou, plutôt, son adaptation cinématographique par Mankiewicz.

### 8.1. La notion de rhapsodie

La notion de rhapsodie est brièvement explorée dans un article anonyme de l'*Encyclopédie* dans la catégorie de littérature, et non de musique comme nous aurions pu le croire.

S. f. (Belles Lettres) nom qu'on donnait dans l'antiquité aux ouvrages en vers qui étaient chantés ou récités par les rhapsodes. Voyez RHAPSODES.

Quelques auteurs pensent que rhapsodie signifiait proprement un recueil de vers, principalement de ceux d'Homère, qui ayant été longtemps dispersés en différents morceaux, furent enfin mis en ordre, et réunis en un seul corps par Pisistrate, ou par son fils Hipparque, et divisés en livres, qu'on appela rhapsodies, terme dérivé des mots grecs, coudre, et, chant, poème, &c<sup>1123</sup>

Certes, il est question de chant, mais l'emphase est mise sur la musicalité du vers et sur la transmission de l'œuvre homérique. Ces idées sont reprises par la première acception donnée par le *Trésor*, qui définit la rhapsodie comme « [s]uite de poèmes épiques chantés par les rhapsodes »<sup>1124</sup>. La deuxième définition du dictionnaire rend compte d'un usage péjoratif du terme, « ouvrage en vers ou en prose fait de morceaux divers, mal liés entre eux »<sup>1125</sup>, véhiculé surtout par l'adjectif « rhapsodique », qui décrit ce « qui est décousu, désordonné »<sup>1126</sup>, et par le verbe « rhapsoder » qui consiste à

---

<sup>1123</sup> Article « Rhapsodie » dans *L'Encyclopédie*, vol. XIV, 1765. Disponible en ligne sur : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v14-781-0/> [Consulté le 27 janvier 2020].

<sup>1124</sup> « Rhapsodie », *Trésor de la langue française*. Disponible en ligne sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/rhapsodie> [Consulté le 26 janvier 2020].

<sup>1125</sup> « Rhapsodie », *Trésor de la langue française*. Disponible en ligne sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/rhapsodie> [Consulté le 26 janvier 2020].

<sup>1126</sup> « Rhapsodie », *Trésor de la langue française*. Disponible en ligne sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/rhapsodie> [Consulté le 26 janvier 2020].

« compiler et citer en désordre, mal arranger; parler, écrire à tort et à travers »<sup>1127</sup>. L'article de *l'Encyclopédie* se fait aussi écho de cet usage dépréciatif : « Le mot rhapsodie est devenu odieux, [...] il veut dire un amas de méchantes pièces recousues »<sup>1128</sup>. La référence au rapiéçage ou à la couture, présente dans l'étymologie grecque (*Rhaptein* : « coudre »), évoque l'écriture fragmentaire, décomposée, voire chaotique parfois reprochée à Diderot.

Ce même procédé sera utilisé par Rodolf Sirera dans des ouvrages comme *Homenatge a Florentí Montfort* (1971) ou *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1972), puis plus récemment dans *Raccord* (2005). Les deux premiers textes sont hybrides, des collages formels qui visent à donner un nouveau souffle à l'écriture dramatique valencienne. L'édition bilingue de *Plany en la mort d'Enric Ribera* (il existe une version exclusivement en catalan publiée en 1982) donne à la première lecture l'impression d'être un collage aléatoire des fragments offrant plusieurs niveaux de lecture : soit une lecture linéaire, soit une lecture guidée par les typographies différentes (des paragraphes en noir, en majuscules, en italique) et la mise en page avec des colonnes qui se superposent et des changements dans l'orientation du texte. Nous aborderons dans ces pages la transmédiabilité de cette pièce, dont la construction la rapproche du théâtre-document et l'éloigne du théâtre épique.

Sa structure fait d'ailleurs émerger la troisième définition de rhapsodie du *Trésor* : « œuvre instrumentale ou orchestrale de forme libre, composée de thèmes juxtaposés, d'inspiration populaire ou régionale »<sup>1129</sup>. Le sous-titre de la pièce, « Assaig simfònic de documentació biogràfica », annonce sa morphologie, avec cinq développements thématiques (Preludi, Obertura, Andante, Scherzo, Adagio) qui se relie à travers une coda finale, avant l'épilogue. Les rhapsodies combinent très souvent des mouvements plus rapides (*andante*) avec d'autres plus lents (ouverture à la française), faisant référence à des motifs parfois sans

---

<sup>1127</sup> « Rhapsodie », *Trésor de la langue française*. Disponible en ligne sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/rhapsodie> [Consulté le 26 janvier 2020].

<sup>1128</sup> Article « Rhapsodie » dans *L'Encyclopédie*, vol. XIV, 1765. Disponible en ligne sur : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v14-781-0/> [Consulté le 27 janvier 2020].

<sup>1129</sup> « Rhapsodie », *Trésor de la langue française*. Disponible en ligne sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/rhapsodie> [Consulté le 26 janvier 2020].

rapport entre eux, mais qui servent, dans le cas qui nous concerne, à évoquer la question du valencianisme qui exige un renouvellement. Ce sujet caractérise aussi l'œuvre *Homenatge a Florentí Montfort*, où nous trouvons également un chœur qui chante un hymne et intègre le public dans ce chant afin que celui-ci adopte une attitude critique envers « el asunto del valencianismo sentimental y folklorista »<sup>1130</sup>.

La structure musicale de *Plany en la mort d'Enric Ribera* permet de fusionner plusieurs voix lors de la représentation, en accord avec le caractère symphonique et donc polyphonique, comme l'on peut lire dans une critique au premier montage de la pièce :

El montaje, estupendamente realizado en sus medios expresionistas y muy bien interpretada la obra, tiene una construcción armónica, similar, en la intención del autor, a los movimientos de una sinfonía teatral. Para ello, también, existen frecuentes subrayados musicales paralelos a esta estructura. Pero todo ello es de difícil comprensión<sup>1131</sup>.

Si cette critique regrette le caractère opaque de la pièce d'un point de vue de contenu, une autre loue sa forme, comparée aux symphonies de Debussy :

esa sinfonía, tal como la ofrece Joan Ollé, recuerda un poco las sinfonías de Debussy, sonatas «para diversos instrumentos», que Skriabin hubiese calificado de « sonatas-fantasías ». Vamos que, como ocurre en ciertos compositores eslavos, la rapsodia está siempre presente debajo de sus sinfonías<sup>1132</sup>.

L'auteur lui-même évoque déjà ce compositeur dans le paratexte de la première édition : « com una composició de Debussy, on, malenconiosament i poètica, la música va deixant-nos la impressió d'uns mons a penes suggerits »<sup>1133</sup>. La mélancolie et la tonalité poétique vont en effet caractériser le texte d'un bout à l'autre, ce que Joan Ollé reproduit

---

<sup>1130</sup> LACARRA, Concha, « Homentage a Florentí Montfort », *Pipirijaina*, 1974, n°4, p. 12

<sup>1131</sup> MANEGAT, Julio, «X Festival de Teatro de Sitges. De nuevo, Argentina en el Festival», *El Noticiero Universal*, 20-10-1977, p. 24.

<sup>1132</sup> DE SAGARRA, Joan, «Plany en la mort d'Enric Ribera », *Mundo Diario*, 18-11-1977, p. 27.

<sup>1133</sup> SIRERA, Rodolf, *Plany en la mort d'Enric Ribera*, dans OLIVER, Pedrolo, *Benet i Jornet, Sirera : Teatre*, édition d'Enric Gallén, Barcelona, Edicions 62, 1995, p. 202.

« comme dans une composition de Debussy, où, mélancoliquement et poétiquement, la musique nous donne l'impression de quelques mondes à peine suggérés ». [C'est nous qui traduisons].

très justement lors de sa conception du spectacle, comme l'on peut voir dans le photogramme ci-dessous :



*Mise en scène de Plany en la mort d'Enric Ribera. Direction de Joan Ollé, Sala Villarroel, Barcelone, 1978*<sup>1134</sup>.

Cette même note qui précède le texte met l'accent sur les problèmes de la représentation dû à la construction de l'univers si particulier que le spectacle demande. Le but d'élargir les possibilités dramatiques est également énoncé, ce qui fait écho à la nécessité de réinvention du drame contemporain qui passe par son émancipation du théâtre épique :

el *Plany en la mort d'Enric Ribera* tracta d'investigar en camps correntment no explorats, més enllà de les formes dramàtiques més o menys establertes, endinsant-se en uns fons estructurals ben llunyans d'aquestes com són els de la

---

<sup>1134</sup> Image tirée du site web du scénographe Isidre Prunes. Disponible en ligne sur: <http://www.isidreprunes.com/plany/plany-1.htm> [Consulté le 27 janvier 2020].

música. L'obra es diu simfonia biogràfica, i així prova de ser-ho : la progressió dramàtica, o la narrativa de muntatge del teatre èpic, hi son rebutjades<sup>1135</sup>.

Concernant l'œuvre de Diderot, la liberté thématique et formelle ainsi que la multiplicité de voix que nous trouvons dans *Jacques le Fataliste et son maître* fait émerger la rhapsodie par sa filiation avec *Life and Opinions of Tristram Shandy* de Laurence Sterne (1759), où l'auteur anglais définit son ouvrage comme un « rhapsodical work »<sup>1136</sup>. À partir de la notion musicale de la rhapsodie que nous venons d'évoquer, nous pourrions conférer le statut de mélodie à chacun des récits enchâssés de *Jacques le Fataliste*. Le dynamisme de la polyphonie diderotienne, loin d'imposer un « règne du désordre »<sup>1137</sup>, ouvre la porte à de nouvelles formes et converge avec la conception de Sarrazac du drame en tant qu'organisme vivant. L'hybridation formelle de quelques textes de Diderot, facilement transposables au théâtre et au cinéma comme nous allons le voir, fait preuve du débordement de son écriture – débordement est d'ailleurs le mot que Jean-Pierre Sarrazac utilise pour se référer à la naissance du drame bourgeois<sup>1138</sup> – qui donne lieu à un « nouveau paradigme [...] rhapsodique »<sup>1139</sup>, si nous le comparons à l'élargissement du drame tel que Sarrazac le décrit. Les *Entretiens sur le Fils naturel* en sont un bon exemple car la mimésis de la scène intérieure empiète sur la diégèsis du salon extérieur.

Le principe rhapsodique se manifeste dans le dialogue entre les genres, théâtraux selon Sarrazac (dramatique, épique, lyrique) et, plus largement, littéraires dans notre

---

<sup>1135</sup> SIRERA, Rodolf, *Plany en la mort d'Enric Ribera*, op. cit., p. 201.

« *Plany en la mort d'Enric Ribera* essaye de rechercher des champs habituellement non explorés, au-delà des formes dramatiques plus ou moins établies, s'enfonçant dans des fonds structurels qui s'éloignent de ceux-ci, comme c'est le cas de la musique. L'œuvre se dit symphonie biographie, et elle démontre l'être : la progression dramatique ou la narrative des montages du théâtre épique sont rejetées ». C'est nous qui traduisons.

<sup>1136</sup> STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristan Shandy* [1759] dans *The Works of Laurence Sterne: Containing The Life and Opinions of Tristan Shandy*, London, George Routledge and sons, 1849, p. 15. À propos des niveaux dialogiques de *Jacques le Fataliste*, voir l'article pionnier de Lydia Vázquez, « Diderot, el poder de la palabra: Los niveles dialogales en *Jacques le Fataliste* », *Revista de Investigación* n° VIII, 1984, p. 17-29.

<sup>1137</sup> SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne : De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 13.

<sup>1138</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>1139</sup> *Ibid.*, p. 17-18.

approche à l'œuvre de Diderot (roman, essai, théâtre). Si nous ne trouvons pas de chœur qui commente la scène dans les textes dramatiques et « théâtralisables » de Diderot, la voix du narrateur dans *Jacques le Fataliste* ou *Paradoxe sur le comédien*, ainsi que le personnage-témoin de Moi dans les *Entretiens sur le Fils naturel* remplissent la fonction du rhapsode de Sarrazac. Sa voix apparaît également dans les nombreuses adresses au lecteur qui rythment, par exemple, *Jacques le Fataliste*. Ces commentaires ou questionnements servent à doter les textes diderotiens d'une claire dimension philosophique et ils incluent le récepteur de manière active, le forçant à se former un avis et à se poser des questions éthiques.

Les didascalies qui véhiculent une voix confidente (envers le lecteur, le metteur en scène ou le spectateur) fonctionnent aussi comme voix rhapsodique. Nous rappelons que Diderot insiste sur le besoin d'écrire ces indications scéniques, qui font preuve de son intérêt envers la mise en scène et le jeu du comédien. Les didascalies lui permettent aussi d'établir un lien entre le roman et le drame qui parcourt toute son œuvre. Ces procédés romancent la littérature théâtrale de la même manière que le dialogisme de Diderot théâtralise ses textes romanesques, dont *Jacques le Fataliste*.

Ce texte à mi-chemin entre roman d'aventures et dialogue moral est justement défini par Robert Niklaus comme une rapsodie<sup>1140</sup>, mot que Diderot lui-même utilise à deux reprises dans ce texte, toujours de manière péjorative. La dernière fois, en plus, il l'utilise pour décrire son propre texte, mais il attribue ce jugement à un interlocuteur fictif, qui joue le rôle d'un lecteur supposé :

Comment un homme de sens, qui a des mœurs, qui se pique de philosophie, peut-il s'amuser à débiter des contes de cette obscénité? – Premièrement, lecteur, ce ne sont pas des contes, c'est une histoire, et je ne me sens pas plus coupable, et peut être moins, quand j'écris les sottises de Jacques, que Suétone quand il nous transmet les débauches de Tibère. [...] – Et votre *Jacques* n'est qu'une insipide rhapsodie de faits les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre<sup>1141</sup>.

---

<sup>1140</sup> NIKLAUS, Robert, « Diderot et le conte philosophique », *Cahiers de l'AIEF*, n°13, 1961, p. 300.

<sup>1141</sup> DIDEROT, Denis, *Jacques le Fataliste et son maître*, éd. cit. de Pierre Chartier, p. 284-285.



Si Robert Niklaus maintient la charge dépréciative associée au mot, il souligne la valeur du texte si on le considère dans son ensemble, comme si l'hétérogénéité des fragments finissait par devenir homogène :

Dans cette rapsodie où cinq personnages tiennent parfois la scène en même temps, l'on trouve des récits distincts que l'on peut comparer à de courtes mélodies assez mal rattachées les unes aux autres qui feraient, néanmoins, partie d'un grand mouvement d'ensemble et auraient une structure très ferme en dépit des apparences<sup>1142</sup>.

### **8.1.1. Représentations, adaptations et réécritures** <sup>1143</sup>

Nous avons déjà annoncé la présence exiguë de ses trois pièces à l'affiche des théâtres. La première, *Le Fils naturel, ou Les épreuves de la vertu* est représentée en 1757 à Saint-Germain-en-Laye pour le duc d'Ayen. La pièce n'est jouée à la Comédie Française qu'en 1771, et fait l'objet d'une seule représentation qui s'avère un échec total. Deux siècles plus tard, en décembre 1982, une pièce intitulée *Dorval et moi*, d'après *Le Fils Naturel*, est jouée à l'Odéon de Paris sous la direction de Jean Dautremay. Plus tard, cette pièce est intégrée dans un double spectacle dirigé par Alain Bézu, *Le Fils naturel* suivi de *Dorval et moi*, programmé au Théâtre des deux rives (Rouen) en décembre 1992. Enfin, *Le Fils naturel* est rejouée au théâtre de la Vignette de Montpellier le 14 octobre 2010 par les élèves de l'École nationale supérieure d'art dramatique de la Comédie de Saint-Étienne dans le cadre du Festival Inter-universitaire de la création étudiante.

*Le Père de famille* connaît plus de succès, notamment à Paris. Sa première a lieu à Marseille en novembre 1760 par la troupe de Jean-Baptiste Sarny. Le 18 février 1761 elle est représentée par la Comédie Française, c'est la première de sept représentations, ce qui est exceptionnel pour l'époque:

Le registre des recettes pour le premier trimestre de 1761 manquant aux archives du Théâtre-Français, nous ne savons pas quel fut l'empressement du public, mais

---

<sup>1142</sup> NIKLAUS, Robert , « Diderot et le conte philosophique », *Cahiers de l'AIEF*, n°13, 1961, p. 300.

<sup>1143</sup> Afin de recenser toutes les adaptations transmédiales qui suivent, nous avons notamment consulté le catalogue de la BNF.

la pièce fut jouée sept fois, d'abord seule, puis, suivant l'usage, avec une autre, et ne fut interrompue que par les vacances de Pâques<sup>1144</sup>.

Voltaire salue ce succès, et nous déduisons d'une lettre que Diderot lui écrit que l'auteur considérait le succès de son œuvre comme une sorte de justice : « Je regarde le succès du *Père de famille* comme une victoire que la vertu a remportée et comme une amende honorable que le public a faite d'avoir souffert l'infâme satire intitulée *la Comédie des Philosophes* »<sup>1145</sup>. La pièce est reprise en 1769 avec douze représentations, puis en 1811, cette fois-ci sifflée et critiquée par la presse :

On a sifflé *le Père de famille*. Oh ! mânes de Diderot ! quel outrage sanglant pour le grand dramaturge, pour le grand législateur de la tragédie bourgeoise ! Cet énergumène a, dit-on, écrit de belles pages, comme il arrive aux fous de faire de beaux rêves ; il a porté plus loin qu'aucun autre l'emphase et la jonglerie philosophiques. Son siècle en fut la dupe parce qu'il eut le bonheur de naître dans le siècle des charlatans. Plus tôt ou plus tard on eût pu lui donner pour Parnasse et pour théâtre les Petites-Maisons. *Le Père de famille* est regardé comme son chef-d'œuvre ; il fut joué dans un temps où les caricatures pathétiques étaient à la mode ; c'est une conception bizarre... Son peu de succès est une nouvelle preuve de notre retour au bon goût et aux idées saines. Ce drame est tombé avec la philosophie qui l'avait mis en crédit. Nous avons reconnu par une funeste expérience que quarante ans de déclamation et de pathos sur la sensibilité, l'humanité, la bienfaisance, n'avaient servi qu'à préparer les cœurs aux derniers excès de la barbarie<sup>1146</sup>.

Plus sporadiquement, la pièce est encore jouée une fois en 1835, 4 en 1836, 2 en 1838 et 1 en 1839<sup>1147</sup>.

*Est-il bon ? Est-il méchant ?*, publiée de manière posthume en 1830, a fait l'objet de quatre mises en scène différentes. La première est d'Henri Rollan en 1955, reprise en 1962 ; une deuxième d'Henri Demay en 1971 puis en mars 1983 ; et une troisième de Jean Dautremay le 4 et 5 février 1984, à la Comédie-Française. Il existe aussi une captation télévisuelle de cette pièce, réalisée en 1965, dont la mise en scène est de Jean Noël Royer.

---

<sup>1144</sup> DIDEROT, Denis, « Notice préliminaire », *Le Père de famille*, A-T, Paris, Garnier, t. VII, p. 172.

<sup>1145</sup> *Ibid.*

<sup>1146</sup> Geoffroy, *Journal de l'Empire*, 11 mars 1811. Cité dans DIDEROT, Denis, « Notice préliminaire », *Le Père de famille*, A-T, Paris, Garnier, t. VII, p. 177.

<sup>1147</sup> HAVENS, George R., « Introduction », *Diderot Studies*, Genève, Droz, t. 9, 1967, p. 17.

*Paradoxe sur le comédien*, de son côté, a fait l'objet de quatre montages en France. Le premier est un spectacle de la Comédie-Française qui a lieu à l'Odéon entre le 16 novembre et le 26 décembre 1976, avec une mise en scène et une adaptation du texte de Jacques Baillon. Le deuxième spectacle est joué à la Cartoucherie de Vincennes en octobre 1984, avec une mise en scène du péruvien Antonio Díaz Florián, fondateur de la compagnie expérimentale Atelier de l'Épée de Bois. Nous devons le troisième montage à cette même compagnie qui, sous le nom de Théâtre de l'Épée de Bois, rejoue *Paradoxe* à la Cartoucherie de Vincennes en avril 1986. Ils ont prévu de le rejouer en mars 2020, toujours avec Antonio Díaz Florián. Nous avons trouvé un quatrième spectacle sous le titre *Du serment de l'écrivain du roi et de Diderot*, joué au Théâtre de la Bastille en 2003 para Matthias de Koning, Damiaan De Schrijver et Peter Van den Eede.

Diderot, notamment grâce à ce texte, est toujours présent dans le débat sur la dramaturgie moderne, comme le démontre, par exemple, la citation suivante d'Antoine Vitez, pour qui l'acteur est

un poète qui écrit sur le sable . [...] Comme un écrivain, il puise en lui-même, dans sa mémoire, la matière de son art, il compose un récit selon le personnage fictif proposé par le texte. Maître d'un jeu de leurres, il ajoute et retranche, offre et retire ; il sculpte dans l'air son corps mouvant et sa voix changeante<sup>1148</sup>.

*Paradoxe sur le comédien* a donc un impact dans les essais théoriques et les discussions autour de l'art de l'interprétation, et nous avons aussi vu sa qualité d'hypotexte sous-jacent dans des propositions pratiques de pièces comme *El verí del teatre*. Le texte de Diderot, et plus largement toute son œuvre, n'arrête pas d'engendrer de nombreuses œuvres de fiction (romans, théâtre, cinéma). Ainsi, son œuvre apparaît sur la scène par le biais de l'adaptation, « toute transformation d'un texte non dramatique (récit, scénario de film, mais aussi mémoires, documents, articles de journaux) en texte pour la scène »<sup>1149</sup>, ce qui implique souvent une réécriture, mais aussi par le collage d'un pêle-mêle d'idées qui forment le substrat pour un nouvel ouvrage.

---

<sup>1148</sup> VITEZ, Antoine, *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991, p. 144.

<sup>1149</sup> BENHAMOU, Anne-Françoise, « Adaptation » dans CORVIN, Michel (dir.) (1995), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1998, p. 25.

La relation d'intertextualité est plus qu'évidente dans *La Comédie du Paradoxe* de Jean-Marc Chotteau (1983), et ceci dès son titre, comme nous avons déjà évoqué au quatrième chapitre. La majuscule du mot « paradoxe » met en évidence que le texte propose une mise en scène du texte de Denis Diderot. Créée en 1983 sous le titre *Le Père Denis*<sup>1150</sup>, elle fait l'objet d'une première mise en scène la même année, sous la direction de Jean-Marc Chotteau, au Théâtre La Fontaine, Centre Dramatique pour l'enfance et la jeunesse de Lille. Suivant la démarche de l'auteur, « où le souci pédagogique devait se mêler au divertissement »<sup>1151</sup>, la pièce est jouée dans des lycées et des universités et donne lieu à un débat avec les spectateurs. En 1990, elle est jouée au Théâtre du Lucernaire de Paris et au Salon de Théâtre de Tourcoing avant de faire une tournée en France et en Belgique en 1999. Jean-Paul Tribout conçoit une nouvelle mise en scène en juillet 2000 au Festival de Sarlat qui arrive au Vingtième Théâtre de Paris début 2001.

Dans cette pièce les deux personnages sont antagonistes : le personnage de Monsieur Denis défend les idées de Denis Diderot et l'autre, Albert Renard, est un comédien idéaliste (alter égo de Jean-Sully Mounet, dit Mounet-Sully, 1841-1916) qui est persuadé qu'il faut devenir le personnage pour réussir son jeu. Ce dernier fait irruption lors d'une conférence du premier, qui est professeur universitaire, pour le chasser : la pratique doit, pour lui, l'emporter sur la théorie. Parmi les échos diderotiens qui résonnent dans ce texte, nous pouvons évoquer l'importance octroyée au spectateur, véhiculée par la problématique « le théâtre peut-il se passer du public ? »<sup>1152</sup> ou par l'exclamation de Monsieur Denis « [Le comédien : J'ai pleuré !] Mais pas le spectateur ! [...] le spectateur était ailleurs »<sup>1153</sup>. Le débat entre l'être et le paraître guide bien évidemment la discussion entre les deux personnages, comme le démontrent les répliques « [Le comédien] que dis-

---

<sup>1150</sup> Nous pouvons aussi interpréter cette appellation comme une référence moqueuse à la publicité de 1985 qui, sous le slogan « Le retour du Père Denis », voulait promouvoir une nouvelle encyclopédie.

<sup>1151</sup> CHOTTEAU, Jean-Marc, « Avant-propos », *La Comédie du Paradoxe*, Lille, Éditions La Fontaine, 2001, p. 8.

<sup>1152</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>1153</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

je pour interpréter !-, pour être Alceste... »<sup>1154</sup>, « [Monsieur Denis] Vous n'avez pas "senti" votre personnage »<sup>1155</sup>, ou encore :

MONSIEUR DENIS : C'est le spectateur qui remporte toutes ces impressions. (*S'adressant au public :*) Vous êtes triste, et (*désignant le comédien :*) *il est fatigué*; c'est que l'acteur s'est démené sans rien sentir et que vous [le public], vous avez senti sans vous démener. (*S'adressant au comédien*) S'il en était autrement, votre condition de comédien serait la plus malheureuse des conditions ; mais vous n'*êtes* jamais le personnage, vous le *jouez*, et le jouez si bien que l'on vous prend pour tel. L'illusion n'est que pour le public. Vous savez bien, vous, que vous n'*êtes* pas le personnage<sup>1156</sup>.

Le dédoublement défendu par Monsieur Denis, où corps et esprit sont indépendants, contraste avec l'incarnation prônée par Le comédien, pour qui « l'âme de mon Alceste (*il se touche à deux mains le ventre*) est là »<sup>1157</sup>. La référence au diaphragme au moment de définir la sensibilité<sup>1158</sup>, le mouvement ascendant lors de la construction du personnage, qui va des pieds jusqu'à la tête<sup>1159</sup>, le rôle du sang-froid pour tempérer l'enthousiasme<sup>1160</sup>, les émotions qui se succèdent sur le visage<sup>1161</sup> ou le recours au travail devant une glace pour construire son personnage<sup>1162</sup> sont d'autres éléments intertextuels du *Paradoxe sur le comédien*, que nous avons déjà évoqués au quatrième chapitre et sur lesquels nous ne nous attarderons plus.

La voix de Denis Diderot apparaît encore une fois quand le professeur critique la création de pièces exprès pour un acteur ou une actrice en particulier, car le bon comédien est censé pouvoir jouer n'importe quel rôle : « Il me semble plutôt que les acteurs devraient être faits pour les pièces »<sup>1163</sup>. Nous l'identifions aussi dans le passage

---

<sup>1154</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>1155</sup> *Ibid.*

<sup>1156</sup> *Ibid.*, p. 31-32.

<sup>1157</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1158</sup> *Cf. ibid.*, p. 25.

<sup>1159</sup> *Cf. ibid.*, p. 20-21.

<sup>1160</sup> *Cf. ibid.*, p. 27.

<sup>1161</sup> *Cf. ibid.*, p. 33.

<sup>1162</sup> *Cf. ibid.*, p. 29.

<sup>1163</sup> *Ibid.*, p. 22.

autobiographique, présent aussi dans son *Paradoxe sur le comédien*, où il se remémore des jours où il envisageait encore de faire carrière au théâtre :

Savez-vous que moi-même, jeune, j'hésitai entre la Sorbonne et la comédie ? J'allais en hiver, par la saison la plus rigoureuse, réciter à haute voix des rôles de Molière et de Corneille dans les allées solitaires du Luxembourg. Quelle était mon ambition ? De faire connaître de grands textes, de grandes idées et de grands auteurs ? Non. D'être applaudi. De fréquenter les femmes de théâtre infiniment belles, infiniment aimables, infiniment faciles ! Je ne sais ce que j'aurais fait pour plaire à Isabelle Adjani, qui débutait alors<sup>1164</sup>

Le côté libertin de Denis Diderot suggéré dans ce passage, où la référence à Isabelle Adjani situe bien l'action à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, inspire la pièce *Le Libertin* (1997) d'Éric-Emmanuel Schmitt. L'écrivain, auteur d'une thèse intitulée *Diderot ou la Philosophie de la séduction*, publiée aussi en 1997 chez Albin Michel, met en scène Denis Diderot lui-même et qui inclut des passages tirés de son œuvre. Le texte est joué pour la première fois avant sa publication au Théâtre Montparnasse de Paris (saison 1996-1997), puis au Théâtre de l'Anagramme de Lyon en 2005. Traduit en plusieurs langues, il a été aussi joué dans plusieurs pays, dont l'Espagne : d'abord dans le Teatro de la Abadía de Madrid en 2003, puis au Poliorama de Barcelona en 2007 avant de tourner dans le pays en automne 2008. Il a également été adapté au cinéma en 2000 par Gabriel Aghion, qui s'éloigne beaucoup du texte de Schmitt, qui considère sa pièce plutôt trahie qu'adapté.

Éric-Emmanuel Schmitt étale sa connaissance de Diderot dans son texte, où nous reconnaissons plusieurs clin d'œil aux textes du Langrois.

Le jeu de physionomie de David Garrick qui fascinait tant Denis Diderot, est évoqué au début de la pièce, quand Mme Therbouche, une peintre qui est en train de faire un portrait du philosophe, lui reproche de ne pas arrêter de changer d'expression : « Il y a une seconde vous étiez pensif, la seconde suivante vous aviez l'air rêveur et voilà maintenant que vous affichez une mine désolée. En dix minutes, vous avez cent physionomies diverses. Autant peindre un torrent ! »<sup>1165</sup>. L'emploi du mot « torrent »

---

<sup>1164</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>1165</sup> SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Le Libertin*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 12.

renvoie d'ailleurs au spectacle de la nature, si apprécié de Diderot. La figure de Socrate, si chérie pour Diderot, apparaît également quand la peintre avoue qu'elle « aurai[t] aimé faire son portrait...à Socrate »<sup>1166</sup>, puis dans la réponse du philosophe : « Mes amis m'appellent parfois le Socrate débraillé »<sup>1167</sup>.

L'*Encyclopédie* revient aussi à plusieurs reprises. D'abord, le personnage de Diderot regrette le temps que cette vaste entreprise lui prend, « Depuis que je dirige l'*Encyclopédie*, tout mon temps a été mangé par cette tâche »<sup>1168</sup>, l'empêchant de se consacrer à d'autres activités qu'il voudrait développer. Cet aveu fait écho à ce que nous pouvons lire dans sa *Réfutation d'Helvétius* : « pendant environ trente ans de suite, contre mon goût, j'ai fait l'*Encyclopédie* et n'ai fait que deux pièces de théâtre »<sup>1169</sup>. Ensuite, il est question de l'article « Moral », que Diderot doit écrire dans la pièce car Rousseau refuse de le faire à la dernière minute. Nous remarquerons qu'en réalité l'auteur de cet article est Jaucourt. L'une des conclusions – nous constatons dans la pièce une certaine inconstance dans la posture adoptée, qui varie en fonction de l'interlocuteur – tirées par le personnage de Diderot est la dualité de l'être humain : « Il me paraît que l'homme n'est ni bon ni mauvais »<sup>1170</sup>. Cette citation nous évoque la dernière des pièces de Diderot, *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, et notamment le passage suivant :

Madame de Chepy : Est-il bon ? est-il méchant ?

Mademoiselle Beaulieu : L'un après l'autre.

Madame de Vertillac : Comme vous, comme moi, comme tout le monde<sup>1171</sup>.

Le passage « je ne peux être que moi. Et, en étant moi et seulement moi, puis-je faire autrement que moi ? »<sup>1172</sup> établit un double dialogue. D'un côté avec le fatalisme

---

<sup>1166</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>1167</sup> *Ibid.*

<sup>1168</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>1169</sup> DIDEROT, Denis, *Réfutation d'Helvétius*, LEW, t. XI, p. 502.

<sup>1170</sup> SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Le Libertin*, op. cit. p. 35.

Nous trouvons à nouveau un questionnement à ce sujet à la fin de *La Tectonique des sentiments*, d'Éric-Emmanuel Schmitt : « Qui est bon ? Qui est méchant ? Ça n'existe pas, les bons, les méchants, il n'y a que des actes mauvais ou des actes bons, et, entre eux, des humains qui s'agitent ». SCHMITT, Éric-Emmanuel, *La Tectonique des sentiments*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 263.

<sup>1171</sup> DIDEROT, Denis, *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, éd. cit. de Pierre Frantz, Paris, GF, 2012, p. 212.

<sup>1172</sup> SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Le Libertin*, op. cit. p. 39.

évoqué par Jacques, qui se demande « Puis-je n'être pas moi, puis-je faire autrement que moi ? Puis-je être moi et un autre ? »<sup>1173</sup> ; d'un autre côté, et de manière plus indirecte, avec *Paradoxe sur le comédien*, dans la mesure où le changement de nature, l'oubli de soi ou l'aliénation sont des questions essentielles pour Denis Diderot au moment de problématiser le dédoublement : « S'il est lui quand il joue, comment cessera-t-il d'être lui ? S'il veut cesser d'être lui, comment saisira-t-il le point juste auquel il faut qu'il se place et s'arrête ? »<sup>1174</sup>.

La présence des tableaux de Jean-Baptiste Chardin permet de faire allusion au matérialisme et témoigne de la fascination que Diderot éprouve pour ce peintre :

*Elle montre le tableau qu'elle tient en main.*

MME THERBOUCHE : Qu'est-ce que c'est que cette viande froide, ce poisson, ces arêtes ?

DIDEROT : Une toile de Chardin.

MME THERBOUCHE : Chardin ?

DIDEROT : Un peintre auquel je crois beaucoup<sup>1175</sup>.

Il s'agit sûrement de *La Raie*, peint vers 1728 et loué par Diderot dans son Salon de 1763.

Enfin, Schmitt rend hommage au libertinage d'esprit, aux idées en constante ébullition, que Diderot comparait aux femmes au début du *Neveu de Rameau*, dont nous trouvons en écho dans *Le Libertin*, lors d'un échange entre Diderot et Baronnet :

DIDEROT: Mais il n'y a pas qu'une femme ni qu'une philosophie. Et si tu es bien constitué, tu devras papillonner. Comment décider l'indécidable ? Transformer ses hypothèses en certitudes, quelle prétention ! Lâcher toutes les idées pour une ! Le fanatisme n'a pas d'autre origine. Sois léger, mon petit Baronnet. Abandonne ton esprit à son libertinage. Endors-toi avec celle-ci, réveille-toi avec celle-là – je parle des idées –, quitte celle-ci pour une autre, attaque-les toutes, ne t'attache à aucune. Les pensées sont des femmes, Baronnet, on les renifle, on les suit, on s'en grise et puis, brusquement, le désir bifurque et l'on va voir ailleurs<sup>1176</sup>.

---

<sup>1173</sup> DIDEROT, Denis, *Jacques le Fataliste et son maître*, éd. cit. de Pierre Chartier, p. 50.

<sup>1174</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 72.

<sup>1175</sup> SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Le Libertin*, op. cit. p. 95.

<sup>1176</sup> *Ibid.*, p. 157-158.



*Le Libertin* d'Éric-Emmanuel Schmitt n'est pas le seul texte à mettre le philosophe sur scène en tant que personnage. Régis de Martrin-Donos et Muriel Brot ont conçu un spectacle intitulé *Diderot bagarre* basé sur sa correspondance, joué le 13 novembre 2012 au Théâtre des Treize vents de Montpellier, puis au Théâtre de Poche-Montparnasse de Paris en mars 2013, année de sa publication.

Cette pièce récupère plusieurs idées clef de la pensée diderotienne, que nous avons évoquées au troisième chapitre. Par le biais d'une rencontre anachronique entre Diderot et un éclairagiste de notre époque, Denis Diderot déploie sa philosophie, qu'il veut léguer aux générations futures. Le fait que son interlocuteur soit un éclairagiste renvoie déjà aux Lumières, qui reviennent clairement à la fin, où l'éclairagiste est dépositaire du legs de Diderot, comme le démontre symboliquement la dernière scène :

DIDEROT : Le dernier sera bien à plaindre... Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le monde qui dure. Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin, et me résignent à celle qui m'attend. (*Diderot dévisse l'ampoule au plafond, elle reste allumée dans sa main.*) Qu'est-ce que mon existence éphémère, en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête, et qui s'ébranlent ? Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière... Et je ne veux pas mourir !

*Il donne l'ampoule à l'Éclairagiste, qui la brandit allumée.*

L'ÉCLAIRAGISTE : Le fil de la vérité sort des ténèbres et aboutit à des ténèbres. Sur sa longueur il y a un point, le plus lumineux de tous, où il faut savoir s'arrêter et au-delà duquel l'obscurité semble renaître<sup>1177</sup>.

Au-delà de l'héritage des Lumières véhiculé par l'ampoule qui demeure allumée, ce passage condense plusieurs aspects de la philosophie diderotienne. La force inspiratrice de la nature y est soulignée, ainsi que la fascination que sa contemplation fait naître chez Diderot. Il est également question de la mort et du matérialisme, qui semble être mis en cause face à la proximité de la mort. Ceci ne fait qu'accentuer le côté humain

---

<sup>1177</sup> MARTRIN-DONOS, Régis de et Muriel BROT, *Diderot bagarre d'après la correspondance de Denis Diderot*, Paris, L'Avant-scène théâtre, Collection des quatre-vents, 2013, p. 58-59.

et sensible de Denis Diderot, dont les idées traversent l'histoire. Elles nous surprennent même après sa mort, avec les publications posthumes de son ouvrage dont cette pièce se fait écho : « DIDEROT : Il [le roman *La Religieuse*] ne sera publié que longtemps après ma mort ! »<sup>1178</sup>.

Cette peur qu'il manifeste contraste avec ce qu'il affirme lorsqu'il explique son matérialisme à L'Éclairagiste. Après lui avoir demandé s'il concevait « qu'un être puisse passer de l'état de non vivant à l'état de vivant »<sup>1179</sup>, il lui affirme que « le sentiment et la vie sont éternels [...] La seule différence que je connaisse entre la mort et la vie, c'est qu'à présent vous vivez en une seule masse. Dans quatre-vingts ans, disons, épars en molécules, vous vivrez en détail »<sup>1180</sup>. Nous reconnaissons ici la lettre de Diderot à Sophie Volland du 15 octobre 1759 :

Le sentiment et la vie sont éternels. Ce qui vit a toujours vécu, et vivra sans fin. La seule différence que je connaisse entre la mort et la vie, c'est qu'à présent, vous vivez en masse, et que dissous, épars en molécules, dans vingt ans d'ici vous vivrez en détail<sup>1181</sup>.

L'intertextualité avec cette lettre se prolonge avec l'Éclairagiste qui assume les propos de Madame d'Aine et l'exemple de Thisbé, qui grandit et vit grâce à la nourriture non-vivante. La correspondance avec Sophie Volland est sans doute la base principale de la pièce : nous identifions la lettre du 20 avril 1762 mélangée à celle du 10 juillet 1759<sup>1182</sup> (citée étonnamment par Emmanuel Macron le 17 avril 2017 lors de sa campagne présidentielle) ou celle du 27 septembre 1760<sup>1183</sup>. Il s'adresse aussi à Monsieur Berryer<sup>1184</sup> ou à Madame de Pompadour<sup>1185</sup>.

---

<sup>1178</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>1179</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>1180</sup> *Ibid.*

<sup>1181</sup> DIDEROT, Denis, Lettre à Sophie Volland du 15 octobre 1758, A-T, t. XVIII, p. 408.

<sup>1182</sup> MARTIN-DONOS, Régis de et Muriel BROT, *Diderot bagarre d'après la correspondance de Denis Diderot, op. cit.*, p. 44-45.

<sup>1183</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>1184</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1185</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

Les auteurs de la pièce reconnaissent également le rôle joué par Denis Diderot dans la mise en valeur de toutes les professions, de celle du comédien aux métiers artisanaux, encouragée notamment par l'*Encyclopédie* :

DIDEROT : Les artisans se sont crus méprisables, parce qu'on les a méprisés. Apprenons-leur à mieux penser par eux-mêmes. C'est le seul moyen d'en obtenir des productions plus parfaites.

L'ÉCLAIRAGISTE : Il faut le reconnaître, grâce à vous et à l'*Encyclopédie*, les artisans ont gagné leurs titres de noblesse. Vous avez ouvert la voie à l'ouvrier et à l'industrie<sup>1186</sup>.

Cette tâche, que nous pourrions considérer comme un moyen de réduire la brèche entre les classes par la revalorisation de ceux qui sont en bas de la pyramide, cherche avant tout le progrès et l'utilité. Nous rappelons que pour Denis Diderot une des caractéristiques de la vertu est d'être utile, ce qui explique son intérêt pour la vie en communauté et son refus du solitaire. En lien avec cette quête d'utilité et du bien commun, le texte souligne le refus aux dogmes de Denis Diderot, « Il m'importe peu que vous adoptiez mes idées ou que vous les rejetiez, pourvu qu'elles emploient toute votre attention »<sup>1187</sup>, écho à l'incipit des *Pensées sur l'interprétation de la nature* :

Comme je me suis moins proposé de t'instruire que de t'exercer, il m'importe peu que tu adoptes mes idées ou que tu les rejettes, pourvu qu'elles emploient toute ton attention. Un plus habile t'apprendra à connaître les forces de la nature ; il me suffira de t'avoir fait essayer les tiennes<sup>1188</sup>.

Le refus des dogmes lui sert également à lutter contre le fanatisme, notamment religieux, qui n'est que source de barbarisme. Cette idée, esquissée aussi par notre dernière citation de la pièce *Le Libertin* d'Éric-Emmanuel Schmitt, apparaît très clairement dans une lettre de Diderot à son frère citée au chapitre précédent. Dans le texte de Régis de Martrin-Donos et de Muriel Brot, cette idée est énoncée dans un passage intertextuel avec une nouvelle lettre à Sophie Volland :

Un peuple qui s'imagine que c'est la croyance en Dieu, et non pas les bonnes lois, qui font les honnêtes gens, ne me paraît guère avancé. La croyance d'un dieu fait presque autant de fanatiques que de croyants. Partout où l'on admet un dieu, il y

---

<sup>1186</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>1187</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>1188</sup> DIDEROT, Denis (1753), *Pensées sur l'interprétation de la nature*, A-T, t. II, p. 7.

a un culte, l'ordre naturel des devoirs moraux est renversé, et la morale corrompue. Tôt ou tard, il vient un moment où la notion qui a empêché de voler un écu fait égorger cent mille hommes<sup>1189</sup>.

Son athéisme renforce son combat pour la liberté – « Et [l'esprit du] nôtre semble être celui de la liberté »<sup>1190</sup> – et s'inscrit dans une logique qui refuse l'endoctrinement et prône, au contraire, la réflexion : « Je n'accorde le titre de philosophe qu'à celui qui s'exerce constamment à la recherche de la vérité et à la pratique de la vertu »<sup>1191</sup>.

Enfin, nous soulignerons quelques passages en lien avec les textes sur le théâtre de Diderot. D'abord, un commentaire en apparence anodin où nous reconnaissons les contributions de Denis Diderot à la *Correspondance littéraire* : « J'écris d'assez bonnes choses à propos de fort mauvaises que je lis »<sup>1192</sup>. Comme nous l'avons signalé au quatrième chapitre, c'est justement un compte rendu de ce type qui est à l'origine du *Paradoxe sur le comédien*. Ensuite, un passage où les personnages lisent à voix haute un extrait du *Rêve de d'Alembert* devient une scène théâtrale où Denis Diderot fait fonction de metteur en scène qui donne des conseils au comédien : « Non ! Parce que vous jouez avec la plus grande sobriété de gestes. Reprenez »<sup>1193</sup>. Ces réflexions sur le jeu nous mènent vers le spectateur, centre d'intérêt de Denis Diderot – « La pièce et le public y perdront. Sachez regarder, sachez écouter, surtout. Peu de comédien savent écouter »<sup>1194</sup> – sans pour autant laisser de côté le comédien. Une dernière réplique fait allusion au quatrième mur du *Discours sur la poésie dramatique*, garant du bon jeu du comédien afin

---

<sup>1189</sup> MARTRIN-DONOS, Régis de et Muriel BROT, *Diderot bagarre d'après la correspondance de Denis Diderot, op. cit.*, p. 22. Cf. Lettre à Sophie Volland du 6 octobre 1765 :

Un peuple qui croit que c'est la croyance d'un Dieu et non pas les bonnes lois qui font les honnêtes gens ne me paraît guère avancé. Je traite l'existence de Dieu, relativement à un peuple, comme le mariage. L'un est un état, l'autre une notion excellente pour trois ou quatre têtes bien faites, mais funeste pour la généralité. Le vœu du mariage indissoluble fait et doit faire presque autant de malheureux que d'époux. La croyance d'un Dieu fait et doit faire presque autant de fanatiques que de croyants. Partout où l'on admet un Dieu, il y a un culte ; partout où il y a un culte, l'ordre naturel des devoirs moraux est renversé, et la morale corrompue. Tôt ou tard, il vient un moment où la notion qui a empêché de voler un écu fait égorger cent mille hommes. (A-T, t. XIX, p. 185-186.)

<sup>1190</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>1191</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>1192</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>1193</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>1194</sup> *Ibid.*

de transmettre le mieux à un public qui doit être invisible à ses yeux : « Que le théâtre n'ait pour vous ni fond ni devant. Que ce soit rigoureusement un lieu où, et d'où personne ne vous voie. Il faut même avoir le courage, quelquefois, de tourner le dos au spectateur »<sup>1195</sup>.

Gérald Stehr a aussi adapté la correspondance du philosophe, plus particulièrement celle avec l'impératrice Catherine II, dans *Diderot en Russie* (2011). Enfin, une autre fiction qui transforme Denis Diderot en personnage, c'est le roman de Danielle Digne *La petite copiste de Diderot* (2013), où la référence au philosophe et aux Lumières servent plutôt comme cadre historique que comme dialogue avec les textes du Langrois.

La voix du Français résonne dans d'autres textes, notamment des pièces de théâtre. *Jacques le Fataliste et son maître*, roman loué par Milan Kundera dans *L'Art du roman* (1986), a fait l'objet de deux hommages. Le premier de Milan Kundera lui-même, qui écrit la pièce *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes* en 1981. Cette pièce suit les aventures de Jacques et de son maître, où les personnages s'interrogent sur l'œuvre matrice. Éric-Emmanuel Schmitt, de son côté, adapte l'histoire de Madame de la Pommeraye dans sa pièce *La Tectonique des sentiments*, écrite en 2008. Bien qu'ancrée dans l'actualité, cette pièce récupère la psychologie de Madame de la Pommeraye, devenue ici une députée appelée Diane. Elle décide de piéger son compagnon, Richard, lui disant que ses sentiments se sont affaiblis, ce qui provoque leur rupture. Blessée, elle engage une prostituée pour séduire son ex et veut qu'ils se marient pour détruire l'honneur de Richard. Si jusqu'ici le texte est assez fidèle à celui de Diderot, toute proportion gardée vu l'ancrage temporel, la fin diffère. En effet, le protagoniste du texte de Schmitt avait aussi feint de ne plus aimer sa compagne, mais celle-ci ne se rend pas compte et finit par le pousser dans les bras d'une autre femme.

D'une manière beaucoup plus indirecte ou éloignée, nous retrouvons des échos diderotiens dans la pièce de Jean Giraudoux *Supplément au voyage de Cook* créée le 21

---

<sup>1195</sup> *Ibid.*, p. 40.

novembre 1935 au Théâtre de l'Athénée dans une mise en scène de Louis Jouvet, puis publiée. Comme le titre nous laisse soupçonner, Giraudoux reprend la thèse anticolonialiste déployée par Denis Diderot dans *Supplément au Voyage de Bougainville*. Dans le texte de Giraudoux, l'anglais Mr. Banks explique à Outoutou comment « civiliser » les habitants de l'île d'Otaïhiti, qui doivent remplacer la danse et l'amour qui guident leur vie par le travail, la propriété et la moralité. Mais il interprète les paroles de l'Anglais à sa manière et, à la fin, il donne les instructions suivantes aux habitants :

Tous et toutes vous pourrez recevoir demain nos hôtes comme on les reçoit dans leurs propres villes. Je vous félicite d'avoir déjà, pour que les marins puissent dormir sur ce piédestal où dort Monsieur Banks, installé leurs lits au faite des mancenilliers. et au-dessus des précipices. Mais ce n'est pas tout et je vous répète mes ordres : vous tous, jeunes gens et amis dans la force de l'âge, n'oubliez pas que vous êtes des travailleurs, ayez toujours chacun une bêche avec vous, éventez-vous avec vos bêches, protégez-vous du soleil avec vos bêches, dansez la danse de la bêche, quand vous dormez, dormez le sommeil de la bêche. Et ne vous en servez sous aucun prétexte, il faudra les rendre au départ. Vous, les enfants et les vieillards, gardez-vous de demander aux marins leurs boutons et leurs lunettes. Il est un moyen anglais pour se les approprier qui s'appelle le vol. Et vous, nos femmes et nos filles, au lieu d'attendre placidement nos hôtes en costumes de fête, courez au-devant des marins en leur réclamant un enfant, comme l'exige Monsieur Banks, et dès qu'ils paraîtront, jetez à terre tout ce qui sur votre corps est inflammable, je veux dire vos vêtements, car les regards des Européens, d'après Monsieur Banks, brûlent les femmes, puis entraînez-les, gorgés de vin de palme, dans l'ombre de vos cases où nos voleurs pourront à loisir les soulager discrètement de leurs canifs et de leurs blagues. Tel est l'enseignement dont l'habile Monsieur Banks nous a pénétrés en deux heures. Montrez-vous dignes de lui<sup>1196</sup>.

La pièce *filz nat.*<sup>1197</sup> du Canadien Graham Smith, créée au Centre Régional Dramatique d'Alsace en 2001 dans une mise en scène de Matthew Jocelyn, « descend en ligne plus ou moins directe du *Fils naturel* de Denis Diderot »<sup>1198</sup>, selon l'auteur l'indique dans le péri-texte, où il signale d'autres intertextualités avec Feydeau ou Labiche. Les noms des deux personnages féminins sont Rosalie et Constance, cette dernière veuve aussi dans le texte de Smith. Le fils naturel à qui le titre fait référence s'appelle Dormont,

---

<sup>1196</sup> GIRAUDOUX, Jean, *Supplément au Voyage de Cook* dans *Théâtre complet*, édition de Guy Teissier, Paris, Librairie générale française, 1991, p. 578-579.

<sup>1197</sup> Nous reproduisons l'orthographe du titre tel que l'auteur l'a choisie : en minuscules et avec un point final.

<sup>1198</sup> SMITH, Graham, *filz nat.*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 7.

et non Dorval ; tandis que le quatrième personnage, Valère, correspond à Clairville. Pourtant, dans le texte de Smith le sujet central n'est pas tant la moral que l'amour, intemporel, comme le souligne le manque de référence temporelle. Nous ne savons pas vraiment quand ont lieu les six scènes de la pièce, malgré les évocations au passé de la prise de la Bastille, de la révolution de 1830 ou de mai 68<sup>1199</sup>. L'émancipation féminine est aussi évoquée à plusieurs reprises, matérialisée par la décision de Rosalie de quitter son mari Valère et renoncer aux conventions sociales pour rejoindre Dormont, jusque-là compagnon de Constance, à son tour sœur de Valère. Comme l'affirme le metteur en scène, chaque scène aborde six regards différents sur l'amour : conjugal, extra conjugal, fraternel, entre filles, amical et libre<sup>1200</sup>.

Si nous examinons les successives mises en scènes de l'œuvre de Diderot, autre que ses pièces dramatiques, *Jacques le Fataliste* est, sans doute, son texte le plus prolifique. Nous citerons, par exemple, les spectacles *Les Amours de Jacques* de 1970, 1977 et 1979 avec des metteurs en scènes et des compagnies différentes ou *Suite Royale*, spectacle de Francis Huster qui combine *La nuit et le moment* de Crébillon fils et *Jacques le fataliste et son maître*, joué au Théâtre Marigny le 29 septembre 1992.

*Le Neveu de Rameau* a été adapté trois fois, en 1968, 2001 et 2002. Les deux dernières adaptations prennent comme point de départ le texte de Pierre Charras, publié aux éditions Séguiet en 2001, et qui étonnamment n'inclut pas l'épisode de la pantomime de gueux car il se clôt sur la scène de l'adoration de l'or. Dans ce monologue, le personnage de « Moi » disparaît même si quelques-uns de ses propos sont assumés par Rameau, comme nous constatons dès les premières paroles du spectacle, qui sont prononcés à la troisième personne dans le texte de Diderot :

Rien ne dissemble plus de moi que moi-même. Je vis au jour la journée, triste ou gai selon les circonstances. Aujourd'hui, en linge sale, en culotte déchirée, couvert de lambeaux, presque sans souliers, je vais la tête basse, je me dérobe, on serait tenté de m'appeler pour me donner l'aumône. Demain, poudré, chaussé,

---

<sup>1199</sup> *Ibid.*, p. 37-38.

<sup>1200</sup> « Note d'intention » de Matthew Jocelyn. Disponible en ligne sur : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/fils-nat/ensavoirplus/idcontent/11206> [Consulté le 26 janvier 2020].

frisé, bien vêtu, je marcherai la tête haute, je me montrerai, et l'on me prendra à peu près pour un honnête homme<sup>1201</sup>.

Le texte de Pierre Charras s'ouvre donc avec l'aveu de la fracture de l'être de Rameau, qui dégénère vers la folie. Les didascalies ne sont pas nombreuses dans cette adaptation mais elles insistent sur le silence des pauses (nous dénombrons 61 « Un temps ») et la pantomime : « il se met la main droite sur la poitrine »<sup>1202</sup>, « il prend une voix enfantine »<sup>1203</sup>, « il a saisi de la main droite les doigts et le poignet de la gauche et les torture, les fait craquer »<sup>1204</sup>, « il fredonne un *allegro* de Locatelli, son bras droit imitant le mouvement de l'archet, sa main gauche et ses doigts semblant se promener sur la longueur du manche. Après quoi il s'interrompt à peine et passe à la position du claveciniste »<sup>1205</sup> ou « il rit. Un temps. Il ne rit plus »<sup>1206</sup>.

D'autres textes ont fait l'objet d'une seule adaptation, comme c'est le cas de *Madame de la Carlière* (Théâtre Odéon à Paris, 1987, sous la direction de Pierre Tabard), *Ma chère Sophie* (Hôtel de Beauvais à Paris, 1978, sous la direction de Yves Pignot), *Mystification ou Les catins de monsieur Diderot* (Théâtre national de Chaillot à Paris, 1992, sous la direction de Jacques Weber) ou *Colin maillard* (Cités des arts à Paris, 2000, sous la direction de Pascal Parsat et d'après la *Lettre sur les Aveugles*). Il existe aussi un spectacle appelé *Le Clavecin oculaire*, avec texte et mise en scène de Lisa Wurmser, joué au théâtre de la Tempête de Paris en mars 1990. Le thème principal est bien évidemment le projet de créer un clavecin oculaire permettant de voir les sons, conçu par le Père Castel<sup>1207</sup>. Lisa Wurmser s'inspire des *Bijoux indiscrets*, où Denis Diderot défend le Père Castel des critiques endurées.

---

<sup>1201</sup> CHARRAS, Pierre, *Rameau le fou, d'après Le Neveu de Rameau de Diderot*, Paris, Éditions Séguier, 2001, p. 11. Cf. DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau*, éd. cit. de Jean-Claude Bonnet, p. 46.

<sup>1202</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>1203</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>1204</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>1205</sup> *Ibid.*

<sup>1206</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>1207</sup> Pour plus d'information sur ce sujet, nous consulterons CHOUILLET, Anne-Marie, « Le Clavecin oculaire du P. Castel », *Dix-huitième Siècle*, n°8, 1976, p. 141-166.



## 8.2. Intermédialité et transmédialité

La différence principale entre les concepts d'intermédialité et transmédialité porte sur leur ancrage temporel. Une œuvre intermédiaire présente de manière synchronique des langages variés qui permettent de mettre en relief le sens de l'ouvrage. Nous trouvons un exemple dans le prologue de la pièce théâtrale *Diderot Bagarre*, dont l'alternance entre la voix off de Diderot et la voix du personnage lui-même présente une claire dimension cinématographique :

*Dans sa cellule, Diderot écrit à la lumière d'une bougie.*

VOIX DE DIDEROT : À Monsieur Berryer, lieutenant général de police, le dimanche 10 août 1749.

DIDEROT : Monsieur, il y eut vendredi huit jours que je comparus pour la première fois de ma vie devant un tribunal, et que j'éprouvai qu'un interrogatoire était pour un honnête homme la chose du monde la plus pénible.

VOIX DE DIDEROT : Du château de Vincennes où il est détenu et où il se meurt de douleurs de corps et de peines d'esprit, il se jette à vos pieds et vous demande la liberté. Il est désespéré des fautes qu'il a faites, et bien résolu de n'en jamais commettre d'autres.

DIDEROT : Il n'est donc pas étonnant que j'aie oublié de vous demander de vive voix les grâces dont je vous avais sollicité par écrit : celles d'avoir des plumes, de l'encre et du papier avec des livres, et de me promener dans la salle qui tient à ma chambre<sup>1208</sup>.

L'emploi de la première et de la troisième personnes permet de changer le point de vue, et il est aisé d'imaginer une focalisation interne de la caméra lors des extraits de Diderot, puis externe quand il s'agit de sa voix. Nous pouvons y voir un clin d'œil à l'intuition du cinéma du Langrois. Ainsi, cette intermédialité véhicule d'emblée la modernité de Diderot ou son recours constant au dialogue, y inclus avec lui-même.

D'un autre côté, Rodolf Sirera et son frère Josep Lluís ont voulu intégrer le cinéma et les images projetées dans ses pièces pratiquement depuis leur début. Cette pratique, dont on abuse parfois dans le théâtre contemporain, était moins courant sur la scène espagnole pendant le franquisme car, certes, elle exigeait plus de moyens, mais aussi car elle pouvait mettre l'accent sur la critique politique proche du théâtre documentaire. Ce

---

<sup>1208</sup> MARTRIN-DONOS, Régis de et Muriel BROT, *Diderot bagarre d'après la correspondance de Denis Diderot, op. cit.*, p. 11-12.

rôle contestataire explique la censure du reportage cinématographique sur la situation du Pays Valencien, son économie et la langue<sup>1209</sup> que les frères Sirera voulaient projeter lors de la représentation de *Homenatge a Florentí Montfort. Plany a la mort d'Enric Ribera* inclut aussi des langages autre que le littéraire, notamment la musique, dont le rythme accentue l'expressivité de l'œuvre. Dans tous ces cas d'intermédialité, bien que tous différents, on s'aperçoit du continuum entre littérature, art de la scène et médias.

Concernant la transmédialité, nous entendons qu'un produit A se transforme en produit B en gardant seulement le contenu de l'objet original, et ceci diachroniquement. Cette perspective historique permet que des passages successifs existent et s'éloignent de la forme initiale. Cette suprématie du message explique la présence du mot « media », et non « art » ou « langage », car ce qui est déterminant est la communication. Toutefois, et comme nous en avertit Sémir Badir,

Sans doute l'usage du concept de transmédialité est-il moins distinctif et plus diversifié que ce qu'en suggère le terme. C'est ainsi que la transmédialité désigne parfois ce que d'autres ont nommé « intermédialité » ou d'autres encore « cross-médialité ». Les substitutions terminologiques supposent des continuités d'intérêts en même temps qu'elles indiquent des déplacements d'orientation ou de prépondérance dans ces intérêts. Les études transmédiales actuelles affichent bien quelque considération pour les contenus en passage, mais en insistant sur ce passage et sur les supports médiatiques qui les manifestent<sup>1210</sup>.

Quoi qu'il en soit, la transmédialité nous pousse à questionner les catégories traditionnelles et à mesurer ce que l'esthétique et la poétique de chaque média apportent à la fiction qu'émerge de ces transferts. Dernièrement, nous commençons à constater que des romans deviennent non pas des films, comme nous avons l'habitude de voir, mais des bandes dessinées. Nous trouvons un exemple dans les polards de Fred Vargas, et Denis Diderot n'y échappe pas non plus. En 1995, Georges Pichard a fait une version, « scandaleuse » d'après l'éditeur Rebecca Rills, de *La Religieuse*. Pourtant, cette BD n'est point étonnante si nous tenons compte de l'auteur, connu par ses ouvrages érotiques

---

<sup>1209</sup> cf. LACARRA, Concha, « Homentage a Florentí Montfort », *Pipirijaina*, 1974, n°4, p. 12.

<sup>1210</sup> BADIR, Sémir, « Pourquoi la transmédialité? Why transmediality? », s/p. Disponible en ligne sur : [https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/233682/1/Badir\\_transme%CC%81dialite%CC%81\\_e%CC%81preuves.pdf](https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/233682/1/Badir_transme%CC%81dialite%CC%81_e%CC%81preuves.pdf) [Consulté le 22 février 2020].

et pornographiques où les femmes en position de victime ne sont pas une exception, comme nous le voyons dans *Caroline Choléra*, *Marie-Gabrielle de Saint-Eutrope*, *Maison de correction princesse Mélanie* ou cette adaptation de *La Religieuse*<sup>1211</sup>. Néanmoins, nous nous demandons vraiment ce que cette adaptation a pu apporter à l'œuvre originale, qui s'est vu amputer de nombreux passages et dont le résultat est dépourvu de la force critique de la plume du Langrois.

Comme nous venons de l'évoquer au début de ce chapitre, l'œuvre de Denis Diderot a donné lieu à plusieurs réécritures, mais elle a également subi des adaptations théâtrales et cinématographiques qui font d'elle un objet transmedial. Le dialogisme de ses textes, aussi bien de ses romans que de ses essais philosophiques, explique ce transfert, qui inclut des pièces radiophoniques et télévisées.

Parmi ses adaptations télévisées, nous évoquerons celle de Pierre Cardinal de *Jacques le Fataliste et son maître*, télédiffusée en France sur la première chaîne le 9 avril 1963 dans l'émission *L'Esprit et la lettre*. Plus particulièrement, cette adaptation – intitulée *L'Auberge du Grand Cerf* – met en scène le récit de l'Hôtesse de l'auberge racontant l'histoire de Madame de la Pommeraye et du Marquis des Arcis.

La mise en scène du *Neveu de Rameau*, [satire dialoguée en 1 acte] de Jacques-Henri Duval au Théâtre de la Michodière a également été diffusée sur le 2ème chaîne de la Télévision française en 1968.

*Les Amours de Jacques* est la première adaptation radiophonique de l'œuvre de Diderot, diffusée à partir du 30 novembre 1958 sur la Radiodiffusion Télévision Française (RTF)<sup>1212</sup>, réalisée par Georges Gravier et adaptée par Claude Régy. Comme l'indique clairement son titre, il réfère le récit inachevé des amours de Jacques.

---

<sup>1211</sup> Nous regrettons pourtant la mauvaise qualité du texte, parsemé de fautes d'orthographe et de mots coupés qui entravent la lecture.

<sup>1212</sup> Avec Jean Parédès, Jean Martinelli, Rosy Varte, Jacques Dufilho, Jean-Roger Caussimon, Gérard Darrieu, Andrée Tainsy, Jean-Pierre Marielle, Jacqueline Jefford, Bernard Jousset, Mathilde Casadesus, Françoise Fechter, Guy Pierauld, Henri Poirier, Jean-Pierre Vaguer, René Clermont, Pascale Audret et Maurice Teynac. Nous pouvons l'écouter sur France Culture :

Une année plus tard, *Jacques le Fataliste* fait à nouveau objet d'une adaptation radiophonique sur France Inter, sous le titre *Le linceul ne fait pas le mort*, diffusée le 21 avril 1959 dans l'émission *Les Maîtres du mystère*, et dont le titre fait écho à une phrase prononcée par le Maître de Jacques au sujet de la mort de son capitaine : « On aura caché dans ce cercueil, que sait-on, une femme, une fille, une religieuse ; ce n'est pas le linceul qui fait le mort »<sup>1213</sup>. Mais malgré le titre, l'histoire de cette adaptation est encore une fois la vengeance de Mme de la Pommeraye. Nous noterons, en revanche, une différence entre la fin du texte de Denis Diderot et l'adaptation de Charles Maître : si dans le premier cas, le Marquis d'Arcis découvre le passé de son épouse car Mme de la Pommeraye le lui suggère, « allez-vous-en rue Traversière, à l'hôtel de Hambourg, où l'on vous apprendra le sale métier que votre femme et votre belle-mère ont exercé pendant dix ans sous le nom de d'Aison »<sup>1214</sup>, dans le second c'est Catherine Duquesnoy (Mlle d'Aison dans le texte de Diderot) qui avoue la vérité au Marquis dans leur nuit de noces, avant que le mariage ne se consume<sup>1215</sup>. Le roman intégral est adapté par Roger Pillaudin pour une production de RTF Promotion, puis devenu France Culture, et compte dix épisodes d'une durée totale de 6h diffusée à partir du 11 novembre 1963<sup>1216</sup>.

*L'anneau du Génie Cucufa*, qui adapte une partie de *Bijoux Indiscrets*, est diffusé le mardi 20 octobre 1970 dans le programme « Petit théâtre de nuit » de Géraldine Gérard sur Inter-Variétés, chaîne qui passait le soir sur le réseau des petites ondes de France-Inter et disparue le 30 septembre 1974. En 1981, une autre émission intitulée *Imprudence, tricherie et parjure, drame radiophonique* adaptait des textes de Denis Diderot sur France Culture, sous la direction d'Henri Weitzmann.

---

<https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-theatre-et-cie/les-amours-de-jacques-et-ruisselle>  
[Consulté le 22 février 2020].

<sup>1213</sup> DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, éd. cit. de Pierre Chartier, p. 100.

<sup>1214</sup> DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, éd. cit. de Pierre Chartier, p. 209.

<sup>1215</sup> « Pour le reste je savais déjà. Hier soir m'a femme est tombé à genoux et m'a tout avoué ». « Le linceul ne fait pas le mort », *Les Maîtres du mystère*, 21 avril 1959, 41'56''. Audio disponible en ligne sur : <https://m.ina.fr/video/PHD88020416> [Consulté le 22 février 2020].

<sup>1216</sup> Les 10 épisodes sont disponibles sur : <https://www.ina.fr/PackVOD/PACK339815908> [Consulté le 22 février 2020].

### 8.2.1. Diderot au cinéma

Les textes de Diderot ont inspiré plusieurs cinéastes dans plusieurs pays et dans des genres très divers : comédique, dramatique, pornographique.

Comme au théâtre, *Jacques le fataliste et son maître* a éveillé l'intérêt de plusieurs réalisateurs, toujours dans le genre de la comédie. La première adaptation est un film allemand muet en 1922 intitulé *Die Intrigen der Madame de La Pommeraye* (*Les Intrigues de Madame de La Pommeraye*), réalisé par Fritz Wendhausen. Le film s'inspirait du récit à propos de la vengeance orchestrée par Madame de la Pommeraye, intrigue qui donna lieu au célèbre *Les Dames du bois de Boulogne* de Robert Bresson (1945), avec Paul Bernard, María Casares, Elina Labourdette. Cette même histoire a été récemment adaptée par Emmanuel Mouret sous le titre *Mademoiselle de Jonquières* (2018).

En 1993, Antoine Douchet a dirigé *Jacques le fataliste*, où il jouait avec Serge Riaboukine et Joël Demarty. Cette adaptation situe l'action au XX<sup>e</sup> siècle et les personnages changent donc de statut : le maître devient un réalisateur du cinéma tandis que Jacques est son chauffeur. Le dépaysement temporel est renforcé par la bande sonore, avec le groupe de *death metal* « Spherical Unit Provided ». Le film n'a jamais été diffusé en salles et ce n'est qu'en 2000 qu'il sera distribué en DVD. En 2006, Joan Botelho transpose à nouveau l'action dans l'actualité dans *O fatalista* (*Le Fataliste*) avec Rita Blanco, José Wallenstein et Patricia Guerreiro, où le final ouvert du roman apparaît ici avec trois finals différents.

Le roman *La Religieuse* a été adapté pour la première fois en 1967 par Jacques Rivette sous le titre *Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot*, avec Anna Karina dans le rôle de Suzanne. À l'origine du film nous retrouvons, d'ailleurs, une adaptation pour la scène. Plus récemment, et coïncidant avec le tricentenaire de la naissance de l'auteur, ce drame a été *La Religieuse* (2013) de Guillaume Nicloux avec Pauline Etienne, Isabelle Huppert et Louise Bourgoin. Il existe aussi un film italien qui combine érotisme et horreur : *La monaca del peccato* (1986) *On l'appelle Sœur Désir* de Joe D'Amato. Malgré les différences entre ce film et le roman, nous retrouvons des points en commun dont les

personnages de Suzanne, de Thérèse et de la Mère supérieure, ou encore l'action dans un couvent d'Arpajon.

Dans le même genre, *Le sexe qui parle* (1975) de Claude Mulot, dont le titre résume l'intrigue du film, est inspiré de la bague magique commandée par sultan Mangogul dans *Les Bijoux Indiscrets*.

La nouvelle *Mystification*, rédigée en 1768 et publiée pour la première fois en 1951, est à l'origine du drame *Mystification ou l'histoire des portraits* (2005), de seulement 59 minutes. Ce film a été réalisé par Sandrine Rinaldi avec Laurent Lacotte, Serge Bozon, Valérie Donzelli et, encore une fois, l'action se déroule dans l'actualité.

Le court-métrage *Le Deuxième Ciel* (1968) de Louis Roger inclut quelques extraits de l'*Encyclopédie*. On notera aussi que la musique de Jean-Philippe Rameau est une constante dans les adaptations théâtrales et cinématographiques de l'œuvre du Langrois. Nous la trouvons, par exemple, dans *Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot* de Rivette ou dans *Mystification*.

Pour finir, nous citerons le court-métrage *Jaula de todos* de l'Espagnol Paulino Viota, réalisé en 1974 à partir du conte « Ceci n'est pas un conte »<sup>1217</sup>. Il ne prend appui que sur le deuxième récit du texte de Diderot, celui des amours entre Mlle de Chaux et Gardeil (Concha et Eduardo), mais avec quelques différences. D'abord, dans le récit cadre du film, l'interlocuteur du narrateur intradiégétique, est une femme. Le récit enchâssé est en partie un flash-back du narrateur, Guillermo, qui connaissait le couple. L'ancrage temporel est aussi différent, contemporain au contexte du tournage. Enfin, la principale différence concerne le traitement final du personnage féminin.

Pendant presque tout le court-métrage, comme dans le texte de Diderot, nous voyons comment Concha perd tout ce qu'elle a pour contenter Eduardo : son argent, sa famille, ses amis. De la même manière que Mlle de Chaux, Concha décide d'apprendre d'autres langues pour aider son compagnon dans son travail. Cette obsession finit par

---

<sup>1217</sup> Nous pouvons regarder ce court-métrage en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=7af9HNWKfM0> [Consulté le 22 janvier 2020].

devenir sa manière de vivre, mais elle est heureuse malgré sa fatigue, les problèmes économiques et le fait qu'Eduardo sort de plus en plus. Son amour pour son ami lui suffit, « solo con la presencia de Eduardo se desvanecía todo su pesar »<sup>1218</sup>, idée qui apparaît aussi dans le texte de Diderot : « à la présence de son amant, tout son chagrin, toute son inquiétude était évanouie »<sup>1219</sup>.

Par conséquent, il n'est pas étonnant que leur rupture, ou plutôt le fait qu'il la quitte, lui fasse tomber dans la dépression, comme si sa vie n'avait plus de sens. Le dialogue du court-métrage, qui met en évidence cet état d'esprit, est pratiquement une traduction littérale du texte diderotien, avec quelques suppressions vu la durée de l'adaptation cinématographique, que nous avons mises en italique.

1	<p>VOIX OFF DE GUILLERMO: Estaba pálida como la muerte. Se notaba que había estado llorando. Se arrojó sobre un sillón, no hablaba”</p> <p>- GUILLERMO: ¿Qué pasa? ¿Le ha pasado algo a Eduardo?</p> <p>- CONCHA: No, nada. Nada importante: que ya no quiere seguir conmigo.</p> <hr/> <p>- Elle était pâle comme la mort. <i>Elle ne savait son sort que de la veille, et elle offrait l'image des longues souffrances. Elle ne pleurait pas ; mais on voyait qu'elle avait beaucoup pleuré. Elle se jeta dans un fauteuil ; elle ne parlait pas ; elle ne pouvait parler ; elle me tendait les bras, et en même temps elle poussait des cris. « Qu'est-ce qu'il y a, lui dis-je ? Est-ce qu'il est mort ?... — C'est pis : il ne m'aime plus ; il m'abandonne... »</i><sup>1220</sup></p>
2	<p>- CONCHA: Le canso, le aburro, le exaspero, ¿qué te parece?</p> <hr/> <p><i>Il ne m'aime plus ! je le fatigue ! je l'exécède ! je l'ennuie ! il me hait ! il m'abandonne ! il me laisse ! il me laisse ! À ce mot répété succéda un silence profond ; et à ce silence, des éclats d'un rire convulsif plus effrayants mille fois que les accents du désespoir ou le râle de l'agonie. Ce furent ensuite des pleurs, des cris, des mots inarticulés, des regards tournés vers le ciel, des lèvres tremblantes, un torrent de douleurs qu'il fallait abandonner à son cours ; ce que je fis : et je ne commençai à m'adresser à sa raison, que quand je vis son âme brisée et stupide</i><sup>1221</sup>.</p>
3	<p>- CONCHA: Mi inutilidad, soy una inútil. No tengo nada. Su ambición, la pérdida de mi salud, el aburrimento. Me he convertido en un objeto insoportable, mi presencia le</p>

<sup>1218</sup> Les citations du court-métrage sont issues de la transcription du script que nous avons réalisée.

<sup>1219</sup> DIDEROT, Denis, « Ceci n'est pas un conte », dans *Contes et entretiens*, Paris, GF, 1977, p. 134

<sup>1220</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>1221</sup> *Ibid.*

	fastidia, verme le molesta, si supierais lo que me ha dicho... Me ha dicho que si le condenaran a pasar veinticuatro horas conmigo preferiría mil veces tirarse por la ventana.
	Mon inutilité. Je n'ai plus rien. Je ne suis plus bonne à rien. Son ambition ; il a toujours été ambitieux. La perte de ma santé, celle de mes charmes : j'ai tant souffert et tant fatigué ; l'ennui, le dégoût. — <i>On cesse d'être amants, mais on reste amis.</i> — Je suis devenue un objet insupportable ; ma présence lui pèse, ma vue l'afflige <i>et le blesse</i> . Si vous saviez ce qu'il m'a dit ! <i>Oui, monsieur</i> , il m'a dit que s'il était condamné à passer vingt-quatre heures avec moi, il se jetterait par les fenêtres <sup>1222</sup> .

Malgré les similitudes, nous retrouvons quelques changements entre les réponses de Concha et celles de Mlle de Chaux, qui annoncent déjà les différences majeures entre les deux femmes. Concha essaye de donner moins d'importance à ce qui vient de lui arriver, disant que ce n'est rien, juste qu'Eduardo la quitte. Mlle de Chaux, au contraire, considère que cet abandon est la pire chose qui pouvait arriver, même pire que la mort de Gardeil. Ces réactions esquissent une certaine froideur chez le personnage de Paulino Viota, opposé en cela à Mlle de Chaux, qui se laisse emporter par la douleur comme le démontrent l'accumulation de verbes négatifs à son égard – moins abondants dans l'adaptation filmique – et, surtout, la pantomime décrite par Diderot, que nous ne voyons pas à l'écran.

La fin est aussi différente, car la femme du court-métrage espagnol ne meurt pas mais quitte la ville sans dire où elle va. Son émancipation, qui se développe après sa rupture, se manifeste aussi dans sa réponse au médecin quand celui-ci lui déclare son amour :

“Si quieres acostarte conmigo, estoy de acuerdo. Pero no deseo mantener una relación larga contigo. No voy a seguir mucho tiempo aquí, empiezo a sentirme abrumada. He dependido demasiado de un hombre, a la larga resulta horrible, no quiero volver a empezar”<sup>1223</sup>.

<sup>1222</sup> *Ibid.*

<sup>1223</sup> « Si tu veux coucher avec moi, j'y consens. Mais je ne veux pas avoir une relation longue avec toi. Je ne vais pas rester très longtemps ici, je commence à être blasée. J'ai trop dépendu d'un homme et sur le long terme ça dévient horrible, je ne veux pas recommencer tout ça ». [C'est nous qui traduisons].



### 8.3. Questions de réception

La traduction d'un texte, qui amplifie sa réception, peut être entendu comme un autre type d'adaptation, mais ce processus peut donner lieu à des résultats très divers, plus ou moins proches du sens original de l'œuvre. Or, nous signalons que les définitions données dans de *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* dirigé par Michel Corvin des mots « adaptation » et « traduction », signées par deux auteurs différents, sont contradictoires. Anne-Françoise Benhamou affirme qu'

on appelle aussi adaptation la traduction d'une œuvre dramatique, surtout quand elle vise, plus qu'une fidélité purement littéraire, à retrouver, ici et maintenant, l'efficacité théâtrale du texte original. Que celui-ci pose des problèmes spécifiques (versification, dialecte, archaïsme), et il devient impossible de départager traduction et adaptation. Écriture, traduction et adaptation ont aujourd'hui partie liée<sup>1224</sup>

Jean-Michel Déprats, de son côté, considère que « traduire n'est pas adapter » et critique qu'avant « il fallait, pour que l'œuvre renaisse dans un autre contexte, la modifier, la recréer, en un mot l'adapter à une autre situation d'énonciation, à une culture différente, séparée par l'espace et par le temps »<sup>1225</sup>.

Concernant les traductions sont si fidèles au texte d'origine dans la forme et dans le contenu, que le résultat peut s'éloigner des codes de la culture de réception, pensons aux acteurs anglais qui servent d'exemple dans la traduction de Michel Sticotti du texte anglais *The Actor* (1751). D'autres fois, le traducteur a à cœur de faciliter la tâche de compréhension du récepteur, mais dans quelques cas nous retrouvons des traductions qui relèvent davantage de la réécriture et qui empêchent même l'identification du texte source. C'est le cas de la traduction du *Fils naturel* à charge de Bernardo María de Calzada en 1787, où le drame bourgeois devient comédie en vers et qui a longtemps figuré dans quelques catalogues comme pièce originale de l'Espagnol.

---

<sup>1224</sup> BENHAMOU, Anne-Françoise, « Adaptation » dans CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>1225</sup> DÉPRATS, Jean-Michel, « Traduction » dans CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, p. 1644.

### 8.3.1. Réception de Denis Diderot en Espagne

La théorie du drame bourgeois, définie par Denis Diderot, est peut-être le trait le plus marquant de l'œuvre du Français sur la scène espagnole, puisque la comédie sentimentale espagnole est clairement liée à cette formule, comme l'affirme à juste titre Francisco Lafarga.<sup>1226</sup> Cette arrivée répondait au besoin du théâtre espagnol de se renouveler et de proposer des œuvres aux intrigues plus modernes, sans que cela n'entraîne le déclin du théâtre du Siècle d'or. L'inclusion de ce nouveau genre, le drame, dans le processus du renouvellement a cependant été progressive. Au début, ce sont surtout des traductions de pièces françaises qui ont été jouées : *Andromaque*, *Iphigénie* y *Phèdre* de Racine, *Mérope* y *Olympie* de Voltaire ou *Zelmire* de De Belloy montrent à quel point la tragédie classique est encore omniprésente, bien que la tragédie française n'ait jamais vraiment séduit le public<sup>1227</sup>. Les traductions d'*Eugénie* de Beaumarchais et *Le déserteur* de Mercier apparaissent déjà timidement. Les idées diderotiennes sur l'art du comédien arrivent aussi en Espagne à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Un style prônant le naturel, mis en pratique par Leandro Fernández de Moratín, est défendu par Isidoro Máiquez (1768-1820) – considéré comme le « reformador del teatro español » selon Díaz de Escobar y Lasso de la Vega<sup>1228</sup>. Máiquez voyage même à Paris pour voir jouer Talma et imiter son jeu<sup>1229</sup>.

Lors des rassemblements organisés par Olavide à Séville en 1773, la comédie larmoyante et le drame bourgeois ont été discutés. En ce sens, il convient de noter que la pièce *El precipitado* de Trigueros laisse soupçonner une certaine affiliation avec les drames de Diderot, conformément à ce que García Garrosa<sup>1230</sup> soutient à juste titre. Les œuvres qui ont commencé à être jouées en Espagne dans les années 1780 et 1790 ont

---

<sup>1226</sup> LAFARGA, Francisco, « La presencia francesa en el teatro neoclásico », dans HUERTA CALVO, Javier, *Historia del teatro español, op. cit.*, vol. 2, p. 1737-1738.

<sup>1227</sup> Para más información al respecto, pueden consultarse los artículos de Juan Antonio Ríos Carratalá « La tragedia francesa » y « Traducciones de tragedias francesas », en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, LAFARGA, Francisco et al., Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 63-86 y p. 205-234 respectivamente.

<sup>1228</sup> HUERTA CALVO, Javier (ed.), *Teatro español de la A a la Z*, Madrid, Espasa, 2005, p. 432.

<sup>1229</sup> *Ibid.*, p. 619.

<sup>1230</sup> GARCÍA GARROSA, María Jesús, « Diderot y Trigueros: sobre las posibles fuentes de *El Precipitado* », *Revista de Literatura*, LIV, 1992, p. 183-200.

commencé à se préoccuper des problèmes sociaux, tels que l'inégalité ou l'injustice, et à exalter la vertu. Il s'agit souvent de traductions<sup>1231</sup> ou d'adaptations qui modifient des aspects essentiels de la théorie dramatique bourgeoise, principalement l'utilisation de vers octosyllabiques ou la suppression des didascalies. On trouve un bon exemple des modifications subies par les œuvres originales dans la traduction du *Fils naturel* de Bernardo María de Calzada en 1787. L'ouvrage est publié sous le titre *El Hijo natural ó Pruebas de la virtud* et sous-titré "Comedia en prosa de Diderot puesta en verso". Le même sort est réservé à la pièce *Le Père de famille*, dont la première traduction date de 1785 et est également en vers, signée par Lorenzo María de Villarroel. Cet ouvrage a été traduit à maintes reprises, dont deux fois en 1801 : l'une par Manuel Gómez Bustos, l'autre par Juan de Estrada. Il existe également un manuscrit non daté et signé D.J.D. ; E. Y. Q. (dont nous ignorons l'identité, nous pensons que c'est le travail de deux personnes) qui a été utilisé pour la représentation qui a eu lieu en 1803. La notice de la Biblioteca Nacional de Madrid est pourtant erronée, car elle signale que le manuscrit date de 1701, où Denis Diderot n'était même pas né. Enfin, l'œuvre a subi des modifications, comme nous en avertit le traducteur au début du manuscrit, où nous pouvons lire que « En la traducción de esta pieza he suprimido algunos periodos del original, aumentado otros y \*\*\* la escena 1ª del Acto 2º. Igualmente en sus ejecución he cortado varias escenas por aligerar los diálogos y porque de este modo de pareció sería menos enfadosa a los espectadores »<sup>1232</sup>.

Les autres traductions du XIX<sup>e</sup> siècle sont souvent des extraits de ses textes philosophiques (Biblioteca económica filosófica, 1887) et de ses romans (éditeur anonyme, 1897). En 1886, *La Religiosa* et *No es un cuento* paraissent dans le volume 107

---

<sup>1231</sup> La question de la traduction est problématique car, très souvent, ni l'œuvre originale ni l'auteur ne sont cités, vu que la propriété intellectuelle et les droits d'auteur n'existaient pas encore. D'ailleurs, il n'y a qu'une œuvre française publiée en Espagne au XVIII<sup>e</sup> siècle avec le nom de l'auteur : *La muerte de César* de Voltaire, traduite par Mariano Luis de Urquijo. Como consecuencia, es complicado establecer un catálogo 100% fiable de las traducciones, como lo demuestran ANDIOC, René, « *El sitio de Calés*, de Comella, ¿es traducción? », *Homenaje a Catena*, 2001, p. 37-46 o les articles de LAFARGA, Francisco (éd.) *La traducción en España, 1750-1830: lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universiada de Lleida, 1999.

<sup>1232</sup> DIDEROT, Denis, *El padre de familia*, Manuscrito MSS/16382, p. IV. « Dans la traduction de cette pièce, j'ai supprimé quelque passages de l'original, j'en ai augmenté d'autres et \*\*\* la première scène de l'acte 2. De même, j'ai coupé quelques scènes pour alléger les dialogues et parce que je crois que de cette manière elle serait moins agaçante pour les spectateurs ». [C'est nous qui traduisons].

de la Biblioteca Universal, « Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros » à Madrid, traduits par Ángel R. Chaves. C'est la traduction la plus ancienne d'après le catalogue de la Biblioteca Nacional de España, mais la Bibliothèque Nationale de France indique l'existence d'une version plus ancienne, publiée à Paris en 1821 « traducida libramente al español, por Don M. V. M »<sup>1233</sup>, où Diderot est décrit à tort comme membre de l'Académie Française.

Nous ne prétendons pas, dans le cadre de cette thèse, dresser un bilan exhaustif de toutes les traductions de l'œuvre de Denis Diderot en espagnol, car ce travail de traductologie nous éloignerait de notre objectif et impliquerait aussi la recherche dans des fonds de l'Amérique Latine. Mais nous voudrions souligner quelques œuvres ou tendances qui ont attiré notre attention, comme c'est le cas d'une publication intitulée *El amor libre* publié en 1938 par les éditions de la Comisión de Propaganda Confederal y Anarquista et aux Cuadernillos Atenea.

Nous avons observé que la traduction de l'œuvre de Diderot se développe en deux temps : *El Sobrino de Rameau* arrive en Espagne en 1968 avec une traduction de Nicolas Estevanez, puis les années 70 voient paraître la traductions de *L'Encyclopédie*, quelques-uns de ses *Écrits philosophiques*, ainsi que *Jacques el fatalista* (1971, 1977 et 1978 ; aussi sous le titre *Santiago el fatalista y su amo*, dans la traduction de Luis Pancorbo 78)<sup>1234</sup>, une nouvelle édition de *Paradoja del comediante* (1971) et un volume contenant *Esto no es cuento ; Los dos amigos de Bourbonne ; La Señora de La Carlière* (1974). Nous remarquons aussi le succès de *La Religieuse*, qui fait l'objet de cinq éditions entre 1976 et 1977, soit après la mort de Franco. Pendant les années 80 aucun nouveau texte n'est traduit<sup>1235</sup>, mais nous soulignons que *Le Neveu de Rameau* est traduit au moins trois fois, toujours sous le titre *El sobrino de Rameau* : en 1983, Bruguera publie la traduction de Félix de Azúa (qui date de 1979), puis en 1985 Cátedra publie une édition de Carmen

---

<sup>1233</sup> « Traduit librement en espagnol par monsieur M.V.M. ». [C'est nous qui traduisons].

<sup>1234</sup> Nous signalons que le titre peut varier en Amérique latine, comme le démontre la traduction en Colombie d'Ana Cecilia Ojeda Avellaneda, *Jacobo el fatalista y su amo*

<sup>1235</sup> L'article de Juan A. Calatrava Escolar « Diderot en España: una revisión crítica », paru en 1985 dans la revue *Azafra* (p. 415-421), regrette la méconnaissance de la plupart de ses œuvres et critique le fait qu'on en réédite toujours les mêmes notamment *Jacques le fataliste* et *Le Neveu de Rameau*

Roig, avec traduction de Dolores Grimau, Cette même année voit la publication d'un volume double contenant *El sobrino de Rameau* et *Jacques al fatalista*, qui reprend l'introduction de Jacques Proust avec les traductions de Margarita Estapé et María Fortunata Prieto Barral.

Il faudra attendre la fin du XX<sup>e</sup> siècle et le début du XXI<sup>e</sup> pour que des textes comme *Le Rêve de d'Alembert* (1992), *Le Supplément au voyage de Bougainville* (1992), *Écrits sur l'art* (1994), *Lettre sur le commerce des livres* (1995), quelques contes inédits (voir *Cuentos*, 2009, cité ci-dessous) ou *Lettres à Sophie Volland* (2010) arrivent enfin au lectorat espagnol, toujours selon le registre de la Biblioteca Nacional de España.

Cette période voit enfin paraître de nouvelles traductions, si nécessaires, de ses textes sur le théâtre. Dans ce projet il faut souligner l'intérêt porté par l'ADE, qui a permis la publication en 2008 de *El hijo natural* suivi de *Conversaciones sobre "El hijo natural"*, puis en 2009 *El padre de familia* suivi de *De la poesía dramática*, traduits par Francisco Lafarga. *La paradoja del comediante* traduit par Lydia Vázquez est publié en 2016 ; avant cette version, le texte avait fait l'objet de 8 éditions, la plus ancienne datant de 1920, toutes des versions manipulées, censurées ou médiocres. Nous remarquons qu'il reste encore du travail à faire pour la diffusion des textes du Langrois en Espagne, et nous regrettons par exemple l'absence de traduction de sa pièce *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, que nous n'avons trouvé ni dans la Biblioteca Nacional de España ni dans la base de données des livres publiés en Espagne du Ministerio de Cultura y Deporte.

Parmi toutes les traductions, nous soulignons notamment la qualité de *El sobrino de Rameau*, édition de Carmen Roig et traduction de Dolores Grimau (Madrid, Cátedra, 1985) ; *Cuentos* et *La paradoja del comediante*, édition et traduction de Lydia Vázquez (Castellón de la Plana, Ellago, 2009 et Madrid, ADE, 2016 respectivement) ainsi que celle de *Jacques el fatalista*, édition et traduction de Juan Bravo Castillo (Madrid, Cátedra, 2017). Le volume *Novelas*, (Madrid, Alfaguara, 1979) qui contient les traductions par Félix de Azúa de *La Religieuse*, *Le Neveu de Rameau* et *Jacques le fataliste et son*

*maître*<sup>1236</sup> sont aussi d'une grande qualité que, malheureusement, manque dans les autres traductions que nous avons pu consulter. En définitive, il est temps qu'une maison comme Cátedra ou Alianza, par exemple, ose enfin publier une nouvelle édition complète et de qualité des œuvres de Diderot.

Concernant la réception au Pays basque, nous avons trouvé trois textes traduits en basque : *Hau ez da ipuina* (1995), *Teosofoak* (1998) et *Rameauren iloba* (2005). Il existe aussi une étude du *Paradoxe sur le comédien* centrée sur les aspects psychologiques, sociaux, poétiques et esthétiques. Sa transcendance dépasse donc les limites de la dramaturgie pour attirer l'attention d'autres spécialités comme la sociologie. Ainsi, la théorie diderotienne s'éloigne du domaine strictement théâtral avec le lien établi par Iñaki Iriarte López<sup>1237</sup> entre celle-ci et les sociétés développées.

La notion clé de cette relation a pour base l'idée du succès et les différents moyens pour l'atteindre : le cœur ou la tête froide. Il faudrait donc tout calculer dans la société moderne : de la voix aux gestes. Il n'y a qu'à prêter attention aux interventions des dirigeants les plus influents, qui maîtrisent l'art de la communication, notamment grâce à la rhétorique. Pour Iriarte, *Le Paradoxe* est un moyen pour mieux comprendre l'attitude et les comportements des membres des sociétés modernes. Il n'y a aucun doute que le théâtre fait partie de la vie sociale depuis longtemps, il est donc devenu un trait de l'espèce humaine. En effet, on a toujours établi un lien étroit entre la société et ce que les comédiens représentent sur la scène. D'un côté, nous nous identifions avec les rôles joués

---

<sup>1236</sup> Ces trois traductions ont été publiées séparément plus tard : *El sobrino de Rameau* (Barcelona, Bruguera, 1983 et Barcelona, Verticales de Bolsillo, 2008) *La Religiosa* (Barcelona, Verticales de Bolsillo, 2008) et *Jacques el fatalista* (Madrid, Alfaguara, 1995, 1999, 2004, 2010 et Madrid, Punto de Lectura, 2008).

<sup>1237</sup> La réception du *Paradoxe* au Pays basque va être axé sur cet article de sociologie : Iñaki Iriarte López, « Komediantearen paradoxa gizarte aurreratuetan », *Bidarte*, n°26, 2002, p. 107-122. À notre connaissance, c'est l'un de seuls universitaires qui s'est penché sur la question, outre les traducteurs que nous analysons dans une autre épigraphe. Il existe aussi une thèse en philosophie de Cristina Lasa Ochoteco intitulée *Diderot como lugar de encuentro: estética, ética y retórica en El sobrino de Rameau*, EHU/UPV, 2010. Disponible en ligne sur : <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/12380/Diderot%20como%20lugar%20de%20encuentro%20estetica%2c%20etica%20y%20retorica%20en%20El%20sobrino%20de%20Rameau.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consulté le 26 février 2020].

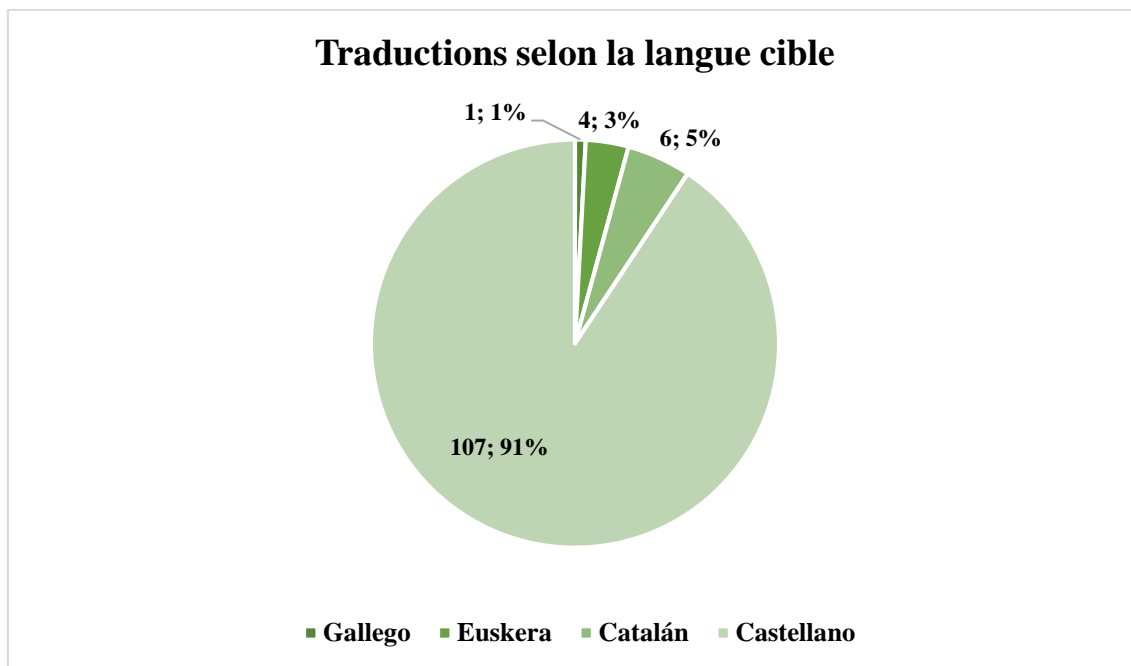
par les acteurs ; de l'autre, on représente plusieurs rôles dans notre vie quotidienne : on peut être la mère stricte, l'amie douce, l'employée dévouée, etc. Dans un premier temps, on a du mal à acquérir la nouvelle personnalité dont on doit faire semblant, mais petit à petit celle-ci devient plus naturelle. Finalement, on conçoit chaque rôle comme une partie intégrante de nous-mêmes. Cependant, on distingue bien entre ce que l'on est – la nature – et chaque « interprétation » – l'artifice. Cette distinction ne doit pas disparaître : il ne faut jamais assimiler les différents rôles, mais plutôt garder une distance, ne pas y croire. On a affaire tout simplement à des poses, et les émotions restant bien en marge.

## Traductions à n'importe quelle langue officielle de l'État espagnol



NB: *Varia* inclut des traductions des extraits issus de l'Encyclopédie, de ses écrits sur l'art ou des ouvrages principaux.





Avant de finir sur la réception espagnole de l'œuvre de Diderot, nous voudrions donner quelques données sur sa mise en scène, qui est peu courante.

*Paradoxe sur le comédien* a été joué deux fois : la première en décembre 1984 par la troupe valencienne Grupo de Teatro Coturno (créé en 1975), sous la direction de Rafael Maestre et interprété par Cándido Amat et Miguel Barcala. Nous n'en avons trouvé que trois photographies des répétitions de ce spectacle, avec les acteurs assis sur des chaises venant d'un mobilier actuel en train de parler. Le deuxième montage a lieu en mai-juin 2017 à Madrid, par la troupe La Gente del Entresol et produit par La Torre Infiel. Malena Gutiérrez dirige cette adaptation de Luciano Sánchez del Águila, le seul acteur sur scène. Nous n'avons trouvé qu'une image de l'affiche et quelques extraits sans voix de la représentation<sup>1238</sup>, qui semble privilégier le ton comique.

<sup>1238</sup> Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=VUoT-9Tuk> [Consulté le 23 février 2020].

*Jacques el fatalista* est un spectacle de la troupe asturienne Teatro Meridional, joué en août 2005 par Álvaro Lavín, Chani Martín, Javier Coll, Óscar Sánchez, Marina Szerezevsky y Paloma Vidal, sous la direction d'Álvaro Lavín. Néanmoins, et d'après ce que précise un article de presse<sup>1239</sup>, le point de départ n'est pas vraiment le texte du Français mais l'adaptation de Milan Kundera que nous avons évoquée au début de ce chapitre.

### 8.3.2. Diffusion de l'œuvre de Rodolf Sirera

#### 8.3.2.1. *El verí del teatro* sur la scène espagnole

Les adaptations télévisées mises de côté, la pièce de *El verí del teatro* a été jouée 14 fois en catalan et 16 en espagnol, la première représentation ayant eu lieu en 1980 et la dernière en 2017. Le tableau suivant, élaboré grâce à la base de données du Centro de Documentación Teatral, dresse un premier bilan de la vie scénique de ce texte :

Date et lieu de la première	Production	Équipe artistique	Langue
23/07/1980 Salle La Carátula, Elche	La Carátula	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Metteur en scène : Antonio González</li> <li>▪ Scénographie et costumes : La Carátula</li> <li>▪ Musique : Jorge Gavalda</li> <li>▪ Lumières : Nazario González</li> <li>▪ Choreographie : Pilar Sánchez</li> <li>▪ Acteurs : Javier Rico et Vicente Paredes</li> </ul>	Français et espagnol. Traduction de Josep Lluís Sirera.
09/12/1982 Salle Olimpia, Madrid	La Carátula de Elche	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Metteur en scène : Antonio González</li> <li>▪ Musique : Jorge Gavalda</li> <li>▪ Choreographie : Pilar Sánchez</li> <li>▪ Acteurs : Javier Rico et Vicente Paredes</li> </ul>	Espagnol.

<sup>1239</sup> VIÑAS, Verónica, « El Auditorio recibe al Diderot más cáustico con *Jacques el fatalista* », Diario de León, 18-10-2006. Disponible en ligne sur: <https://www.diariodeleon.es/articulo/cultura/auditorio- recibe-diderot-mas-caustico-jacques-fatalista/20061018000000865364.amp.html> [Consulté le 23 février 2020].

10/11/1983 Théâtre María Guerrero, Madrid	Centro Dramático Nacional, CDN	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Metteur en scène : Emilio Hernández</li> <li>▪ Scénographie : Antonio Cortés</li> <li>▪ Acteurs : José María Roderó et Manuel Galiana</li> </ul>	Espagnol. Traduction de José María Rodríguez Méndez.
20/10/1987 Lycée Juan del Enzina, Léon	Alharaca	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mise en scène et scénographie : Alejandro Conty</li> <li>▪ Acteurs : Javier Álvarez Nogal et Jaime Pérez del Val.</li> </ul>	Espagnol.
24/12/1987 Théâtre La Farándula, Sabadell	Joventut de la Farándula	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mise en scène : Jordi Fité</li> <li>▪ Acteurs : Josep Barceló et Josep Pont.</li> </ul>	Catalan.
16/12/1988 Ancienne Église de l'Hospitalet, Ibiza	Gat Companyia Teatral	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mise en scène : Merche Chapí</li> <li>▪ Acteurs : Miquel Ramón et Pepo Castro.</li> </ul>	Espagnol.
30/10/1991 Théâtre du Marché, Saragosse	Nuevo Teatro de Aragón	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mise en scène : Francisco Ortega</li> <li>▪ Scénographie : Nieves García</li> <li>▪ Actrices : Nieves García et Montserrat Carrillo</li> </ul>	Espagnol
15/01/1993 Salle Mirador, Madrid	Taedra	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mise en scène : Víctor Ruiz</li> <li>▪ Acteurs : Nacho S. de los Santos, Ignacio Soret et Carlos Martínez Abarca.</li> </ul>	Espagnol.
20/05/1993 Théâtre Gutiérrez del Alba, de Alcalá de Gudaira (Séville)	Espandián Producciones et	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mise en scène : Javier Ossorio</li> <li>▪ Scénographie et costumes : Miguel Robles</li> <li>▪ Lumière : Jorge Pérez Calvente</li> </ul>	Espagnol.

	Centro Andaluz de Teatro	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Acteurs : Carlos Álvarez et Idilio Cardoso.</li> </ul>	
02/12/1993 Théâtre Poliorama, Barcelone	Josep Maria Flotats	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mise en scène : Orestes Lara</li> <li>▪ Scénographie et costumes : Chass Llach</li> <li>▪ Lumières : Ignasi Camprodon</li> <li>▪ Acteurs : Abel Folk et Sergi Mateu</li> </ul>	Catalan.
1994	Teló Alçat Teatre	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Acteurs : Joan Antoni Castelle et Rafa Domènech</li> </ul>	Catalan.
02/06/1995 Théâtre municipal Les Roquetes, Barcelone	Antaviana Teatre	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mise en scène : Miquel Sánchez Campoy</li> <li>▪ Musique : Carles R. Robert</li> <li>▪ Acteurs : Oscar Jarque et Josep J. Molina.</li> </ul>	Catalan.
18/10/1995 Salle Moratína, Valence	Teatres de la Generalitat	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mise en scène : Vicent S. Genovés</li> <li>▪ Acteurs : Carles Sanjaime y Lluís Fornés</li> </ul>	Catalan.
08/09/1998 Amphithéâtre Parque Lo Morant, Alicante	Els Saineters	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mise en scène : Paco Pando et Tomàs Mestre</li> <li>▪ Costumes : Esperança Serrano et Alexandre Serrano.</li> <li>▪ Acteurs : Tomàs Mestre et Paco Pando</li> </ul>	Catalan
18/02/1999 Théâtre municipal de Majorque	CUT Teatre	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mise en scène : Gori Artieda</li> <li>▪ Lumières : Joan Borràs</li> <li>▪ Acteurs : Miquel Sau et Luca Bonadei</li> </ul>	Catalan
Février 2001 Centro Insular de Cultura de Las Palmas de Gran Canaria	Teatro Canario 1	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mise en scène : Sara Guerra et Quino Falero</li> <li>▪ Scénographie : Víctor Medina</li> <li>▪ Lumières : José Manuel Guerra</li> <li>▪ Actrices : Sara Guerra et Blanca Rodríguez</li> </ul>	Espagnol

28/06/2001 Théâtre Bergidum, Ponferrada	Teatro de la Medianoche; Conde Gatón	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mise en scène : José Luis Gutiérrez et Francisco Javier Vecino</li> <li>▪ Scénographie et lumières : Ovidio Lucio Blanco</li> <li>▪ Acteurs : José Luis Gutiérrez et Francisco Javier Vecino</li> </ul>	Espagnol
10/11/2001 Salón de Actos del Instituto Marqués de Santillana, Santander	Comando Teatral	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Acteurs : Carlos Bernal et Poli Calle</li> </ul>	Espagnol
11/10/2001 Théâtre municipal de l'Escorxador, Lleida	TEA3	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mise en scène : Jaume Belló</li> <li>▪ Acteurs : Gerard Flores et Toni Pacheco.</li> </ul>	Catalan
2002	Grup Artistic Carles Xena	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mise en scène : Roger Pou</li> </ul>	Catalan
2003	TRECE Producciones	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mise en scène : Antonia San Juan</li> <li>▪ Costumes : Raquel Mas Roberto</li> <li>▪ Lumières et son : Lluís del Valle</li> <li>▪ Acteurs : Antonia San Juan et Luis Miguel Seguí</li> </ul>	Espagnol
2004	GETA. EUIT de Telecomunicación	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mise en scène : Petronilo Martín</li> <li>▪ Acteurs : Roberto de la Mata et Abel Delgado</li> </ul>	Espagnol
2004	Acció Teatre	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mise en scène : Lluís Baron</li> <li>▪ Actrices : Rosa Aguado et María Miralda</li> </ul>	Catalan

2005	Gente de Teatro de la Universidad de Valladolid	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mise en scène: Carlos Burguillo et Levi Cabezas</li> <li>▪ Acteurs : Carlos Burguillo, Levi Cabezas, Cristina Rodríguez, Perla Ferrer</li> </ul>	Espagnol
2005	Mutis pel Fòrum	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Adaptation : Pau Ayet, Sergio Caballero et Estela Martínez</li> <li>▪ Mise en scène, scénographie et costumes : Sergio Caballero</li> <li>▪ Lumières : Sergio Caballero, Pau Ayet et Nadia García</li> <li>▪ Acteurs : Pau Ayet et Sergio Caballero</li> </ul>	Catalan
15/02/2006 Brossa Espai Escènic, Barcelone	Brossa Espai Escènic	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mise en scène : Agathe Alexis</li> <li>▪ Scénographie : Patrick Bugeïa</li> <li>▪ Costumes : Agostino Cavalca</li> <li>▪ Lumières : Tomàs Pladevall</li> <li>▪ Acteurs : Muntsa Alcañiz et Manel Dueso</li> </ul>	Catalan
2010	Calle es Cultura	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Acteurs : Eduardo Durán et Jesús Péres</li> </ul>	Espagnol
29/11/2012 Théâtre Canal, Madrid.	Teatros del Canal	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mise en scène : Mario Gas</li> <li>▪ Scénographie : Paco Azorín</li> <li>▪ Costumes : Anotnio Belart</li> <li>▪ Lumières : Juan Gómez Cornejo</li> <li>▪ Son et ,musique : Orestes Gas</li> <li>▪ Acteurs : Miguel Ángel Solá et Daniel Freire</li> </ul>	Espagnol. Traduction de José M <sup>a</sup> Rodríguez Méndez.
15/02/2017 Théâtre Micalet, Valence	Companyia Teatre Micalet	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mise en scène : Joan Peris</li> <li>▪ Actrices : Pilar Almería et Cristina García</li> </ul>	Catalan

Vue la langue d'écriture, il est paradoxal que la pièce ait été jouée plus en espagnol qu'en catalan. Si dans les textes original les protagonistes sont deux hommes, quatre des mises en scène référées ci-dessus sont jouées par des femmes. Nous avons aussi trouvé trois montages avec une distribution mixtes. D'un côté, la troupe Gente de Teatro de la

Universidad de Valladolid proposait un spectacle en 2005 avec deux hommes et deux femmes, mais nous n'avons pas obtenu plus d'information sur cette surprenante distribution – d'autant plus qu'il n'y a que trois rôles pour seulement deux personnages dans le texte original. D'un autre côté, en 2003 et 2006, ce sont les actrices qui jouent le rôle de Gabriel de Beaumont, surnommée Sophie de Beaumont dans l'adaptation de Trece Producciones de 2003, tandis qu'en 2006, Muntsa Alcañiz se travestit en homme sous la direction de la Française Agathe Alexis.

Nous avons aussi trouvé d'autres montages qui ne figurent pas dans le registre du Centro de Documentación Teatral. En 2016, Xamba Teatre joue une version en catalan à l'Ateneu Adrianenc de Barcelone, avec les actrices Marta Belmonte et Marià Mercader ; tandis que El Barrancón propose un spectacle en espagnol dans la Sala Estudio 3, où l'action se déroule au XXI<sup>e</sup> siècle. En avril 2018, la troupe Teatro de Cámara Góngora joue en espagnol au Centro Cultural el Torito (Mortalaz, Madrid). En 2019, la pièce est jouée trois fois, toujours en espagnol : par Teatro D'Rule en Estrémadure, puis par la troupe amateur Carpe Diem et enfin par la troupe basque Tepsis, sous la direction de Arantxa Iurre<sup>1240</sup>, qui la situe dans l'actualité. Nous avons contacté cette compagnie et, pour l'instant, elle n'envisage pas d'adapter la pièce en basque. À ce jour, il n'existe donc aucune version ni en basque ni en galicien.

### **8.3.2.2. Rodolf Sirera en France**

#### *A) El verí del teatre*

La pièce de Sirera a été traduite en français sous le titre *Le Venin du théâtre*. La seule à être publiée fut réalisée par Pep Planas et Christian Camerlynck, puis adaptée par François Rey pour sa mise en scène. Ce texte, publié à Paris par les éditions de l'Amandier en 1998, est malheureusement parsemé non seulement des catalanismes mais aussi des

---

<sup>1240</sup> Elle est l'auteurice d'un essai sur la femme dans le théâtre basque : IURRE, Arantxa, *La mujer en las artes escénicas en Euskadi*, Getxo, Aranzazu Yurre Echarri, 2010.

fautes d'orthographe. Elle a servi de base à deux créations en 1991 et 2004. La première fut mise en scène par Agathe Alexis, avec scénographie de Patrick Bugeïa, costumes d'Agostino Cavalca et lumières de Jean-François Touchard. Agathe Alexis jouait le rôle de Gabriel de Beaumont et Michel Ouimet interprétait le marquis de \*\*\*. La première eut lieu le 9 avril 1992 à la Comédie de Reims, en mai le spectacle fut joué à la Comédie Bethune avant d'arriver à Paris en juin, programmé par le Théâtre de l'Atalante. En automne 1993 il fut rejoué à Reims et Béthune (Centre dramatique national du Nord-Pas de Calais dirigé précisément par Agathe Alexis à cette époque-là). Après une longue parenthèse, le montage atterrit à Narbonne (mars 1999), Marseille (mai 2000) et Tours (mai-juin 2000). Il est intéressant de remarquer qu'en février 2006 Agathe Alexis – suivant les désirs de Rodolf Sirera lui-même – a récupéré la pièce *El verí del teatre* pour une mise en scène en catalan, avec Muntsa Alcanyís et Manel Dueso, au théâtre Espai Brossa de Barcelone. Ce nouveau montage s'encadrerait dans un programme qui voulait rendre hommage aux dramaturges catalans des années 1970 et 1980, dont quelques-uns oubliés.

Plus récemment, l'adaptation de François Rey a été utilisée par Panchika Velez pour sa mise en scène au Théâtre du Petit Hébertot (Paris) du 14/09/2004 au 06/11/2004, puis à L'Imagiscène (Terrasson-Lavilledieu) lors de la saison 2005/2006 et enfin au Théâtre des Trois Ponts (Castelnaudary) et au Théâtre municipal Ducourneau (Agen). La scénographie était de Claude Plet, les costumes de Marie-Christine Franc, l'éclairage de Philippe Lacombe et la musique de Frédéric Fresson ; avec Jean-Claude Bourbault dans le rôle de Gabriel et Olivier Till, puis Laurent Collard comme le Marquis.

Il existe une autre traduction de Josyane Ferrie, inédite, qui a donné lieu à trois montages dirigés par André Neyton . Sa première date du 12 janvier 1985 au Théâtre de la Méditerranée (Toulon) avec Marc Gallier et André Neyton, puis, le montage est repris le 15 janvier 1988 au Petit Théâtre Ises (Brignoles) avec la même équipe, et ensuite en novembre 2017 à Espace Comedia (Toulon) avec André Neyton et Thierry Belnet. La



BNF possède aussi des traductions inédites de *Bloody Mary Show* réalisées par Josyane Ferrie.

#### B) D'autres mises en scène

Deux autres pièces de Rodolf Sirera ont été jouées en France. D'un côté, *El dia que Bertolt Brecht va morir a Finlàndia*, écrit avec son frère Josep Lluís Sirera en 2006 et traduite par André Delmas sous le titre de *Le Jour où Bertolt Brecht est mort en Finlande*, fait l'objet d'une lecture au Théâtre de l'Atalante (Paris) le 25 octobre 2010 par Alain Alexis Barsacq. En novembre 2011, *Benedicat* (à nouveau écrite avec son frère) fut interprété par la troupe du Théâtre de l'Opprimé à Paris. Enfin, une lecture publique de la pièce *Indian Summer*, dirigée par Jean-Pierre Jourdain, a eu lieu Théâtre de l'Atalante de Paris en juin 1992. La traduction est de Mila Casals.

#### C) Pièces traduites en français

*Indian summer* est le premier de ses textes à avoir été publié en français. Il s'agit d'une traduction de Mila Casals parue aux éditions la Femme pressée en 1995. En 1998, *Le Venin du théâtre* est publié chez l'Amandier avec *Testament* de Josep M. Benet i Jornet, avec les traductions de Pep Planas et Christian Camerlynck pour le premier texte et de Rosine Gars pour le second. Cette même maison d'édition publie *Noir Silence* en 2005, grâce à une traduction de Josep Maria Vidal i Turon puis *Benedicat* en 2008, traduite par Raül David Martínez, tous les deux issus de la trilogie *Europe en guerre* écrite entre Rodolf Sirera et son frère Josep Lluís. Il publie aussi deux traductions d'André Delmas – *Puzzle* (2001) et *Le jour où Bertolt Brecht est mort en Finlande* (2009) –, qui a aussi traduit *La première de la classe* en 2001, publié aux éditions du Laquet. *Malaise* est traduit par Chantal Faure en 2002 et paru, de même, aux éditions du Laquet dans un volume qui inclut *Le Chien du lieutenant* de Josep M. Benet i Jornet et *Le Lecteur à gages*

de Jose Sanchis Sinisterra. Enfin, la BNF possède aussi des traductions inédites de *Bloody Mary Show* réalisées par Josyane Ferrie.

\*\*\*

Il faut souligner, comme le rappelle à juste titre Juan Antonio Hormigón<sup>1241</sup>, que Denis Diderot défend avant la lettre la figure du metteur en scène, en particulier dans sa dernière pièce de théâtre (*Est-il bon ? Est-il méchant ?*) et les écrits préparatoires (*Plan d'un divertissement domestique*, 1775 et *La pièce et le prologue*, 1777). André Antoine, le premier metteur en scène du théâtre français, n'arrive qu'un siècle plus tard. Il prolonge l'idée de recreation inaugurée par Denis Diderot, pour qui l'acteur ne se limite pas à copier le poète mais construit son personnage. De plus, et dans un souci de réalisme, il commence à considérer les objets comme étant autonomes, avec une fonction dramatique à eux.

Les pièces de Denis Diderot illustrent sa théorie dramatique, notamment le nouveau genre qu'est le drame bourgeois et qu'il développe notamment dans son *Discours sur la poésie dramatique*. D'une manière plus globale, l'idée du dédoublement propre au comédien traverse toute l'œuvre du Langrois et explique les adaptations théâtrales de ses textes, voire la transmédialité. Ainsi, ses textes continuent d'être réutilisés dans des domaines aussi divers que la théorie dramatique, les mémoires des comédiens, le cinéma ou les romans, ce qui met en lumière son actualité inépuisable.

Grâce aux différents transferts de son œuvre, nous avons confirmé que les adaptations sont des récupérations libres des œuvres du passé, des variations qui reprennent les lignes principales de l'original mais qui y ajoutent la réflexion de l'artiste le plus moderne. Partant du domaine musical, comme le démontre son usage du terme « variation » dans *Le livre du rire et de l'oubli* (1979) et reformulant les principes de

---

<sup>1241</sup> HORMIGÓN, Juan Antonio, "Introducción" a DIDEROT, Denis, *La paradoja del comediante*, traducción y edición crítica de Lydia Vázquez, Madrid, Publicaciones de la ADE, serie Debate, n°24, 2016, p. 17.

Stravinski, Milan Kundera définit la transcription ludique d'une œuvre comme « une façon d'établir une communication entre les siècles »<sup>1242</sup>. Elle permet sa survie et en même temps elle est commentée, ce qui se correspond avec la fonction du rhapsode selon Sarrazac.

Nous trouvons un exemple cette communication transmédiatique et transculturelle dans la pièce *Sleuth* et tous ses va-et-vient : théâtre anglais (1970), cinéma anglais (1972 et 2007) et roman français (1999). L'analyse en détail de cette question déborde les objectifs de cette thèse et sera développée dans des travaux ultérieurs, mais nous voudrions apporter déjà quelques réflexions.

Les adaptations cinématographiques de *Sleuth* maintiennent clairement son passé théâtral, avec la prédominance des espaces clos et des dialogues. Le changement de titre montre également la dissociation qui s'opère entre le texte original et son adaptation : l'œuvre fondatrice - le texte d'Anthony Shaffer - est présente mais cachée, et le travail des réalisateurs consiste précisément à la faire s'absenter, et que seule la trace subsiste. Le roman de Tanguy Viel s'avère ainsi un palimpseste né sur le texte de théâtre et l'adaptation cinématographique.

Dans cette dernière, le but n'est pas de faire entendre le texte au spectateur, mais de l'utiliser comme matériel de référence, comme « texte-matériau » pour reprendre la terminologie de Joseph Danan<sup>1243</sup>. Le cas de 2007 est encore plus radical à cet égard, en partie à cause de la réécriture effectuée par Harold Pinter mais surtout parce que le texte est fusionné dans un ensemble global qui combine plusieurs éléments : le décor, la

---

<sup>1242</sup> KUNDERA, Milan (1993), *Testaments trahis* dans KUNDERA, Milan (1981), *Jacques et son maître hommage à Denis Diderot en trois actes*, Paris, Gallimard, 1998, p. 134.

<sup>1243</sup> Joseph Danan oppose la pièce de théâtre et le *texte-matériau*. Pour plus d'information, consultez DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. "Apprendre", 2017, p. 28.

lumière, les avions et la performance des acteurs. La représentation est ainsi émancipée de son origine<sup>1244</sup>.

Le roman de Tanguy Viel, *Cinéma*, met en évidence, dès son titre, la transposition médiatique opérée. Le texte est narratif et descriptif, sans dialogues, ce qui l'éloigne de l'embryon qu'était la pièce de théâtre *Sleuth*. Son véritable hypotexte, au contraire, se cache dans l'adaptation de Joseph Mankiewicz en 1972. Ceci explique la prédominance du côté visuel, qui nous saute aux yeux dès les premières lignes :

Une voiture de sport, la voiture rouge de Milo Tindle, qui roule dans l'allée qui mène au château, au manoir qu'on voit de face et qui en impose. Tindle, c'est son nom, c'est un Anglais, et il se gare dans la cour du manoir, sur le gravier, avec sa voiture de sport rouge et sa veste étriquée très à la mode dans les années soixante-dix. Il en sort, de sa voiture rouge (avec ses initiales inscrites sur le côté, sur l'aile droite, rajoutées par-dessus la peinture, c'est écrit : M. T., comme Milo Tindle). Mais à peine il est descendu de sa voiture, à peine il a enlevé ses lunettes de soleil et refermé la portière, tout de suite une voix s'élève d'on ne sait pas où. On sait seulement qu'elle ne vient pas de l'intérieur du manoir, plutôt du jardin, du parc autour du manoir, autour de la cour de gravier où il s'est garé, une voix qui le fait se retourner, et tourner le dos à la porte principale du manoir<sup>1245</sup>.

La voiture et sa description ainsi que la situation spatiale à l'extérieur n'apparaissent point dans le texte de Shaffer mais elles relèvent du film de 1972. Viel ne fait que construire son texte suivant la focalisation de la caméra, ce qui est encore plus évident avec la verticalité de la plongée narrative suivante : « [c]elui-là qui raconte l'histoire, soudain on voit qu'il est au milieu du labyrinthe »<sup>1246</sup>. Son écriture acquiert ainsi la capacité cinématographique de guider notre regard, que l'on ne peut diriger ailleurs. Sa suggestion sensorielle, et qui dote le roman d'un caractère intermédial, est aussi véhiculé par le son du magnétophone qui dirige les pas de Milo, et donc notre regard : « ce n'est pas lui vraiment qui raconte l'histoire policière : l'histoire, il l'a

---

<sup>1244</sup> Cf. DORT, Bernard, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Le Temps su théâtre », 1988.

<sup>1245</sup> VIEL, Tanguy, *Cinéma*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999, p. 9.

<sup>1246</sup> *Ibid.*, p. 11.

enregistrée sur un magnétophone, et c'est la cassette qui tourne et parle, et lui, assis sur un banc de pierre, il écoute ce qu'il a lui-même enregistré »<sup>1247</sup>.

Tanguy Viel déconstruit le film pour le reconstruire, d'où il résulte un texte hybride, à la frontière entre scénario, essai et roman réaliste, avec un narrateur omniscient qui met l'emphasis sur le jeu de manipulation entrepris par Andrew Wyke : « ils continuent à parler de choses et d'autres. Au début c'est ce qu'on croit, qu'ils parlent de choses et d'autre, et que c'est le hasard seulement qui détermine la parole, mais plus ça avance, plus on comprend qu'Andrew Wyke tient les rênes de la conversation »<sup>1248</sup>. Le lecteur apprend directement qu'il n'y a rien de futile, et ce faisant, son horizon d'attente est bien plus orienté que s'il lit la pièce ou qu'il regarde l'adaptation filmique.

Ce que le roman de Tanguy Viel apporte dès le début c'est l'hamartia qui entraîne le sort tragique de Milo : « on ne comprenne toujours pas pourquoi il [Milo] a accepté l'invitation » mais en le faisant « il se jette dans la gueule du loup »<sup>1249</sup>. Son erreur est donc fatale et le romancier nous le signale directement, excluant ainsi toute possibilité de surprise. Plus tard, il renchérit sur l'absurdité des décisions de Milo, qui se prête docilement au jeu orchestré par Andrew, notamment à son déguisement. Tanguy Viel voit dans ce non-sens le « chemin tracé à l'avance, humilié par plaisir »<sup>1250</sup>. Nous allons justement aborder la question du jeu et le rôle capital qu'il joue, dans tous les sens du terme, dans le chapitre suivant.

---

<sup>1247</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>1248</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>1249</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>1250</sup> *Ibid.*, p. 38.



## Chapitre 9

### ~ *Les détours du jeu* ~

Le monde est la maison du plus fort : je ne saurai qu'à la fin ce que j'aurai perdu ou gagné dans ce vaste tripot, où j'aurai passé une soixantaine d'années le cornet à la main *tesseract agitans*.

Denis Diderot, *Élément de physiologie* <sup>1251</sup>.

L'aspect ludique, sous des apparences différentes, parcourt clairement les pièces que nous avons analysées plus haut et, plus généralement, il caractérise aussi l'écriture de Denis Diderot et de Rodolf Sirera, qui ont souvent recours à des jeux scripturaux, tels que les digressions, le théâtre dans théâtre ou le mélange générique. Si ces procédés littéraires servent à broyer les limites entre la réalité et la fiction, perturbant parfois le lecteur, ils accentuent également son plaisir. D'après l'article « Jeu (Droit Naturel&Moral) » rédigé par Jaucourt pour l'*Encyclopédie*, c'est justement celui-ci qui est à l'origine du jeu :

Quoi qu'il en soit, l'amour du jeu est le fruit de l'amour du plaisir, qui se varie à l'infini. De toute antiquité, les hommes ont cherché à s'amuser, à se délasser, à se récréer, par toutes sortes de jeux, suivant leur génie & leurs tempéramens. Long-tems avant les Lydiens, avant le siege de Troye & durant ce siege, les Grecs, pour en tromper la longueur, & pour adoucir leurs fatigues, s'occupoient à

---

<sup>1251</sup> DIDEROT, Denis, *Éléments de physiologie*, dans *Œuvres complètes*, t. XIII, éd. R. Lewinter, Paris, Club français, p. 823.

différens jeux, qui du camp passerent dans les villes, à l'ombre du loisir & du repos<sup>1252</sup>.

Le jeu témoigne donc de la créativité propre de l'homme et de son besoin d'évasion, ce qui implique la fuite de la réalité et, au passage, l'illusion.

Aussi bien Jaucourt dans cet article que Diderot dans son article « Jouer » distinguent deux types de jeux – d'adresse ou de hasard – qui peuvent à leur tour se combiner :

D'où l'on voit qu'il y a deux sortes de jeux ; des jeux d'adresse & des jeux de hasard. On appelle jeux d'adresse ceux où l'événement heureux est amené par l'intelligence, l'expérience, l'exercice, la pénétration, en un mot quelques qualités acquises ou naturelles, de corps ou d'esprit, de celui qui joue. On appelle jeux de hasard, ceux où l'événement paroît ne dépendre en aucune manière des qualités du joueur. Quelquefois d'un jeu d'adresse l'ignorance de deux joueurs en fait un jeu de hasard ; & quelquefois aussi d'un jeu de hasard, la subtilité d'un des joueurs en fait un jeu d'adresse<sup>1253</sup>.

Ce passage attire notre attention pour deux motifs. D'un côté, le jeu d'adresse est présent aussi bien dans *El verí del teatro* que dans *Sleuth* – surtout dans cette dernière pièce, à vrai dire –, puisque le Marquis et Andrew, puis également Milo, ont réfléchi afin de dresser la meilleure stratégie pour parvenir à leurs fins. Le Marquis a choisi un sujet de conversation qui intéressait Gabriel et qui touchait son égo afin qu'il accepte de jouer pour lui, puis il a évoqué le dangereux passage du temps pour que Gabriel se croit empoisonné et se décide à jour non plus pour lui mais avec lui. Le comédien voulait démontrer au Marquis ce dont il était capable, et en quelque sorte il cherchait à gagner le pari, dont la récompense était l'antidote. L'habileté du Marquis réside, avant toute chose, dans le maniement du langage, qu'il maîtrise en tout moment et qui lui sert à avoir Gabriel à sa merci. Andrew, de son côté, manipule également la psyché de Milo par le biais du

---

<sup>1252</sup> Article « Jeu (Droit Naturel&Moral) », *Encyclopédie*, vol. VIII, 1765. Disponible en ligne sur: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v8-1956-0/> [Consulté le 26 décembre 2019].

<sup>1253</sup> Article « Jouer, (Gram. Mathémat. pures.) », *Encyclopédie*, vol. VIII, 1765. Disponible en ligne sur: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v8-2774-1/> [Consulté le 26 décembre 2019].



langage mensonger et de l'argent qu'il lui offre. On peut ainsi parler de véritables joutes verbales, spécialement entre Andrew et Milo lors de l'acte II. Toutefois, ni le Marquis ni Andrew auraient pu réussir leur entreprise – pour Andrew nous précisons qu'il ne réussit qu'au premier acte – si le hasard ne leur avait pas été favorable. Certes, ils avaient tout orchestré méticuleusement en amont, mais encore fallait-il que Gabriel et Milo acceptassent le jeu. D'un autre côté, l'extrait que nous venons de citer peut s'appliquer à l'art du comédien, où le meilleur jeu, le plus adroit, est issu de la combinaison harmonieuse d'intelligence et de finesse, tout en impliquant des habilités naturelles. Or, le hasard intervient également, puisque la performance de l'acteur dépend des facteurs externes à lui, dont ses partenaires ou l'attitude du public.

Le jeu remplit d'ailleurs des fonctions diverses. Il est capable de provoquer l'amusement et le plaisir ; c'est ce que nous retrouvons dans le processus d'écriture ou de lecture, par exemple, ainsi que dans les jeux de société. Il nous permet également de nous évader de la réalité, à nouveau par la création ou la réception, mais aussi par l'interprétation, le déguisement, le masque. De même, il ouvre les portes à notre imagination en nous faisant rêver d'une victoire à notre portée, de la possibilité d'un enrichissement pas forcément pécuniaire. C'est justement cette avidité que Jaucourt pointe du doigt en citant, toujours dans son article « Jeu » de l'*Encyclopédie*, un extrait de l'*Essai sur le goût* de Montesquieu :

« Le jeu nous plait en général, dit-il, parce qu'il attache notre avarice, c'est-à-dire, l'espérance d'avoir plus. Il flatte notre vanité, par l'idée de la préférence que la fortune nous donne, & de l'attention que les autres ont sur notre bonheur. Il satisfait notre curiosité, en nous procurant un spectacle. Enfin, il nous donne les différens plaisirs de la surprise. Les jeux de hasard nous intéressent particulièrement, parce qu'ils nous présentent sans cesse des événemens nouveaux, prompts & inattendus. Les jeux de société nous plaisent encore, parce qu'ils sont une suite d'événemens imprévûs qui ont pour cause l'adresse jointe au hasard »<sup>1254</sup>.

---

<sup>1254</sup> Article « Jeu (Droit Naturel&Moral) », *Encyclopédie*, vol. VIII, 1765. Disponible en ligne: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v8-1956-0/> [Consulté le 26 décembre 2019].

L'expression jeu « de société » convient à l'affrontement entre Andrew Wyke et Milo Tindle si nous nous attardons à la lutte des classes qui s'établit entre les deux hommes. Son dénouement est dû à une tentative de la part de Milo de renverser l'ordre social établi, ce qu'Andrew ne conçoit pas car le but de son jeu c'est l'humiliation de l'autre. La morale intervient à ce moment-ci, contestable au premier acte car Milo se voit mêlé à un jeu qu'il n'a pas choisi. Au deuxième, au contraire, c'est lui qui relance la compétition, et les dangers qu'il encourt sont pour lui une source d'adrénaline. Le jeu est ainsi légitimé :

l'on s'engage au jeu de plein gré, chaque joueur expose son argent à un péril égal ; chacun aussi, comme nous le supposons, joue son propre bien, dont il peut par conséquent disposer. Les jeux, & autres contrats où il entre du hasard, sont légitimes dès que ce qu'on risque de perdre de part & d'autre, est égal ; & dès que le danger de perdre, & l'espérance de gagner, ont de part & d'autre une juste proportion avec la chose que l'on joue<sup>1255</sup>.

En revanche, dans *El verí del teatre*, le jeu proposé – ou plutôt imposé – par le Marquis contrevient aux principes éthiques et d'équité. D'ailleurs, il est inégal, vu ce que chacun des personnages risque et étant donné que c'est le Marquis qui tire les ficelles dès le début, fourvoyant le but premier de sa rencontre avec Gabriel. Ceci nous conduit à l'idée de « détour » que nous voudrions aussi explorer dans les pages qui suivent.

D'après le *Trésor*, le sens figuré de ce mot est « [m]oyen indirect de dire, de faire ou d'éluder quelque chose », proche du sens de l'expression « [d]tourner quelque chose sur/contre quelqu'un ou quelque chose » en tant que « [l]e diriger vers un autre objectif »<sup>1256</sup>. Cette acception convient aux arrière-pensées du Marquis et d'Andrew et renvoie, à nouveau, à l'idée de manipulation. Par extension, et tenant compte de l'art du comédien, nous pouvons aussi nous interroger sur les stratégies adoptées par les acteurs

---

<sup>1255</sup> Article « Jeu (Droit Naturel&Moral) », *Encyclopédie*, vol. VIII, 1765. Disponible en ligne: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v8-1956-0/> [Consulté le 26 décembre 2019].

<sup>1256</sup> « Détourner » dans *Trésor de la langue française*. Disponible en ligne sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9tourner> [Consulté le 26 décembre 2019].

afin d'orienter le spectateur. Enfin, la première acception de « détour »<sup>1257</sup> dans le *Trésor*, « [t]racé sinueux d'une voie, d'un cours d'eau », véhicule l'idée de surprise, d'imprévu, voire de danger, qui caractérise les pièces anglaise et valencienne.

Ce dernier chapitre va donc explorer la polysémie du jeu et son déploiement. Primo, nous concevrons le jeu en tant que source de plaisir – individuel ou d'autrui –, qui s'avère procédé stylistique ou ressort de l'intrigue. Secundo, il sera question de la conception d'écriture en tant que jeu pour Rodolf Sirera et Denis Diderot. Une lecture globale de l'ensemble de leur production nous permet de dégager des points en commun, dont l'effacement des frontières entre la réalité et la fiction que nous avons déjà vu au sixième chapitre. Ces frontières floues ne se limitent pas à opposer la fiction théâtrale crédible et la fiction théâtrale manipulée<sup>1258</sup>, mais elles contribuent aussi au renouveau dramatique. L'apport principal du français est la création d'un nouveau genre, le drame bourgeois ; tandis que Rodolf Sirera cherche à déconstruire la comédie pour développer des réflexions plus profondes sur l'être humain contemporain. Cet usage détourné de l'humour, que nous retrouvons aussi dans *Sleuth*, passe par la présence effective dans les textes des auteurs eux-mêmes. Tertio, nous concluons par la capacité de l'écriture de créer de l'illusion. Cette idée ne se restreint pas aux émotions transmises à la salle ou à la communication avec le récepteur, que celui-ci soit fictif ou réel, mais elle englobe aussi la signification des jeux de société ou d'autres jouets dans notre corpus, qui réfracte une conception du ludique à la frontière entre l'utile et le danger.

---

<sup>1257</sup> « Détour » dans *Trésor de la langue française*. Disponible en ligne sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9tour> [Consulté le 26 décembre 2019].

<sup>1258</sup> Cf. VV.AA., *Aproximació al teatre de Rodolf Sirera*, Alzira, Bromera, 1999, p. 22.

## 9.1. Du jeu comme plaisir

L'acte de création artistique peut devenir une activité plaisante qui relie l'amusement à la fierté face à l'objet accompli. Il y en a qui privilégient la perfection du résultat final, d'autres qui préfèrent s'attarder au processus, puis le partager par bribes à son entourage, dont la délectation fait leur réjouissance. Denis Diderot, pour le grand désespoir de son éditeur Naigeon, fait partie de ces derniers : « Je ne compose point, je ne suis point auteur ; je lis ou je converse ; j'interroge ou je réponds »<sup>1259</sup>. L'écriture apparaît ainsi comme un dialogue constant, un jeu dialectique qui divertit l'écrivain sans qu'un produit bien défini soit la priorité. Les mots suivants de Georges Perec nous semblent appropriés pour définir la conception de l'écriture comme jeu :

Écrire, oui, se mettre à sa table, se mettre devant sa machine et écrire, écrire pendant toute une journée, ou pendant toute une nuit, esquisser un plan, mettre des grands I et des petits a, faire des ébauches, mettre un mot à côté d'un autre, regarder dans un dictionnaire, recopier, relire, raturer, jeter, réécrire, classer, retrouver, attendre que ça vienne, essayer d'arracher à quelque chose qui aura toujours l'air d'être un barbouillis inconsistant quelque chose qui ressemblera à un texte, y arriver, ne pas y arriver, sourire (parfois)<sup>1260</sup>.

L'écriture fragmentaire ainsi que les réécritures évoquées dans cet extrait illustrent la manière d'écrire de Diderot. Pensons à ses nombreuses digressions, ses anecdotes et aux versions successives de ses textes, dont *Paradoxe sur le comédien*. Un des textes de Diderot où nous retrouvons le plus son esprit joueur est *Jacques le fataliste*, et ceci dès le début :

Comment d'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien, et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut<sup>1261</sup>.

---

<sup>1259</sup> DIDEROT, Denis, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, dans *Œuvres complètes*, éd. R. Lewinter, Paris, Club français du livre, t. XIII, p. 280.

<sup>1260</sup> PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974, p. 20-21.

<sup>1261</sup> DIDEROT, Denis, *Jacques le Fataliste et son maître*, éd. cit. de Pierre Chartier, p. 43.

Cette apparente voix narrative n'est en réalité que la conversation imaginée par l'auteur avec son lecteur, à qui il reproche de ne rien vouloir laisser au hasard dans un ouvrage où, pourtant, il est question du fatalisme. Il reprend ce même jeu avec le lecteur à plusieurs reprises, l'invitant à guider son récit – « Et vous, lecteur, parlez sans dissimulation ; car, vous voyez que nous sommes en beau train de franchise, voulez-vous que nous laissions là cette élégante et prolixe bavarde d'hôtesse, et que nous reprenions les amours de Jacques ? Pour moi je ne tiens à rien »<sup>1262</sup>, voire à le compléter :

Et moi, je m'arrête, parce que je vous ai dit de ces deux personnages tout ce que j'en sais. — Et les amours de Jacques ? — Jacques a dit cent fois qu'il était écrit là-haut qu'il n'en finirait pas l'histoire, et je vois que Jacques avait raison. Je vois, lecteur, que cela vous fâche. Eh bien ! reprenez son récit où il l'a laissé et continuez-le à votre fantaisie, ou bien faites une visite à M<sup>lle</sup> Agathe, sachez le nom du village où Jacques est emprisonné, voyez Jacques, questionnez-le, il ne se fera pas tirer l'oreille pour vous satisfaire, cela le désennuiera<sup>1263</sup>.

Les nombreuses interpellations au lecteur qui parcourent *Jacques le fataliste* servent aussi à introduire des digressions – « Tandis que Jacques et son maître reposent, je vais m'acquitter de ma promesse par le récit de l'homme de la prison qui raclait de la basse, ou plutôt de son camarade, le sieur Gousse »<sup>1264</sup> –, à le réveiller – « Lecteur, vous suspendez ici votre lecture ; qu'est-ce qu'il y a ? »<sup>1265</sup> – ou à commenter sa propre écriture :

JACQUES: Moi, monsieur, à l'eau ! Jacques à l'eau bénite ! J'aimerais mieux que mille légions de diables me restassent dans le corps, que d'en boire une goutte, bénite ou non bénite. Est-ce que vous ne vous êtes pas aperçu que j'étais hydrophobe ?...

Ah ! *hydrophobe* ? Jacques a dit *hydrophobe* ?... Non, lecteur, non ; je confesse que le mot n'est pas de lui. Mais avec cette sévérité de critique-là, je vous défie de lire une scène de comédie ou de tragédie, un seul dialogue, quelque bien qu'il soit fait, sans surprendre le mot de l'auteur dans la bouche de son personnage. Jacques a dit : « Monsieur, est-ce que vous ne vous êtes pas encore aperçu qu'à

---

<sup>1262</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>1263</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>1264</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>1265</sup> *Ibid.*, p. 313.

la vue de l'eau, la rage me prend ?... » Eh bien ? en disant autrement que lui, j'ai été moins vrai, mais plus court<sup>1266</sup>.

Enfin, il plaisante aussi à propos du plagiat, sans doute une pique moqueuse à ceux qui l'avaient accusé d'avoir plagié le Tristram Shandy de Sterne dans le cas de *Jacques*, ou encore *Le Père de famille* de Goldoni, comme nous l'avons déjà évoqué :

Voici le second paragraphe, copié de la vie de *Tristram Shandy*, à moins que l'entretien de *Jacques le Fataliste* et de son maître ne soit antérieur à cet ouvrage, et que le ministre Sterne ne soit le plagiaire, ce que je ne crois pas, mais par une estime toute particulière de M. Sterne, que je distingue de la plupart des littérateurs de sa nation, dont l'usage assez fréquent est de nous voler et de nous dire des injures :

[..]

Mais ce qui ne laisse aucun doute sur le plagiat c'est ce qui suit. Le plagiaire ajoute : « Si vous n'êtes pas satisfait de ce que je vous révèle des amours de Jacques, lecteur, faites mieux, j'y consens. De quelque manière que vous vous y preniez, je suis sûr que vous finirez comme moi. — Tu te trompes, insigne calomniateur, je ne finirai point comme toi<sup>1267</sup>.

Denis Diderot aime à se dédoubler : il apparaît comme auteur et personnage (*Le Fils Naturel*) ou comme auteur et éditeur (*Jacques le fataliste*). Il joue, en fin de compte, avec la frontière entre le récit vrai et la fiction, récréant les conditions d'écriture, se servant de la métalittérature pour distraire le lecteur, qui ne sait plus ce qui relève de l'arbitraire et ce qui est fruit du travail.

L'aléatoire, comme l'affirme à juste titre Jacques Roger, plane aussi sur le *Rêve de d'Alembert* : « [l']univers de Diderot est une gigantesque partie de dés, où tout est déterminé, où rien n'est connu, où les dés eux-mêmes changent de forme au cours du jeu »<sup>1268</sup>. *Le Neveu de Rameau* est aussi placé dès le début « sous le signe du hasard et des grands vents »<sup>1269</sup>, ce qui s'avère être la marque reconnaissable du Langrois, avec ses

---

<sup>1266</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>1267</sup> *Ibid.*, p. 356-358.

<sup>1268</sup> ROGER, Jacques, *Les Sciences de la vie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1963, p. 775.

<sup>1269</sup> BONNET, Jean-Claude, « Diderot maître des jeux », *Revue italienne d'études françaises*, 8, 2018, p. 1. Disponible en ligne sur : <http://journals.openedition.org/rief/2675>. [Consulté le 27 décembre 2019].

écrits détachées, incohérents en apparence pour certains mais en réalité reliés entre eux par l'esprit du jeu.

La fascination de Diderot pour le jeu est mise en évidence par la quantité de jeux présents dans ses textes : les tableaux du vivant qui représentent la partie de trictrac qui ouvre *Le Père de famille* et *Le Fils naturel*, ou le philosophe qui regarde une partie d'échecs qui apparaissent au début du *Neveu de Rameau* ou les références au whist dans *Réfutation d'Helvétius*. Ce jeu, parmi bien d'autres, est expliqué dans un article de l'*Encyclopédie* :

Jeu de cartes, mi-parti de hazard & de science. Il a été inventé par les Anglois, & continue depuis long-tems d'être en vogue dans la grande Bretagne. C'est de tous les jeux de cartes, le plus judicieux dans ses principes, le plus convenable à la société, le plus difficile, le plus intéressant, le plus piquant, & celui qui est combiné avec le plus d'art<sup>1270</sup>.

---

<sup>1270</sup> Article « WHISK, le, (Jeux.) ou Whist », *Encyclopédie*, vol. XVII, 1765. Disponible en ligne sur: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v17-1326-0/> [Consulté le 30 décembre 2019]. On notera que le domaine « jeu » de l'*Encyclopédie* est constitué de 324 articles, la plupart portant sur des jeux de cartes, et seulement 2 planches.



Frontispice de la deuxième édition du *Grand Trictrac* de Soumille, Giroud, Avignon, 1756.

La définition diderotienne de la philosophie expérimentale, qui a « les yeux bandés » et « marche toujours en tâtonnant »<sup>1271</sup> nous évoque aussi le jeu du colin-maillard, alliant la recherche au divertissement. Le Marquis de *El verí del teatro* se réjouit aussi face à son expérience dès le début, où il observe attentivement les effets de la drogue chez Gabriel, conscient que son véritable jeu commence là :

---

<sup>1271</sup> DIDEROT, Denis, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, dans *Œuvres complètes*, éd. R. Lewinter, Paris, Club français du livre, t. II, p. 728.



MARQUÈS (*molt interessat*): Ah! Us trobeu cansat! (*Mirants el seu rellotge.*) Llavors, haurem d'apressar-nos, amic meu... No ens queda massa temps... (*Com que GABRIEL fa acció d'agafar la copa de vi que abans deixà sobre la taula.*) No! No begueu d'aquest vi... ara. Augmentarà la vostra turpitud i us necessita lúcida... (*I li'n serveix una copa d'una altra ampolla. Li la dona, i GABRIEL la beu amb ansietat. Amb to natural:*) De tota manera, no us preocupeu. El vostre cansament és passatger. Aviat us sentireu millor. (*Remarcant les paraules:*) Em cal que us sentiu millor. Hem de fer una prova<sup>1272</sup>.

Il est évident combien il aime le fait de se savoir maître du jeu, de le diriger à sa guise : « Gaudis abans d'hora d'unes emocions que, pel moment, no he arribat ni tan sols a provocar en vós... »<sup>1273</sup>. L'expression « pel moment » – « pour l'instant » – nous suggère qu'il ne doute point que Gabriel finira pour devenir sa marionnette, et cette certitude lui procure déjà un grand plaisir. Ceci se confirme quelques instants après, quand Gabriel finit par accepter de jouer pour lui, avec la didascalie suivante : « satisfet »<sup>1274</sup>.

Nous retrouvons cette même attitude chez Andrew Wyke qui à la fin du premier acte sourit satisfait d'avoir manipulé Milo et de lui avoir donné une leçon :

Satisfied that he has done his work well, he straightens up, and smiles to himself.  
ANDREW: Game and set, I believe<sup>1275</sup>.

Pour Andrew, ce qui importe n'est pas seulement jouer mais gagner. Le jeu est bien plus qu'un passe-temps, il devient sa raison d'être et, selon Milo, ce qui lui donne le

---

<sup>1272</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre, op. cit.* p. 156.

(*Très intéressé*) Ah, vous vous sentez fatigué. (Il regarde sa montre) Alors il faudra se dépêcher, mon ami. Nous n'avons pas beaucoup de temps. (*Alors que Gabriel faisait signe d'aller chercher le verre de vin qu'il avait laissé sur la petite table tout à l'heure*) Non, ne buvez pas ce vin... maintenant. Cela va augmenter votre lenteur et j'ai besoin que vous soyez très lucide (*il lui sert un autre verre d'une autre bouteille, il l'offre à Gabriel qui le boit anxieusement. De manière naturelle*) De toute façon, vous n'avez pas à vous inquiéter. C'est une fatigue passagère et bientôt vous vous sentirez mieux. Faisons un test.

<sup>1273</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre, op. cit.* p. 159.

« Je jouis en amont de certaines émotions que, apparemment, je ne peux même pas provoquer chez vous... »

<sup>1274</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre, op. cit.* p. 159.

« Satisfait ».

<sup>1275</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth, op. cit.*, p. 633.

« Satisfait d'avoir bien fait son travail, il se redresse et sourit à lui-même.

ANDREW : Jeu et set, je crois. »

plus de plaisir : « You 're loving it. You're in a high state of brilliance and excitement. The thought that you are playing a game for your life is practically giving you an orgasm »<sup>1276</sup>.

La jouissance corporelle et mentale fait émerger la notion de distraction, « activité délassante pour le corps ou l'esprit, récréation, divertissement » ou « détournement momentané de l'esprit trop préoccupé vers ce qui amuse ou récréé »<sup>1277</sup>. *Sleuth* nous offre un exemple de divertissement quand Andrew Wyke et Milo Tindle s'amuse comme des enfants en fouillant entre les déguisements d'Andrew.

MILO: well what about this? (*He holds up courtier's costume*)

ANDREW: Ah! Monsieur Beaucaire. He's very good. Lots of beauty spots and wig powder to let fall all over the place. Or what about this? Little Bo peep?

(*Andrew sings "Little Bo Peep" and dances about holding up the costume*)

MILO: No.

ANDREW: Why not?

MILO: I haven't got the figure for it.

ANDREW: Are you quite sure? An indifferent figure shouldn't materially affect the execution of this crime.

MILO: Quite sure.

ANDREW: Well, you are choosey, aren't you? There's not a great deal left. (*He pulls out a clown's costume. Large pantaloons, waiter's dicky, tail coat*) We 'll have to settle for "Joey".

MILO: Wow!

ANDREW: Can't you see it all, the tinsel, the glitter, the lights, the liberty horses, the roar of the crowd, and Milo, all the kiddies love you.

MILO: (*Happily*) Alright! It seems the costume most appropriate to this scheme<sup>1278</sup>.

---

<sup>1276</sup> *Ibid.*, p. 659.

« Vous adorez ça. Vous êtes dans un état de grande brillance et d'excitation. Penser que vous jouez un jeu pour votre vie vous donne pratiquement un orgasme ».

<sup>1277</sup> « Distraction », *Trésor de la langue française*. En ligne: <https://www.cnrtl.fr/definition/distraction> [Consulté le 11 janvier 2020].

<sup>1278</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth, op. cit.*, p. 618-619.

« MILO : Et bien, tu penses quoi de celui-ci ? (*Il brandit un costume de courtisan*)

ANDREW : Ah ! Monsieur Beaucaire. Il est très bon. Beaucoup de grains de beauté et de poudre à perruque à laisser tomber partout. Ou alors ça ? Little Bo peep ?

(*Andrew chante "Little Bo Peep" et danse autour en tenant le costume*)

MILO : Non.

ANDREW : Pourquoi pas ?

MILO : Je n'ai pas la figure pour ça.

ANDREW : Tu es sûr ? Une figure indifférente ne devrait pas affecter matériellement l'exécution de ce crime.

Au passage, la distribution<sup>1279</sup> de Mankiewicz sert également à tromper le spectateur, qui s'attend à voir six personnages en fonction des noms des acteurs qu'il lit avant le début du film, et non les deux qui apparaissent réellement.

L'idée de laisser son esprit vaquer est aussi présent dans *Paradoxe sur le comédien*, où Le Premier et Le Second suivent librement leurs pensées sans écouter ce que l'autre dit :

Nos deux interlocuteurs allèrent au spectacle, mais n'y trouvant plus de place ils se rabattirent aux Tuileries. Ils se promenèrent quelque temps en silence. Ils semblaient avoir oublié qu'ils étaient ensemble, et chacun s'entretenait avec lui-même comme s'il eût été seul, l'un à haute voix, l'autre à voix si basse qu'on ne l'entendait pas, laissant seulement échapper par intervalles des mots isolés, mais distincts, desquels il était facile de conjecturer qu'il ne se tenait pas pour battu. Les idées de l'homme au paradoxe sont les seules dont je puisse rendre compte, et les voici aussi décousues qu'elles doivent le paraître lorsqu'on supprime d'un soliloque les intermédiaires qui servent de liaison<sup>1280</sup>.

Cette divagation est le miroir de l'écriture de Diderot qui, comme nous l'avons déjà annoncé, trouve du plaisir à jouer avec les mots et avec le lecteur. Rodolf Sirera, de son côté, s'amuse à établir des relations intertextuelles dans ses pièces. Enfin, la pièce *Sleuth*, ou plutôt son adaptation cinématographique par Mankiewicz, fait l'objet d'un

---

MILO : Tout à fait sûr.

ANDREW : Eh bien, vous êtes difficile, n'est-ce pas ? Il ne reste pas grand-chose. (Il sort un costume de clown. Un pantalon ample, une queue-de-pie) Il faudra se contenter de "Joey".

MILO : Wow !

ANDREW : Tu vois ? Les guirlandes, les paillettes, les lumières, les chevaux de la liberté, le rugissement de la foule, et Milo, tous les enfants t'aiment.

MILO : (*Content*) D'accord ! Il semble le costume le plus approprié à ce projet.

<sup>1279</sup> Laurence Olivier comme Andrew Wyke, Michael Caine comme Milo Tindle, Alec Cawthorne comme Inspector Doppler, John Matthews comme Detective Sergeant Tarrant, Eve Channing comme Marguerite Wyke et Teddy Martin comme Police Constable Higgs.

<sup>1280</sup> DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Goulemot, p. 142.

double jeu polyphonique dans le roman *Cinéma* de Tanguy Viel, dans un clair exemple de transmédialité.

## 9.2. Des jeux scripturaux

Du grec « poluphônia » (multiplicité de voix ou de sons), la notion de polyphonie apparaît d'abord dans le domaine musical : « procédé d'écriture qui consiste à superposer deux ou plusieurs lignes, voix ou parties mélodiquement indépendantes, selon des règles contrapuntiques »<sup>1281</sup>. Par métonymie, ce terme est devenu un outil d'analyse littéraire notamment grâce à *La Poétique de Dostoïevski* de Mikhaïl Bakhtine, publié en 1929. Dans cet ouvrage, le philologue russe s'intéresse au dialogisme, notion qu'il forge et qu'il développe à partir du genre comico-sérieux, du dialogue socratique et de la satire ménippée. Le premier est doté d'une sensibilité carnavalesque, d'un recours constant à l'actualité, de la libre invention ainsi que de « la multiplicité délibérée de styles et la diversité de voix de tous ces genres [...] le mélange du sublime et du trivial, du sérieux et du comique »<sup>1282</sup>. Nous trouvons un exemple dans la scène de l'adoration du louis d'or du *Neveu de Rameau* :

LUI.—De l'or, de l'or. L'or est tout; et le reste, sans or, n'est rien. Aussi au lieu de lui farcir la tête de belles maximes qu'il faudrait qu'il oubliât, sous peine de n'être qu'un gueux; lorsque je possède un louis, ce qui ne m'arrive pas souvent, je me plante devant lui. Je tire le louis de ma poche. Je le lui montre avec admiration. J'élève les yeux au ciel. Je baise le louis devant lui. Et pour lui faire entendre mieux encore l'importance de la pièce sacrée, je lui bégaye de la voix; je lui désigne du doigt tout ce qu'on en peut acquérir, un beau fourreau, un beau toquet, un bon biscuit. Ensuite je mets le louis dans ma poche. Je me promène avec fierté; je relève la basque de ma veste; je frappe de la main sur mon gousset; et c'est ainsi que je lui fais concevoir que c'est du louis qui est là, que naît l'assurance qu'il me voit.

MOI.—On ne peut rien de mieux. Mais s'il arrivait que, profondément pénétré de la valeur du louis, un jour ...

---

<sup>1281</sup> « Polyphonie », *Trésor de la langue française*. Disponible en ligne sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/polyphonie/substantif> [Consulté le 11 janvier 2020].

<sup>1282</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, « Particularités des œuvres de Dostoïevski du point de vue de leur genre et de leur composition » dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Édition l'Âge d'Homme, 1970, p. 126-127.

LUI.—Je vous entends. Il faut fermer les yeux là-dessus. Il n'y a point de principe de morale qui n'ait son inconvénient. Au pis aller, c'est un mauvais quart d'heure, et tout est fini<sup>1283</sup>.

Cet extrait aborde un sujet sérieux, l'éducation des enfants, avec de l'humour. Celui-ci est possible grâce à la polyphonie qui se cache derrière l'échange entre Lui et Moi : au-delà de ces deux voix, nous distinguons aussi le discours du prêtre avec la parodie de l'eucharistie ou le commentaire humoristique de Lui quand il prend conscience du parricide possible de son fils.

Ensuite, Bakhtine définit le dialogue socratique comme « un procédé de recherche de la vérité »<sup>1284</sup>, ce qui correspond avec l'attitude diderotienne, sa quête constante et antidogmatique – « On doit exiger de moi que je cherche la vérité, mais non que je la trouve »<sup>1285</sup> – qui devient une activité ludique qui lie recherche et amusement. Le russe souligne aussi que le dialogue socratique s'oppose au monologue, et il insiste sur la *sunkrasis* – « la confrontation de divers points de vue sur un objet déterminé »<sup>1286</sup> – et l'*anakrasis* – « les moyens de susciter, de provoquer les paroles de l'interlocuteur, de l'obliger à formuler son opinion et à la formuler entièrement »<sup>1287</sup>. *Paradoxe sur le comédien* nous offre de nombreux exemples de ces deux procédés, comme nous avons pu le développer au quatrième chapitre. Or, Pierre Frantz soutient que Denis Diderot développe un type nouveau de dialogue<sup>1288</sup>, non socratique, que Roland Mortier qualifie comme heuristique, qui « exprime une pensée à la poursuite d'une vérité complexe et fuyante et n'a donc à aucun degré l'assurance didactique ou le ton péremptoire du

---

<sup>1283</sup> DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau*, éd. cit. de Jean-Claude Bonnet, p.118.

<sup>1284</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, « Particularités des œuvres de Dostoïevski du point de vue de leur genre et de leur composition » art. cit., p. 128.

<sup>1285</sup> DIDEROT, Denis, *Pensées philosophiques*, dans *Supplément au voyage de Bougainville, Pensées philosophiques et Lettres sur les aveugles*, Paris, GF-Flammarion, 1972, p. 45

<sup>1286</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, « Particularités des œuvres de Dostoïevski du point de vue de leur genre et de leur composition », art. cit., p. 129.

<sup>1287</sup> *Ibid.*, p. 126-127.

<sup>1288</sup> FRANTZ, Pierre, « Dialogue et conversation selon Diderot », dans *Études théâtrales*, n°31-32, 2004/2, p. 36.

dialogue magistral »<sup>1289</sup>. En effet, le caractère ouvert de ses dialogues fuit toute vérité absolue et se place sous le signe de la recherche et de la réflexion. L'usage du mot « entretien » dans ses titres (*Entretiens sur le Fils naturel*, *Entretien d'un père avec ses enfants* ou *Entretien d'un philosophe avec Madame la Maréchale de \*\*\**) renforce l'idée de conversation plaisante, surtout si l'on prend en considération la définition de Condillac dans son *Dictionnaire de synonymes* : « L'entretien est une conversation particulière où l'on parle de quelque chose qui intéresse »<sup>1290</sup>.

Enfin, Bakhtine évoque le poids du comique dans la satire ménippée, qui se libère des contraintes imposées par l'histoire et la mémoire laissant place à une « exceptionnelle liberté d'invention dans son sujet et dans sa philosophie »<sup>1291</sup>. Ce genre combine le dialogue philosophique avec le symbolique, le fantastique d'aventures et le naturalisme des mauvais lieux (lupanars, tavernes, prisons, ...) <sup>1292</sup>. Ce qui nous intéresse en particulier, et qui justifie la conception dialogique de l'écriture diderotienne, c'est la présence de la diatribe<sup>1293</sup>, du soliloque<sup>1294</sup> et du banquet<sup>1295</sup> signalée par Bakhtine.

<sup>1289</sup> MORTIER, Roland, « Pour une poétique du dialogue : essai de théorie d'un genre », dans *Literary Theory and Criticism, Festschrift in Honor of René Wellek*, Joseph P. Strelka (éd.), Bern, Francfort, New York, Peter Lang, 1984, t. I, p. 468.

<sup>1290</sup> CONDILLAC, *Dictionnaire des synonymes de la langue française*, t. II. C-Dur, p. 106. En ligne sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90583073/f280.double.r=dictionnaire%20des%20synonymes%20de%20la%20langue%20fran%C3%A7aise> [Consulté le 12 janvier 2020]. Il convient ici de renvoyer à l'excellent article de Jean-Christophe Abramovici à propos de Condillac et de son *Dictionnaire* : « Le Dictionnaire des synonymes ou du bon usage de l'analogie » dans *Condillac, Philosophie du langage ?*, BERTRAND, Aliénor (dir.), *Condillac, philosophe du langage ?*, Lyon, ENS Éditions, 2016. Disponible en ligne sur : <https://books.openedition.org/enseditions/7128?lang=fr> [Consulté le 12 janvier 2020].

<sup>1291</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, « Particularités des œuvres de Dostoïevski du point de vue de leur genre et de leur composition » dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Édition l'Âge d'Homme, 1970, p. 134.

<sup>1292</sup> Cf. BAKHTINE, Mikhaïl, « Particularités des œuvres de Dostoïevski du point de vue de leur genre et de leur composition », art. cit., p. 135.

<sup>1293</sup> « Genre rhétorique fondé sur un dialogue intérieur, construit ordinairement sous forme de conversation avec un interlocuteur absent », *Ibid.*, p. 140.

<sup>1294</sup> « Une attitude de dialogue à l'égard de soi-même », BAKHTINE, Mikhaïl, « Particularités des œuvres de Dostoïevski du point de vue de leur genre et de leur composition », *Ibid.*

<sup>1295</sup> « Dialogue de festin qui existait déjà à l'époque du "dialogue socratique" mais qui prit au cours des époques suivantes un développement assez divers. La parole du dialogue de festin possédait des privilèges particuliers (de caractère primitivement culturel) : droit à une liberté, une désinvolture et une familiarité particulières, à une sincérité particulière, à l'excentricité, à l'ambivalence, c'est-à-dire à une parole combinant la louange et la critique, le sérieux et le comique », *Ibid.*, p. 141.

L'effondrement du discours monologique que Bakhtine théorise à propos de l'œuvre de Dostoïevski est donc déjà présent dans les texte de Denis Diderot. Il ne cesse d'établir un dialogue avec soi-même

Vous savez que je suis habitué de longue main à l'art du soliloque. Si je quitte la société et que je rentre chez moi , triste et chagrin , je me retire dans mon cabinet, et là je me questionne et je me demande: « Qu'avez-vous... de l'humeur ? – Oui. – Est-ce que vous vous portez mal ? – Non. » Je me presse ; j'arrache de moi la vérité. Alors il me semble que j'aie une âme gaie, tranquille, honnête et sereine, qui en interroge une autre qui est honteuse de quelque sottise qu'elle craint d'avouer<sup>1296</sup>.

et avec le lecteur (« Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître Jacques, et vous vous trompez »<sup>1297</sup>), s'appuyant souvent sur l'actualité du moment – l'accusation de plagiat de la part des antiphilosophes ou les spectacles au théâtre et à l'opéra, par exemple.

Le dédoublement de Diderot dans le premier de ces deux extraits implique aussi le jeu dans l'entretien. L'extrait du *Neveu de Rameau* que nous venions de citer ci-dessus démontre, de son côté, que la polyphonie est un jeu que le lecteur doit déchiffrer. Le développement de la théorie bakhtinienne de la polyphonie entreprise par Julia Kristeva aux années 70 introduit la notion de l'intertextualité, très présente aussi dans notre corpus comme nous l'avons vu dans la deuxième partie. Cette théorie, comme l'indique Patrice Pavis, « postule qu'un texte n'est compréhensible que par le jeu des textes qui le précèdent et qui, par transformation, l'influencent et le travaillent »<sup>1298</sup>. L'écriture des pièces devient ainsi une activité récréative, dont le but est de détourner le lecteur/spectateur ou, tout simplement, d'amuser l'émetteur (l'écrivain mais aussi le comédien). Quel est sinon le but de Denis Diderot quand il repousse à l'infini le récit des amours de Jacques ? Ses interventions enjouées jouent aussi bien avec le lecteur qu'avec la forme, éclatant parfois la distance entre les genres. Ce type de digressions, critiquées

---

<sup>1296</sup> DIDEROT, Denis (1758), *De la poésie dramatique*, dans *Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean Goldzink, p. 181.

<sup>1297</sup> DIDEROT, Denis, *Jacques le Fataliste et son maître*, éd. cit. de Pierre Chartier, p. 85.

<sup>1298</sup> PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 208.

par Flaubert dans son ouvrage posthume *Bouvard et Pécuchet*<sup>1299</sup>, constitue à nos yeux l'un des traits les plus charmants de l'auteur.

Loin de se cantonner dans une forme littéraire, Sirera et Diderot multiplient leurs procédés scripturaux. Sirera écrit tantôt des adaptations des œuvres classiques, tantôt des comédies, tantôt des pièces historiques. Diderot, de son côté, se lance à la production des romans, des pièces de théâtre, des essais philosophiques, des critiques d'art... Les deux jouent avec la forme ou, plutôt, les formes. On s'est souvent demandé, en lisant les textes dialogués de Diderot, où il se cachait – derrière le Premier du *Paradoxe*, derrière le Moi du *Neveu* –, alors qu'en réalité « il est partout et nulle part »<sup>1300</sup>. De son côté, l'œuvre de Sirera nous surprend car il nous manipule, il nous oriente vers une attente qui s'écarte du dénouement, procédé que nous retrouvons également dans *Sleuth*. Ainsi, l'idée de détour nous intéresse pour sa polysémie, qui éclaire la structure interne de la pièce de Shaffer ainsi que celle de *El verí del teatre*.

Dans le cas de Denis Diderot, sa conception du dialogue comme jeu lui permet de se cacher derrière ses personnages. Il se dédouble ou s'amuse à glisser d'une case à l'autre : pensons au *Fils naturel*, où l'auteur – donc Diderot – apparaît comme spectateur de la pièce sous le nom de « Moi », tandis que le personnage de Dorval est signalé comme en être l'auteur. Aussi, Diderot fait croire à l'objectivité dans ses jeux d'écriture. Ce contrôle narratif n'est qu'une stratégie de manipulation littéraire à travers laquelle il nous guide dans notre lecture en même temps qu'il expérimente avec le langage et rompt la fiction. Jean Marie Goulemot définit le dialogue diderotien justement comme « mystification » et « manipulation », avant d'évoquer son caractère ludique :

---

<sup>1299</sup> « Dans ce genre de livres, on doit interrompre la narration pour parler de son chien, de ses pantoufles ou de sa maîtresse. Un tel sans-gêne d'abord les charma, puis leur parut stupide, car l'auteur efface son œuvre en y étalant sa personne ». FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, A. Lemerre, 1881, p. 170.

<sup>1300</sup> BONNET, Jean-Claude, « Introduction », dans DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau*, Paris, GF-Flammarion, 1983, p. 11.



Il est ainsi jeu, partie d'échecs comme on 'a suggéré pour *Le Neveu de Rameau*, mais un jeu apparemment libéré, de par la spontanéité de la vie, de la rigueur des règles, qui donnerait l'impression qu'intervient, selon peut-être un plan prévu, un maître en fantaisie, capable d'ignorer la partie pour parler d'autre chose, aller faire un tour, saluer un des spectateurs du tournoi. Le dialogue pour convaincre doit se donner (nous donne) l'illusion de la liberté, tout en respectant, au-delà des détours, les digressions, des anecdotes apparemment inutiles, la progression des arguments en présence. Ce dialogue écrit est un leurre, une représentation réglée d'avance par un metteur en scène qui s'amuse et se fait plaisir<sup>1301</sup>.

Il fait semblant de raconter objectivement ce qu'il voit, tel un passant qui observe son entourage ; puis se met faussement en scène, comme Moi dans *Le Neveu de Rameau*. Ce procédé nous mène à considérer quelques textes de Diderot comme des proto-autofictions où il s'érige en personnage.

Rodolf Sirera se met également soi-même sur scène, que ce soit explicite (*Trío*) ou implicitement (*Indian Summer*). Dans le premier cas, nous avons la référence à l'auteur de *El verí del teatre*, qui ne veut plus voir sa pièce jouée. Dans le deuxième texte le protagoniste, un professeur de littérature espagnole, est, selon Guillermo Heras, un *alter-ego* de l'écrivain, qui se plonge dans ses problèmes quotidiens et explore ses fantasmes grâce à l'onirisme et aux suggestions<sup>1302</sup>. Suggérer implique offrir de multiples lectures possibles au récepteur et ce procédé fait à nouveau converger Sirera et Diderot dans la mesure où les deux conçoivent le théâtre comme un espace de sensations.

Nous avons déjà annoncé le recours à l'humour des deux auteurs. Diderot, par exemple, n'hésite pas à se moquer de soi-même et de ses digressions, notamment dans *Jacques le fataliste*. Sa fin, au conditionnel, est aussi un jeu pour le lecteur car l'auteur laisse tout ouvert à son imagination. Nous pouvons aussi retrouver de l'autodérision dans le passage suivant de *Paradoxe sur le comédien* :

LE PREMIER.- [...] Ne le pensez-vous pas ?  
LE SECOND.- Je ne pense rien. Je ne vous ai pas entendu.  
LE PREMIER.- Quoi ! nous n'avons pas continué de disputer ?

---

<sup>1301</sup> GOULEMOT, Jean-Marie, « Introduction », dans DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 14.

<sup>1302</sup> Cf. VV.AA., *Aproximació al teatre de Rodolf Sirera*, Alzira, Bromera, 1999, p. 22.

LE SECOND.- Non.  
LE PREMIER.- Et que diable faisiez-vous donc ?  
LE SECOND.- Je rêvais.  
LE PREMIER.- Et que rêviez-vous ?  
[...]  
LE PREMIER.- Mais j'ai donc causé longtemps tout seul ?  
LE SECOND.- Cela se peut ; aussi longtemps que j'ai rêvé tout seul<sup>1303</sup>.

Il n'est pas difficile de reconnaître un ton de plaisanterie diderotienne dont l'objet n'est que sa divagation libre, parfois apparemment chaotique, qui traduit sa curiosité et sa rencontre avec soi-même. Ce même extrait est proche d'un autre passage de *Jacques*, où la rupture de l'action et la futilité du dialogue sont le moyen pour obtenir la complicité du lecteur.

L'intertextualité est fort présente aussi bien dans l'œuvre de Diderot que dans celle de Sirera. Nous venons de voir le nombre d'hypotextes qui sont à la base du *Paradoxe sur le comédien*. C'est grâce au dialogue établi entre eux que Diderot a su développer sa théorie sur le jeu, qui ne resta point stérile. Bien que le texte de Diderot ait été publié pour la première fois en 1830, il circulait déjà bien avant dans les rues de Paris. C'est donc fort probable que des gens comme Talma aient pu le lire avant d'écrire leurs respectives théories. Ainsi, il faut croire que Talma<sup>1304</sup> connaissait le manuscrit, dû aux nombreuses coïncidences qu'on peut trouver entre son *Mémoire sur Lekain et sur l'art dramatique*, publié en 1827, et le *Paradoxe*, à priori encore inédit. Le texte de Talma, à l'instar de ceux de Clairon ou Dumesnil, démontre que la confrontation de deux façons de jouer la

---

<sup>1303</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 148-149.

<sup>1304</sup> Talma critique la théorie de Diderot, en le qualifiant d'être insensible, cf. *Mémoire sur Lekain et sur l'art dramatique*. Á. Delavault, éditeur. Bruxelles, 1827, p. 69-70. Cela n'est pourtant pas vrai comme le démontre sa lettre à Sophie Volland : « J'avais pensé que les fibres du cœur se racornissaient avec l'âge ; il n'en est rien ; je ne sais si ma sensibilité ne s'est pas augmentée : tout me touche, tout m'affecte ; je serai le plus insigne *pleurnicheur vieillard* que vous ayez jamais connu ». Lettre de Diderot à Sophie Volland et ses sœurs, datée du 3 septembre 1774. DIDEROT, Denis, *Lettres à Sophie Volland*, dans A-T, *op. cit.*, t. XIX, p. 352.

Cette critique rejoint également celle portée contre Clairon, qui partageait justement la vision du jeu dramatique proposée par Diderot, éloignée de la déclamation et proche du naturel.

comédie demeure peut-être l'un des aspects les plus étudiés dans le *Paradoxe sur le comédien*, à tel point qu'il y en a d'autres bien importants qui peuvent être laissés de côté dû à une lecture réductionniste de cette œuvre.

Pour ce qui est de Rodolf Sirera, son œuvre est parsemée de multiples références à la littérature française, mais la polyphonie ne se limite pas à l'intertextualité. Nous voudrions donc distinguer plusieurs types de polyphonie.

D'abord, les anecdotes – si chères au Français – favorisent un dialogue avec des voix apparemment absentes mais qui vont illustrer toute la théorie de Diderot. En effet, la présence de ces anecdotes se justifie par l'intérêt de Diderot à illustrer sa thèse autour du jeu de l'acteur. Diderot en cite plusieurs, surtout des comédiennes comme nous avons expliqué au deuxième chapitre, afin de comparer plusieurs écoles et de renvoyer le lecteur à d'autres textes, dont les mémoires auxquels nous nous sommes déjà référée.

Ensuite, Diderot renvoie parfois à d'autres textes de manière explicite, tout comme Rodolf Sirera. Dans *Trío*, le Valencien cite un extrait de sa pièce *Raccord* :

ÓSCAR : “Dicen que, a medida que te vas haciendo mayor, vives cada vez más en los recuerdos. Por eso los viejos son tan pesados. Siempre están recordando cosas. Como Enrique. Siempre contando sus batallitas...”

DAVID : (*Leyendo sin estar concentrado*) “¿Qué Enrique?”

ÓSCAR : “Ribera, ¿quién va a ser?”

DAVID : “¿Ribera? No me acuerdo”.

ÓSCAR : “Sí, hombre... Siempre contando anécdotas de su carrera, que si había hecho aquella obra con aquella actriz, o la otra, o en aquel teatro. Era un pesado. Nosotros lo aguantábamos, qué íbamos a hacer, era un compañero. Estaba ya un poco gaga...”<sup>1305</sup>.

---

<sup>1305</sup> SIRERA, Rodolf, *Trío*, dans *El veneno del teatro / Trío*, Madrid, SGAE, 2013, p. 106-107.

OSCAR : On dit qu'en vieillissant, on vit de plus en plus dans les souvenirs. C'est pourquoi les anciens sont si lourds. Ils se souviennent toujours des choses. Comme Enrique. Toujours en train de raconter ses petites batailles...

DAVID : (*En lisant distrait*) Quel Enrique?

OSCAR : Ribera, qui d'autre ?

DAVID : Ribera ? Je ne m'en souviens pas.

ÓSCAR : Mais si ! Il passait son temps à raconter des anecdotes sur sa carrière, la pièce qu'il avait faite avec cette actrice, ou l'autre, ou dans ce théâtre. Il était insupportable ! Nous devons le supporter, qu'allions-nous faire ! C'était un collègue, et il était déjà un peu gaga... [C'est nous qui traduisons].

Il prolonge ce moment de théâtre dans le théâtre avec une allusion à un autre de ses textes, *Plany en la mort d'Enric Ribera*, ce que l'on pourrait qualifier de méta intertextualité.

Diderot aime aussi se faire écho des auteurs et opinions de son temps. On trouve un bon exemple dans le *Neveu de Rameau*, que Diderot rédigea inspiré par le neveu du compositeur Jean-Philippe Rameau, un professeur de chant et de clavecin qui menait une vie bohème. Ce texte réunit la polémique musicale connue comme « La Querelle des Bouffons » et l'extrait suivant de la *Satire Seconde* y renvoie directement :

[le Neveu] il part d'un éclat de voix : « Je suis un pauvre misérable... Monseigneur, monseigneur, laissez-moi partir... Ô terre, reçois mon or, conserve mon trésor, mon âme, mon âme, ma vie ! Ô terre !... Le voilà le petit ami, le voilà le petit ami ! *Aspettar si non venire... A Zerbina penserete... Sempre in contrasti con te si sta...* » Il entassait et brouillait ensemble trente airs italiens, français, tragiques, comiques, de toutes sortes de caractères<sup>1306</sup>.

Par la nonchalance du Neveu, Diderot évoque d'un air moqueur les tensions entre les partisans du goût français et ceux du goût italien, déjà évoquées au premier chapitre. Cette Querelle, nous le rappelons, introduit une certaine légèreté dans l'opéra classique, contribue à l'établissement de l'opéra-comique en France et va diviser les compositeurs. L'opposition entre la tragédie et la comédie entrera aussi en jeu, ainsi que la pertinence des genres hybrides.

---

<sup>1306</sup> DIDEROT, Denis (1773), *Le Neveu de Rameau*, éd. cit. de Jean-Claude Bonnet, p. 110.



Saint Elme Gautier, *Le neveu de Rameau dans un café*, 1883.

L'usage de l'ironie, qui propose deux niveaux de lecture, est aussi inhérent au style diderotien, tout comme le paradoxe. À ce sujet, Philippe Lacoue-Labarthe analyse son usage inhérent précisément dans *Paradoxe sur le comédien* comme suit :

Depuis le début du dialogue, l'auteur, le sujet énonçant du texte n'a cessé de multiplier les indices destinés à l'identifier au Premier. Ou l'inverse. Par deux fois, en tous cas, le Premier s'est rappelé à son interlocuteur [...] comme l'auteur du *Père de famille* par deux fois il a renvoyé [...] à ses salons et il ne s'est pas même privé de se désigner nommément. [...] l'auteur - Diderot - occupe donc simultanément deux places. Et deux places incompatibles. A la fois exclu et inclus, dedans et dehors [...] le sujet énonçant n'occupe à vrai dire aucun lieu, il est, inassignable [...] est-ce que cette impossible position du sujet ou de l'auteur, ici, ne serait pas l'effet de ce que lui-même [...] a charge d'énoncer, à savoir tri paradoxe ?<sup>1307</sup>

Rodolf Sirera aussi utilise le jeu, matérialisé par un puzzle, dans sa pièce *Raccord*. L'allusion à ce passe-temps apparaît dès la première didascalie (« Mentre parla [Júlia] va

<sup>1307</sup> LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, « Diderot, le paradoxe et la mimesis », *Poétique* n°43, 1980, p. 268-270

encaissant les différents morceaux qui composent un casse-tête »<sup>1308</sup>). Toute la pièce est un jeu de sauts temporels dans le même lieu, et finir le puzzle implique reconstruire la mémoire du lieu où les actions se déroulent sur une ville de la côte. La fin de la pièce, par le biais de l'intermédialité d'une projection de Júlia simultanée au récit de l'anagnorisis d'Una, nous confirme cette idée de jeu d'indices et de reconstitution : «Veiem, projectada sobre el fons, la imatge de la mà de la noia en el moment en què encaixa la darrera peça del casse-tête. Quan la mà es retira podem apreciar que ha compost la mateixa fotografia de la fi de l'escena primera »<sup>1309</sup>. En effet, nous lisons presque la même scène dans la fin du premier acte, et le parallélisme est encore plus déconcertant pour le récepteur car l'auteur nous précise que la même actrice, habillée presque de la même manière, doit jouer les personnages de Júlia, Laura et Una<sup>1310</sup>.

### 9.2.1. Intertextualité française chez Sirera

L'abondance de références à des auteurs internationaux dans l'œuvre de Rodolf Sirera témoigne de sa connaissance littéraire et de son esprit d'ouverture, caractéristique commune aux acteurs du renouveau culturel de l'Espagne franquiste. Souvent autodidactes dans le domaine de la création, ils et elles cherchaient de nouvelles manières de faire à l'étranger. Sirera lui-même souligne les influences du norvégien Henrik Johan Ibsen, du russe Anton Pavlovitch Tchekhov, de l'italien Luigi Pirandello, de l'irlandais George Bernard Shaw, le suédois August Strindberg et les espagnols Jacinto Benavente ou Antonio Buero Vallejo<sup>1311</sup>.

---

<sup>1308</sup> SIRERA, Rodolf, *Raccord*, Capellades, Proa, 2005, p.95.

« Pendant qu'elle parle, [Julia] assemble petit à petit les différentes pièces du puzzle ». [C'est nous qui traduisons].

<sup>1309</sup> *Ibid.*, p. 165.

« Nous voyons, projetée sur le fond, l'image de la main de la fille où moment où elle assemble la dernière pièce du puzzle. Quand la main se retire, nous pouvons constater qu'elle a composé la même photographie de la fin de la première scène ». [C'est nous qui traduisons].

<sup>1310</sup> Voir *Ibid.*, p. 93.

<sup>1311</sup> Voir l'entretien avec Manuel Molins publié dans SIRERA, Rodolf, *Indian Summer*, *op. cit.*, p. 19.

La présence de la culture française s'inscrit dans le contexte plus vaste de l'art espagnol, recouvrant le cinéma, la chanson, la poésie et la scène. Cette influence s'accroît aux années 70, mais on trouve déjà quelques adaptations théâtrales et des traductions dans les décennies précédentes (Samuel Becket, Eugène Ionesco, Francisco Arrabal, Jean Genet, Artur Adamov, Jean-Paul Sartre...). Dans le cas de Rodolf Sirera, nous remarquons que le leitmotiv qu'est l'intertextualité française, comme Juli Leal le signale à juste titre dans un article clairvoyant<sup>1312</sup>, ne se limite pas au théâtre, mais embrasse d'autres productions littéraires. Ceci découle de sa lecture et de son étude des romans français du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment les romans naturalistes, d'aventures ou de mystère, ainsi que des genres proches de l'artifice tels que le mélodrame populaire, le théâtre du crime du grand guignol ou les drames romantiques<sup>1313</sup>.

Le « Grand-guignol » tire son nom d'un théâtre de Montmartre créé en 1897 et il est circonscrit aussi bien dans le temps (197-1962) que dans l'espace (Impasse Chaptal à Paris). Le *Trésor* le définit comme « Théâtre d'épouvante dont le caractère exagéré et l'in vraisemblance des situations rappellent les outrances du Grand-Guignol »<sup>1314</sup>. Mais le Guignol est, au début, un personnage populaire lyonnais qui trouve son origine dans la classe ouvrière. Comme l'explique le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Laurent Mourguet, un ancien ouvrier de la soie, doit se reconverter et devient marchand forain, marionnettiste et arracheur de dents. Comme son collègue n'est pas souvent en état de lui donner les répliques dans les spectacles qu'il anime, Mourguet sculpte une première marionnette qui ressemble son collègue, Gnafron, puis un deuxième à son effigie qu'il

---

<sup>1312</sup> LEAL, Juli, « El *Brunzir* cultural francès en l'obra teatral de Rodolf Sirera », *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX*. Primer Congrés Internacional de Literatura Comparada. València, 15-18 abril 1997, Barcelona, Publicacions de l'abadia de Montserrat, 1997, p. 163. Nous citerons aussi son article « Incidència i presència del teatre francès i italià al tetare independent valencià », dans ROSSELLÓ, Ramón X. (éd.), *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, València, Universitat de València, 2000, p. 77-94.

<sup>1313</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>1314</sup> « Grand-Guignol », *Trésor de la langue française*. Disponible en ligne sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/grand-guignol> [Consulté le 19 février 2020].

nomme Guignol<sup>1315</sup>. Avec le temps il évolue et devient un genre théâtral à part entière qui se fait écho des peurs du moment (la folie, les faits divers, la guillotine), rendues visibles grâce à des effets spéciaux de plus en plus développées. Il finit par témoigner d'un souci scientifique avant d'être discrédité par le cinéma gore<sup>1316</sup>.

L'intérêt envers le « Théâtre du Grand Guignol » caractérise le théâtre espagnol non commercial des années 1970, notamment parmi les auteurs qui avaient une vocation politique, dans la mesure où la terreur transmise par ces pièces était en lien avec le contexte politique : n'oublions que ce type de théâtre eut du succès à Paris depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle et jusqu'aux années 60. Son apogée pendant la période d'entre-guerres, certes lié à une réaction aux atrocités commises lors de deux conflits belliqueux, explique la présence d'un théâtre d'horreur dans le cas espagnol. On peut citer, comme exemple, le cas d'Alfonso Sastre<sup>1317</sup>, non seulement dans ses pièces de théâtre mais aussi dans ses contes fantastiques.

Sous cette influence, certaines pièces de Sirera se caractérisent par une esthétique de l'horreur, qui met en scène des morts d'une manière parfois comique, voire grotesque, qui inclut aussi de l'érotisme macabre. C'est le cas de *Bloody Mary Show* (1979), notamment dans le fragment *Ventríloc d'Alzira*, où le ventriloque est tué par l'enfant-poupée. Celle-ci réapparaît plus tard sous l'apparence d'une femme fatale qui fait un striptease et avoue qu'elle n'est qu'un être incomplet, et ce qui lui manque c'est justement le cœur. Dans *El titellaire*, le marionnettiste finit mort à cause des actions de ses marionnettes. Ainsi, la mort plane au-dessus de la scène et le marionnettiste devient victime de ses pantins : il perd totalement le contrôle sur ses personnages, qui inversent l'ordre initial, passant d'objet à sujet.

---

<sup>1315</sup> Cf. ERULI, Brunella, « Guignol » dans CORVIN, Michel (dir.) (1995), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit., p. 770.

<sup>1316</sup> Cf. PIERRON, Agnès, « Grand-Guignol » dans CORVIN, Michel (dir.) (1995), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit., p. 750.

<sup>1317</sup> *Las noches lúgubres* (1964), *Ejercicios de terror* (1970), *Análisis de un comando al servicio de la revolución proletaria* (1978) ou *Jenofa Juncal* (1983).



La récurrente mise en scène de la mort, à son tour conçue comme spectacle, entraîne toujours chez Sirera une caricature dans un contexte de terreur. Ce procédé, qui peut dégoûter et déconcerter le spectateur, voire lui résulter obscène selon le contexte, est sans doute inspiré du Grand-Guignol français que nous venons d'évoquer. À l'origine, ce genre mettait sur scène des crimes et des monstruosité, sous la forme d'un théâtre de la cruauté – que l'on se gardera de confondre avec la proposition d'Antonin Artaud – par le biais de récits sanglants qui faisaient peur, tout en représentant l'horreur et le sang des crimes tels que des viols, meurtres ou parties du corps amputés, dont le nez ou les yeux<sup>1318</sup>. Plus tard, le Théâtre du Grand Guignol<sup>1319</sup> verra la lumière à Pigalle (Paris) en 1897, où il va demeurer jusqu'à sa disparition en 1962. J'ajouterais qu'en plus, ce théâtre occupait le bâtiment d'une ancienne chapelle au fond d'une impasse et qu'il ressemblait plus à un cabaret qu'à un théâtre de marionnettes, avec lequel il n'avait rien à voir si ce n'était la passivité des comédien(ne)s « victimes ».

Le macabre<sup>1320</sup> lié au comique apparaît aussi dans une autre pièce brève : *L'estranya metamorfosi de Mademoiselle Delaigulle* (1974). La structure formelle de la pièce est simple, avec un seul acte et trois personnages : Mlle Delaigulle, un Inconnu et le chat. Celui-ci est important d'un point de vue symbolique, surtout à cause de la croyance japonaise qui prétend que le chat peut tuer des femmes et adopter leur aspect physique. Dans ce cas, comme l'on va voir et comme le titre l'annonce déjà, c'est Mademoiselle Delaigulle qui se métamorphose par un baiser.

Comme dans toutes les pièces que Sirera écrit à cette époque, les didascalies occupent une place prédominante dans le texte. Dans *L'estranya metamorfosi de Mademoiselle Delaigulle*, ces indications concernent surtout l'ambiance et le décor qui

---

<sup>1318</sup> Voir BIET, Christian (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins, 2006.

<sup>1319</sup> Pour plus d'information à cet égard, on pourrait consulter PIERRON, Agnès, *Les nuits blanches du Grand Guignol*, Paris, Seuil, 2002 ou encore PIERRON, Agnès (éd.), *Le grand guignol : théâtre des peurs de la Belle époque*, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins, 1995.

<sup>1320</sup> À propos de la relation entre le macabre et la création littéraire et théâtrale, nous pouvons consulter MARCANDIER-COLARD, Christine, *Crimes de sang et scènes capitales : essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, P.U.F., 1998

entourent l'action. La musique est récurrente ici, concrètement il s'agit de l'andante de la sonate opus 34 en Fa mineur de Brahms, qui ouvre et ferme la pièce. La situation spatio-temporelle est aussi assez précise : « Tranquilla penombra de capvespre. Els primers dies de l'octubre. Principis de segle, amb el seu halo marcit de remembrances : un jardí-laberint modernista, amb algunes estàtues allegòriques, un estany, un banc a un costat del passeig »<sup>1321</sup>. Ce décor tranquille, mais au même temps inquiétant, laisse soupçonner un événement surnaturel. La mélancolie rode dans l'ambiance, et ceci est d'ailleurs l'une des caractéristiques de ses premières pièces, caractérisées par une ambiance sombre, en pénombre, où des bruits viennent troubler le calme de la scène et par extension du spectateur.

Le portrait physique de Mademoiselle Delaigulle apparaît aussi détaillé dans la didascalie initiale, où elle est décrite comme une femme jeune, belle et élégante, aux beaux yeux mais dont le regard est dur et indifférent. Cette petite note sur son regard est un prélude de ce que l'on saura d'elle à la fin. Elle lit attentivement, concentrée dans sa lecture, pendant qu'elle caresse un chat, scène qui pourrait bien faire l'objet d'un tableau représentant une liseuse<sup>1322</sup>. L'arrivée de l'inconnu l'effraie, et c'est à ce moment que l'on découvre le contenu de ses lectures, ce qui sera clé aussi pour la compréhension de l'intrigue.

En effet, l'intertextualité du poème de Charles Baudelaire nous offre des indices qui aident à éclaircir l'identité de Mademoiselle Delaigulle. Il s'agit de la poésie « La Destruction », extrait de son œuvre *Les Fleurs du mal* :

---

<sup>1321</sup> SIRERA, Rodolf, *L'estranya metamorfosi de Mademoiselle Delaigulle*, op. cit., p. 21.

« Tranquille pénombre à la tombée du jour. Les premiers jours d'octobre. Début de siècle, avec son halo fané de souvenirs : un jardin-labyrinthe moderniste, avec quelques statues allégoriques, un étang, un banc à côté de l'allée ». [C'est nous qui traduisons].

<sup>1322</sup> Ce thème parcourt l'histoire de la peinture, comme le démontrent *La Liseuse* de Jean Raoux (1728), *Liseuse* d'Alexis Grimou (s.d.), *La Liseuse ou La Jeune Fille lisant* de Jean-Honoré Fragonard (vers 1770), *La Liseuse* d'Henri Fantin-Latour (1861), *La Liseuse ou Printemps* de Claude Monet (1872), *La Liseuse* d'Auguste Renoir (1876), *La Liseuse* d'Édouard Manet (celle de 1877 et celle de 1879-1880)... Nous trouvons ce même motif dans des airs autres que le français, comme nous constatons avec les tableaux de Goya, Charles Edward Perugini, Vincent Van Gogh, Fernando Botero ou Ricardo Lopez Cabrera, pour n'en citer que quelques-uns.

Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon ;  
Il nage autour de moi comme un air impalpable ;  
Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon  
Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.

Parfois il prend, sachant mon grand amour de l'Art,  
La forme de la plus séduisante des femmes,  
Et, sous de spécieux prétextes de cafard,  
Accoutume ma lèvre à des philtres infâmes.

Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,  
Haletant et brisé de fatigue, au milieu  
Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes,

Et jette dans mes yeux pleins de confusion  
Des vêtements souillés, des blessures ouvertes,  
Et l'appareil sanglant de la Destruction<sup>1323</sup>.

De plus, *El brunzir de les abelles*, écrite avec son frère, trouve aussi son origine dans le texte français *Paolo Paoli*, d'Arthur Adamov. Comme le suggère Juli Leal, la découverte du théâtre de Georges Feydeau a une grande influence dans la production de Rodolf Sirera. En conséquence, le genre du vaudeville parcourt aussi quelques-unes de ses pièces et souligne les dangers de la frivolité, notamment dans *L'assassinat del Doctor Moraleda* (1978) et *Funció de gala* (1987)<sup>1324</sup>. Le point de départ dans ces deux pièces est l'intrigue typique des romans de mystère, tout en y mêlant un fond politique et satirique qui nous renvoie des références à Agatha Christie – autrice qu'il a commencé à lire quand il était très petit. L'un des exemples les plus nets d'intertextualité avec un roman policier est la pièce *El misteri de la cambra tancada* est un écho à la nouvelle *Le mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux publiée en 1907.

Enfin, la pièce *El verí del teatre* est également parsemée de nombreux échos à la culture française, et notamment à celle du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le procédé du travestissement si en vogue dans les comédies de l'époque de Diderot est aussi présent dans la pièce de

---

<sup>1323</sup> BAUDELAIRE, Charles, « La destruction », *Les Fleurs du Mal*, Paris, éditeurs Poulet-Malassis et De Broise, 1857, p. 181.

<sup>1324</sup> Voir LEAL, Juli, « El *Brunzir* cultural francès en l'obra teatral de Rodolf Sirera », art. cit., p. 167.

Rodolf Sirera. En plus, tout comme faisaient les personnages de Marivaux, on voit que le Marquis se déguise en Valet pour obtenir de l'information ou déclencher une réaction de la part de l'autre personnage.

À la fin, le Marquis séquestre Gabriel pour analyser ses réactions et essayer de vérifier sa théorie, à savoir, un comédien doit vraiment sentir les sentiments qu'il veut transmettre au spectateur. Cette expérience nous rappelle la pièce *La Dispute* de Marivaux (1744), où des enfants sont isolés du monde et enfermés pour élucider qui est plus inconstant dans l'amour, si l'homme ou la femme. La pièce de Marivaux pose aussi la question rousseauiste de l'influence de la société sur la nature humaine, sujet qui revient également dans *El verí del teatre* :

Ah, si prenguéssem seriosament les teories del senyor Rousseau, aquest món seria una mena d'infern... ! (Diu açò darrer amb una certa delectació morbosa). El bon salvatge... (Pausa. Somriu). No... L'home en estat natural no és precisament bo... Es manifesta de manera autèntica, això sí... Però aquesta autenticitat, aquesta sinceritat, amic Gabriel... ens mostraria com realment som. I som pitjors que les feres més terribles de la selva... Us ho dic jo, que en sé...<sup>1325</sup>

Nombreux sont les personnages des pièces de Rodolf Sirera qui font allusion à la culture française. En premier lieu, comme Juli Leal le signale aussi<sup>1326</sup>, le personnage d'Amèlia dans *El còlera dels déus* renvoie clairement à Emma Bovary. En effet, toutes les deux sont incapables d'accepter leur vie dans la campagne et leur ennui les pousse à l'adultère. Le texte des frères Sirera nous dresse un portrait très concis de la rêveuse Amèlia et de son équivalent dans le roman de Flaubert :

Jo era molt jove... Estava com enlluernada per la meua personalitat tan 'de ciutat'. No sé si em pot comprendre... Però veure's als dinou anys condemnada

---

<sup>1325</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre, op. cit.*, p. 152.

Ah, si nous prenions les théories de Monsieur Rousseau au pied de la lettre, ce monde serait un enfer. (Il parle avec un certain plaisir morbide) Le bon sauvage. (Pause. Il sourit). Non... L'homme dans son état naturel n'est pas exactement bon. Il se manifeste comme un être authentique, oui, mais une telle authenticité, une telle sincérité, mon ami Gabriel, nous montrerait ce que nous sommes vraiment. Et nous sommes pires que les bêtes les plus terribles de la jungle. C'est moi qui vous le dit, qui le sais bien...

<sup>1326</sup> *Id.*, p. 66.

a viure en un poble, fent companya a l'àvia, des que morí el meu pare, no és un panorama molt encisador, i per això, qualsevol cosa que trencara la monotonia era molt ben rebuda... Sobretot, quan s'han tingut certs somnis... I certes esperances... I, llavors, aparegué Alavano. Quina altra cosa jo hi podia haver fet? Després d'un temes quan ho vaig verue clar, quan no en quedaven dubtes, quan l'il·lusió dels primers moments s'havia esvaït, la desinquietud antiga va retornar de nou... El meu marit no era altra cosa que una prolongació immobilitzadora de tot allò que jo havia volgut defugir. [...] Així vaig començar a anar periòdicament a València a prendre les aigües... Hores que exhauria, fins la darrera gota com un licor prohibit...<sup>1327</sup>

Il y a également des personnages historiques qui apparaissent, comme par exemple dans *Tres variacions sobre el joc del mirall*. Cette œuvre reçoit les éloges d'Albert Miralles, qui en 1977 publia un livre sur le théâtre alternatif et social et écrivit « no he leído nada tan consecuente como *Tres variacions sobre el joc del mirall* »<sup>1328</sup>. D'après Miralles, Sirera conjugue le dadaïsme, l'absurde et l'irrationnel – ceci dans la même ligne que Luis Buñuel dans *El discreto encanto de la burguesía* (1972) – tout en ayant recours aux Happenings. Ce jeu avec la forme ne serait qu'un moyen de faire réagir le récepteur à la manière d'Antonin Artaud. Néanmoins, Alberto Miralles critique le fait que Sirera ait accepté que la maison d'édition mette un petit mot sur la couverture du livre disant « Un recull de peces breus, moltes de les quals irrepresentables, però gairebé totes ben representatives », puisque pour lui, il n'y a plus de pièce de théâtre qui puisse être jouée depuis Valle-Inclán<sup>1329</sup>.

<sup>1327</sup> Rodolf Sirera et Josep Lluís Sirera, *El còlera dels déus, València*, ed. 3 i 4, 1979, p. 20-21.

« J'étais très jeune... J'étais comme éblouie par ma personnalité si 'citadine'. Je ne sais pas si vous pouvez me comprendre... Mais se voir à dix-neuf condamnée à vivre dans un village, faisant de la compagnie à ma grand-mère après la mort de mon père, ce n'est pas un panorama très charmant, et c'est pour cela que n'importe quoi qui casserait la monotonie était très bien reçu... Surtout quand on a eu quelques rêves... Et certains espoirs... Et alors, Alavano est apparu. Qu'est-ce que j'aurais pu faire d'autre ? Après quelques temps, j'ai vu clair, quand il n'y avait plus de doutes et que l'illusion de début avait disparu, l'ancienne inquiétude est retournée... Mon mari n'était rien d'autre qu'une prolongation immobilisante de tout ce que j'avais voulu fuir [...] C'est ainsi que j'ai commencé à aller régulièrement à Valence pour faire des cures thermales... Des heures que je savourais, que j'épuisais jusque la dernière goutte, comme une liqueur interdite...

<sup>1328</sup> MIRALLES, Alberto *Nuevo teatro español: una alternativa social*, Madrid, Editorial Villalar, 1977, p. 124.

<sup>1329</sup> Cf. *Ibid.*, p. 125.

Dans ce recueil de pièces courtes, irreprésentables mais représentatives, l'imaginaire littéraire français joue un rôle essentiel. Dans la troisième, très courte, le seul personnage est Marat, qui crie « Jo sóc la Revolució ! »<sup>1330</sup> devant une salle vide, où le seul spectateur est un miroir qui reflète le propre Marat. Enfin, dans l'épilogue, nous retrouvons une récréation du *Père Ubu* d'Alfred Jarry dont le célèbre « Merdre ! » devient ici « Justrícia ! »<sup>1331</sup>. Le silence avec lequel répond la salle, cette fois-ci remplie, véhicule sans doute un certain pessimisme.

On notera déjà que dans le paratexte qui précède la « Primera variació » on discerne l'ombre de grands hommes de théâtre. Il se compose d'abord d'une dédicace à Groucho Marx et ensuite d'une citation de Julian Beck, membre fondateur du Living Theater. Ses mots suivants mettent l'accent sur la désillusion provoquée par le théâtre contemporain, et donc sur le besoin de le transformer :

... perquè el teatre del nostre temps  
és un lloc d'horror actual  
el que hi succeeix és desil·lusió  
desil·lusió de tota mena  
i tota desil·lusió és horrible...<sup>1332</sup>

En citant ces paroles, Sirera nous montre son adhésion à cette idée : tout comme Diderot au XVIII<sup>e</sup> siècle, lui aussi est convaincu de la nécessité de renouveler l'esthétique théâtrale.

La première pièce nous présente une scène double : deux familles bourgeoises composées de six membres, à savoir, les deux parents, deux enfants et deux grands-parents, attendent une famille amie qu'ils ont invitée pour dîner. Le comique c'est que la famille Brown attend la famille Smith, et à l'inverse. En conséquence, la réunion n'aura pas lieu et en plus, les deux familles se fâchent. Ce non-sens, ainsi que la typologie de

---

<sup>1330</sup> SIRERA, Rodolf, *Tres variacions sobre el joc del mirall i altres peces curtes*, op. cit., p. 16.

<sup>1331</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>1332</sup> *Ibid.*, p. 9.

« Comme le théâtre de notre temps est un lieu d'horreur actuel, ce qui y a lieu est désillusion, désillusion par nature, et toute désillusion est horrible ».

familles choisies, renvoie directement à la *Cantatrice chauve* d'Ionesco (1950), pièce où les personnages sont aussi obsédés par l'heure et le silence.

Chez Sirera, chaque personnage type dans les deux familles a d'ailleurs le même comportement : la mère nerveuse, qui « juga nerviosament amb les culleres i altres coberts, ordenant-los i desordenant-los constantment i mecànica »<sup>1333</sup>, le père qui est attentif à la montre, sérieux ; les enfants ont faim et attendent impatients, le grand-père, mi-endormi, fait quelques interventions soulignant l'exceptionnalité du fait et enfin, la grand-mère s'inquiète parce que le dîner sera froid.

Les didascalies qui décrivent le décor montrent le parallélisme entre les deux scènes qui partagent le même tréteau :

(1) Cambra burguesa ben moblada. Al centre, una taula parada per al sopar. Asseguts al seu torn Mr. Brown, Mrs. Brown, l'avi Brown, l'àvia Brown, i els dos fills petits.<sup>1334</sup>

(2) Desapareix de sobte el fòrum. Al darrer veurem el que resta d'una decoració idèntica a l'altra, amb una taula entorn de la qual estan asseguts Mr. I Mrs. Smith, l'avi i l'àvia Smith, i dues nenes petites. Més enllà hi ha un prosceni, simètric al nostre, i un altre pati de butaques; replet també de públic. Però ningú no sembla adonar-se'n<sup>1335</sup>.

Cette deuxième indication est particulièrement intéressante parce qu'elle situe dans le même univers le monde réel et le fictif, avec une salle qui occupe le même espace que le décor. Alors, le spectateur de la première scène devient quant à lui acteur du public qui apparaît derrière le forum.

---

<sup>1333</sup> *Ibid.*, p. 11.

« Elle joue nerveusement avec les cuillères et d'autres couverts, en les ordonnant et les désordonnant constamment et mécaniquement ».

<sup>1334</sup> *Ibid.*

« Pièce bourgeoise bien meublée. Au centre, une table prête pour le dîner. Assis autour d'elle, Mr. Brown, Mrs. Brown, le grand-père Brown, la grand-mère Brown et les deux petits-fils ».

<sup>1335</sup> *Ibid.*, p. 12.

« Tout d'un coup, le forum disparaît. Derrière, on verra une décoration identique à l'autre, avec une table autour de laquelle Mr. Et Mrs. Smith, le grand-père et la grand-mère Smith et les deux filles petites sont assis. Plus loin, il y a un proscenium, symétrique au notre, et un autre parterre, rempli aussi de public. Mais personne ne semble s'en rendre compte ».

Il n'y a que le décor qui est double, mais c'est aussi le cas de l'action, avec des personnages qui font simultanément la même action : les deux pères démontrent leur indignation en même temps, les deux mères acquiescent et les deux grands-pères remarquent la singularité de la situation. Cette simultanéité entraîne la ridiculisation de la scène, et par extension, des caractères peints par l'auteur. De plus, seulement le grand-père est doté d'assez de bon sens pour reconnaître que la scène et la réaction de gens est incompréhensible, faisant preuve d'un manque de communication, puisque tous les autres l'ignorent. Alors, Sirera orchestre un renversement de rôles, où ceux qui semblent dormir, ignorants à tout ce qui se passe autour d'eux, sont les seuls à voir la réalité telle qu'elle est.

À la fin, l'auteur propose aussi une alternative simplifiée, où au lieu d'avoir deux familles, on trouve deux parterres, qui jouent à leur tour le rôle de public et d'acteur, diluant les limites entre la réalité et la fiction, puisque dès que le quatrième mur tombe, les acteurs et les spectateurs se confondent. Ainsi, comme s'il s'agissait d'un miroir, on ne distingue plus le modèle de l'imitation, le monde réel de son reflet. Bien qu'il soit vrai que le théâtre soit mimésis de la réalité, la reproduction de la société se fait de sorte que le récepteur adopte un esprit critique, se posant des questions au sujet de la vérité et la fiction. Autrement dit, le théâtre se prolonge dans le théâtre jusqu'à l'infini, multipliant la scène, dont les protagonistes du théâtre sont en réalité les spectateurs.

La « Tercera variació » est très brève, n'ayant qu'un énoncé et deux succinctes indications qui la relient à la deuxième. Le lieu est toujours la même salle vide, dont l'entrée est contrôlée. Le théâtre veut être la révolution, incarnée par la figure de Jean-Paul Marat, mais il n'y a aucun récepteur de son message, donc celui-ci se révèle stérile. Alors, le théâtre est enfermé en lui-même, n'a aucun contact avec la société. Au lieu des spectateurs, il y a des miroirs qui reflètent à l'infini mais d'une manière inutile.



Ce même message est transmis dans l'épilogue, très court aussi, où le seul mot prononcé est « Justricia ! »<sup>1336</sup>. En effet, dans cet hommage à Alfred Jarry c'est son personnage le Père Ubu qui s'adresse au public. Mais les spectateurs, habillés en noir, sont encore une fois les censeurs de la deuxième variation. Cette couleur symbolise le manque de liberté et le deuil du théâtre. La pétition du Père Ubu tombe à l'eau, d'abord parce qu'il n'obtient aucune réponse du parterre, et ensuite parce que la justice sans liberté ne sert à rien, puisqu'une démocratie doit se composer d'un peuple juste et libre, ce qui n'est point le cas dans cette pièce.

Ces pièces brèves reflètent la société espagnole contemporaine à la composition, en 1974, et donc encore sous le franquisme. Les fréquentes allusions au parterre et l'insistance sur ce qui s'y passe sont le symptôme de ce que dramaturges espagnols de l'époque cherchent à (r)éveiller le public.

Dans beaucoup de ses textes, comme les mentionnés *Raccord* ou *Indian Summer*, Sirera joue avec le lecteur, il broie les pistes et nous confond par ses sauts temporels ou les scènes qui se succèdent sans transition mais qui sont en réalité décousues. Nous ne savons plus s'il s'agit de la vérité fictionnelle ou d'un rêve, et c'est sûrement cette même question que Gabriel se posera quand il se réveillera derrière la grille : vais-je vraiment mourir ? S'agit-il d'un cauchemar ? D'un jeu de mauvais goût ? Des hallucinations provoquées par la drogue ?

### **9.3. De l'illusion au danger**

Ces hypothèses confirment la tournure que les jeux peuvent prendre. Les comptes à rebours pour éviter la défaite, manifestés dans le sablier du Marquis ou dans la course contre la montre d'Andrew font de la vie un jeu dangereux, l'ultime jeu, l'écoulement du temps étant inévitable.

---

<sup>1336</sup> *Ibid.*, p. 17.

L'extrait suivant de *Paradoxe sur le comédien* nous confirme le caractère hypocrite du comédien ainsi que la présence et l'influence du jeu dans la vie quotidienne.

Il [le comédien] 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<sup>1337</sup>.

Vu l'existence d'autres exemples de l'art de feindre ce qu'on ne ressent pas, et donc de la maîtrise du corps, dans d'autres auteurs comme Laclos, Crébillon ou Sade, on parle aussi du paradoxe du libertin<sup>1338</sup>. Ainsi constate-t-on « la supériorité du libertin sur l'homme sensible »<sup>1339</sup>, qui peut, comme le Neveu, avouer que « Je suis moi et je reste ce que je suis ; mais j'agis et je parle comme il convient »<sup>1340</sup>.

Mais le jeu ouvre aussi la porte à l'évasion quand il est compris comme art de l'interprétation, et il épanouit et le comédien et le spectateur. Les différentes définitions des mots « distraction » et « divertissement » justifient la valeur du jeu comme moyen de créer de l'illusion, et donc de fuir la réalité. Le divertissement est l'« [o]ccupation, ensemble de données qui détourne l'Homme de l'essentiel et l'éloigne des problèmes propres à sa condition »<sup>1341</sup>. Dans le cas d'Andrew, le problème est la solitude où il habite : abandonné par sa femme, il n'a pour compagnie que l'automate du marin, les personnages de ses romans et ses jeux, qui lui donnent l'illusion d'être accompagné. Dans ce sens, il ressemble à un enfant qui construit des mondes par le biais du jeu, sauf que pour lui le jeu n'a rien d'enfantin :

ANDREW: Oh that's a game.

MILO: It looks like a child's game. (*He picks up one of the pieces*)

---

<sup>1337</sup> DIDEROT, Denis (1777), *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit. de Jean M. Goulemot, p. 81.

<sup>1338</sup> Cf. CERRUTI, Giorgio, « Le *Paradoxe sur le comédien* et le paradoxe sur le libertin. Diderot et Sade », *RSH*, n° 146, 1972, p. 235-251.

<sup>1339</sup> Cf. FRANTZ, Pierre, « De la théorie au roman : les anecdotes dans le *Paradoxe sur le comédien* » art. cit., p. 146

<sup>1340</sup> DIDEROT, Denis *Le Neveu de Rameau*, éd. cit. de Jean-Claude Bonnet, p. 92.

<sup>1341</sup> « Divertissement », *Trésor de la langue française*. Disponible en ligne sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/divertissement> [Consulté le 31 décembre 2019].

ANDREW: It's anything but childish I can assure you. I've been studying it for months, and I'm still only a novice. It's called Senat, played by the ancient Egyptians. It's an early blocking game, not unlike our own Nine Men Morris. Would you mind putting that back where you found it. It's taken me a long time to get it there<sup>1342</sup>.

Ce passage nous montre un Andrew un peu maniaque, et on reconnaît à nouveau l'importance capitale du jeu pour lui. Toucher aux pièces du Senat équivaut à détruire une partie de sa vie, de tout ce qu'il a achevé jusque-là. La question de l'enfance et de la solitude, évoquée cette fois-ci par une référence à la tristesse, revient lors d'une conversation avec l'inspecteur Doppler :

DOPPLER: It sounds rather sad, sir - like a child not growing up.

ANDREW: What 's so sad about a child playing, eh!

DOPPLER: Nothing, sir - if you 're a child.

ANDREW: Let me tell you, inspector. I have played games of such complexity that Jung and Einstein would have been honoured to have been asked to participate in them. Games of construction and games of destruction. Games of hazard, and games of callidity. Games of deductive logic, inductive logic, semantics, colour association, mathematics, hypnosis and prestidigitation. I have achieved leaps of the mind and leaps of the psyche unknown in ordinary human relationships. And I've had a great deal of not wholly innocent fun<sup>1343</sup>.

---

<sup>1342</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth*, *op. cit.*, p. 603.

ANDREW : Oh, c'est un jeu.

MILO : On dirait un jeu d'enfant. (Il ramasse une des pièces)

ANDREW: C'est tout sauf puéril, je peux te l'assurer. Je l'étudie depuis des mois et je ne suis encore qu'un novice. Il s'appelle Senat, joué par les anciens égyptiens. C'est un jeu de blocage précoce, un peu comme notre Nine Men Morris. Pourrais-tu remettre ça là où vous l'avez trouvé ? Il m'a fallu beaucoup de temps pour arriver jusque-là !

<sup>1343</sup> *Ibid.*, p. 642.

DOPPLER : Cela semble plutôt triste, monsieur - comme un enfant qui ne grandit pas.

ANDREW : Qu'y a-t-il de si triste à ce qu'un enfant joue, hein !

DOPPLER : Rien, monsieur - si vous êtes un enfant.

ANDREW : Laissez-moi vous dire quelque chose, Inspecteur. J'ai joué à des jeux d'une telle complexité que Jung et Einstein auraient été honorés d'être invités à y participer. Des jeux de construction et des jeux de destruction. Des jeux de hasard et des jeux de ruse. Jeux de logique déductive, de logique inductive, de sémantique, d'association de couleurs, de mathématiques, d'hypnose et de prestidigitation. J'ai réalisé des sauts de l'esprit et des sauts de la psyché inconnus dans les relations humaines ordinaires. Et j'ai eu beaucoup de plaisir avec des jeux pas tout à fait innocents.

La réponse du romancier montre la valeur qu'il octroie à l'imagination des enfants, tout en suggérant une enfance solitaire qui l'a permis de se construire par toute sorte des jeux. Elle met également en évidence son estime de soi et sa connaissance. Pour lui, le jeu n'est pas simple distraction, « [d]étournement momentané de l'esprit trop préoccupé vers ce qui amuse ou récréé »<sup>1344</sup>, mais véritable sens de sa vie. La décoration de son salon illustre déjà cette idée, surtout développée dans l'adaptation de Mankiewicz :

*Games of all kinds adorn the room ranging in complexity from chess, draughts and chequers, to early dice and card games and even earlier blocking games like Senat and Nine Men Morris. Sitting by the window, under the gallery is a full-sized figure of a Laughing Sailor*<sup>1345</sup>.

Si les jeux de logique prédominent, c'est l'automate du marin qui rit qui occupe la place la plus importante. Aussi, le nombre de déguisements qu'Andrew a dans sa cave, « le paradis du trompe-l'œil »<sup>1346</sup>, et la manière dont il s'amuse avec eux insiste sur le côté créatif et sur l'illusion d'être quelqu'un d'autre. Pourtant, le jeu pour lui n'est pas simplement une illusion, mais quelque chose de vital et d'essentiel : « [a]vec Andrew Wyke on commence toujours par jouer, et ça finit par devenir sérieux, c'est ainsi »<sup>1347</sup>.

Avant de jouer, tout est possible, et parfois l'illusion de gagner est source d'espoir pour le joueur. C'est cet espoir qui, selon le Marquis, empêche Gabriel de sentir vraiment le personnage qu'il joue et provoque sa défaite :

Jugàveu contra mi. Volíeu guanyar. I, per això, perquè jugàveu, no us consideràveu encara perdut de manera irremissible. No us trobàveu absolutament perdut, com ara esteu. (*Riu.*) Ah, Gabriel...! El vostre instint d'actor s'ha mantingut fins al final. Fins al darrer moment heu continuat fingint un personatge<sup>1348</sup>.

<sup>1344</sup> « Distraction », *Trésor de la langue française*. Disponible en ligne sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/distraction> [Consulté le 31 décembre 2019].

<sup>1345</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth*, op. cit., p. 601.

« Des jeux de toutes sortes ornent la salle, classés selon leur difficulté : des échecs, des dames et de leurs variantes, jusqu'aux premiers jeux de dés et de cartes, et même les premiers jeux de blocage comme le Senat et le Nine Men Morris.

Au centre de la scène, à côté de la fenêtre, sous la galerie, il y a la figure à taille humaine d'un marin qui rit ».

<sup>1346</sup> VIEL, Tanguy, *Cinéma*, op. cit., p. 40.

<sup>1347</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>1348</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre*, op. cit., p. 177.

Le Marquis voit du courage dans le fait que Gabriel ait accepté le jeu, « Perquè heu jugat contra mi... perquè us heu arriscat a jugar contra mi, Gabriel, i heu perdut la partida... i heu acabat per acceptar, amb alegria, la derrota »<sup>1349</sup>, mais il est évident qu'il se sait le gagnant même avant que Gabriel n'arrive chez lui. Andrew aussi fait preuve de cette assurance lors de la partie du billard qui apparaît dans le film de 1972 et qui a un poids capital : Andrew joue si bien que Milo ne peut même pas y participer, car Andrew enchaîne les boules avec succès :

[...] quand ils ont commencé à parler de sexualité, à ce moment-là ils sont passés dans l'arrière-salon où il y a un billard, et Andrew, avec son air de ne pas y touche, s'est mis à jouer tout en écoutant les remarques lancées par Milo. Milo aussi a pris une queue de billard près de lui, mais, comme Andrew est très fort à ce jeu-là, il réussit tous les coups, et finalement, non seulement Andrew récupère les conversations à son compte en parlant d'argent, mais e plus il joue toute la partie sans que Milo joue un seul coup<sup>1350</sup>.

Cette exclusion du jeu, et le fait que ce soit Andrew qui choisisse à nouveau le sujet de la conversation – l'argent remplace le sexe car c'est sa manière de dominer Milo et donc, de gagner –, renforce l'inégalité entre les deux hommes et contribue à affaiblir l'estime de soi de Milo. Le rapport de forces est ainsi clairement établi et fait basculer la balance en faveur d'Andrew, qui s'érige en démiurge grâce aux jeux : « Andrew continue à tenir les ficelles, du fait qu'il a beaucoup plus de cartes en main que Milo »<sup>1351</sup>. Mais celui-ci garde l'illusion d'une revanche, ce qui ouvre les possibilités à l'infini.

Les automates qui peuplent la maison d'Andrew dans l'adaptation cinématographique de Mankiewicz donnent l'impression d'être vivants et d'avoir changé

---

« Vous jouiez contre moi. Vous vouliez gagner. Et c'est pourquoi, parce que vous jouiez, que vous ne vous sentiez pas encore désespérément perdu. Vous n'étiez pas absolument perdu comme vous l'êtes maintenant. (rires) Ah, Gabriel... votre instinct d'acteur a demeuré jusqu'à la fin. Jusqu'au dernier moment, vous avez continué à feindre un personnage ».

<sup>1349</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre, op. cit.*, p. 173-174.

« Parce que vous avez joué contre moi, parce que vous avez pris le risque de jouer contre moi, Gabriel, et que vous avez perdu le match, et que vous acceptez votre défaite avec joie ».

<sup>1350</sup> VIEL, Tanguy, *Cinéma*, Paris, Éditions du Minuit, 2018, p. 25.

<sup>1351</sup> *Ibid.*, p. 24

de champ. Si dans un premier temps ils sont les alliés de son hôte – notamment Jolly Jack Tar – à la fin ils prennent le parti de Milo. Il est intéressant de noter l’omniprésence de l’automate danseuse, que l’on croirait amoureuse de lui à juger pour la focalisation de la caméra.

Le jeu comme amusement est ambivalent et il a une nature double en fonction du sujet. Les conditions ne sont jamais les mêmes pour les participants car le Marquis et Andrew Wyke connaissent sa véritable portée. Ainsi, les propositions oscillent entre simple compétition ou condamnation à mort. Par exemple, les paroles du Marquis « [e]ncara no m’heu dit si accepteu el meu joc »<sup>1352</sup>, bien qu’on puisse les interpréter comme une invitation à accepter de jouer pour lui, cachent une menace. Nous retrouvons une menace semblable dans les mots d’Andrew, pour qui avoir joué un rôle avec Milo, feignant de vouloir le tuer, n’avait pour but que de discerner si Milo était aussi un rival digne, un joueur à sa hauteur :

MILO: (*Sits on chair under staircase*) You know I haven't congratulated you on your game yet. You brought it of with great élan.

ANDREW: Did you think so? Oh good! Good! I must say I was rather delighted with it myself. Tell me ... Did you really think that your last moment on earth had come?

MILO: Yes.

ANDREW: You 're not angry, are you?

MILO: Anger is a meaningless word in this context.

ANDREW: I 've already tried to explain it to you. I wanted to get to know you - to see if you were, as I suspected my sort of person.

MILO: A games-playing sort of person?

ANDREW: Exactly.

MILO: And am I?

ANDREW: Most certainly. There's no doubt about it<sup>1353</sup>.

---

<sup>1352</sup> SIRERA, Rodolf, *El verí del teatre, op. cit.*, p. 159.

« Vous ne m’avez pas encore dit si vous acceptez mon jeu ».

<sup>1353</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth, op. cit.*, p. 651-652.

MILO : (*Assis sur une chaise sous l'escalier*) Tu sais que je ne t'ai pas encore félicité pour ton jeu. Tu l'as fait avec beaucoup d'élan.

ANDREW : Tu crois vraiment ça? Oh bien ! C'est bien ! Je dois dire que j'en ai été plutôt ravi moi-même. Dis-moi... Tu pensais vraiment que ton dernier moment sur terre était arrivé ?

MILO : Oui.

ANDREW : Tu n'es pas fâché, n'est-ce pas ?

MILO : La colère est un mot qui n'a pas de sens dans ce contexte.

Le danger contribue aussi au plaisir d'Andrew, ce qui dégoûte Milo, qui ne se rend pourtant pas compte à quel point il lui ressemble, vu tous les efforts fournis pour se faire passer par l'inspecteur, puis pour simuler le meurtre de Tea. Si son stratagème ne lui a pas procuré un minimum de plaisir, il est difficile de croire qu'il ait osé entrer à nouveau dans le manoir d'Andrew : il a dû le faire par la fenêtre que lui-même avait cassé au premier acte, où il avouait avoir du vertige. Or, il décide de faire face à cette immense peur sans hésiter, juste pour piéger Andrew. Ce choix met en évidence le changement opéré dans son attitude après l'expérience traumatique de vendredi soir : au début de la pièce il refusait complètement tout jeu qui mettait en péril la vie, « We believe in not playing games with life »<sup>1354</sup>. L'abandon de cette croyance, notamment quand il décide de revenir sur le même lieu où il a déjà cru mourir une fois, le perd fatalement, comme le lui rappelle Andrew à la fin : « You're a bad liar, Milo, and in the final analysis, an uninventive game-player. Can you hear me? Then listen to this, never play the same game three times running »<sup>1355</sup>.

En effet, il a voulu vaincre trois fois : d'abord avec son déguisement, puis en faisant croire qu'il avait tué Tea et qu'il l'avait accusé auprès de la police après avoir inventé des indices, enfin quand il dit à Andrew que Marguerite ne reviendra jamais. Le fait que Marguerite quitte Andrew à jamais blesse encore une fois sa virilité. Le sexe est pour lui le véritable jeu - « Sex is the game »<sup>1356</sup>- et il n'arrête pas de perdre face à Milo. Cette réalité le blesse et lui fait perdre le contrôle car il est mauvais perdant, ce que Milo savait déjà. Au lieu d'accepter les règles du jeu d'Andrew, il les transgresse pour vaincre,

---

ANDREW : J'ai déjà essayé de te l'expliquer. Je voulais faire ta connaissance pour voir si tu étais, comme je l'imaginai, mon genre de personne.

MILO : Une personne du genre à jouer à des jeux ?

ANDREW : Exactement.

MILO : Et c'est le cas ?

ANDREW : Très certainement. Il n'y a aucun doute là-dessus.

<sup>1354</sup> *Ibid.*, p. 631. « Nous croyons au fait de ne pas jouer avec notre vie ».

<sup>1355</sup> *Ibid.*, p. 665. « Tu mens mal, Milo, et en fin de comptes tu manques d'imagination comme joueur. Tu m'entends bien ? Alors, écoute, ne joue jamais au même jeu trois fois d'affilé ».

<sup>1356</sup> *Ibid.*, p. 639. « Le jeu, c'est le sexe ».

puis il refuse de continuer le jeu, ce qui est inacceptable pour Andrew : « After all, there's really no point in playing a game unless you play it to the hilt »<sup>1357</sup>. De ce fait, l'insolence de Milo à la fin, quand il refuse de rester avec Andrew pour qu'ils puissent jouer, devient sa condamnation à mort. C'est un outrage à ce qu'Andrew estime le plus au monde :

MILO: And what exactly is a games-playing person?

ANDREW: He's the complete man - a man of reason and imagination; of potent passions and bright fancies. He's joyous and unrepenting. His weapons are the openness of a child and the cunning of a pike and with them he faces out the black terrors of life. For me personally he is a man who dares to live his life without the crutch of domestic tension. You see, at bottom, I'm rather a solitary man. An arrangement of clouds, the secret mystery of landscape, a game of intrigue and revelation, mean more to me than people - even the ones I'm supposed to be in love with<sup>1358</sup>.

« Nous savons qu'il n'aime pas perdre, et donc les attaques contre sa virilité et les commentaires insinuant qu'il fait mal l'amour le blessent encore plus. Les hostilités sur le plan sexuel mettent les deux hommes au même niveau de vulgarité, ce qui est surprenant vu l'allure aristocrate d'Andrew Wyke. Selon Tanguy Viel, « son talon d'Achille »<sup>1359</sup> est justement là, ce qui anticipe la cause de sa perte de contrôle. En effet, Andrew finira aussi par s'empêtrer dans les filets de son propre jeu, qu'il avait défini lors de son entretien avec l'Inspecteur comme « a bloody game »<sup>1360</sup>.

Dans le film de 1972, un nouveau jeu absent dans la pièce de théâtre apparaît : un jeu de fléchettes cloué au mur, et dont la cible ouvre le coffre-fort qui garde les bijoux. En lançant la fléchette au centre de la cible, c'est toute la boîte de Pandore qui s'ouvre et

---

<sup>1357</sup> *Ibid.*, p. 643. « Après tout, il ne sert à rien de jouer à un jeu si tu ne le joues pas à fond ».

<sup>1358</sup> *Ibid.*, p. 651-652.

MILO : Et qu'est-ce qu'un joueur ?

ANDREW : C'est l'homme complet - un homme de raison et d'imagination, de passions puissantes et de fantaisies brillantes. Il est joyeux et impétueux. Ses armes sont l'ouverture d'esprit d'un enfant et la ruse d'une pique et avec elles, il affronte les noires terreurs de la vie. Pour moi personnellement, c'est un homme qui ose vivre sa vie sans la béquille des tensions domestiques. Vous voyez, au fond, je suis plutôt un homme solitaire. Un arrangement de nuages, le mystère secret du paysage, un jeu d'intrigue et de révélation, signifient plus pour moi que les gens - même ceux dont je suis censé être amoureux

<sup>1359</sup> VIEL, Tanguy, *Cinéma*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 23.

<sup>1360</sup> SHAFFER, Anthony, *Sleuth, op. cit.*, p. 642. « A jeu sanglant ».



qui déclenche l'inévitable malheur de Milo. C'est en voyant enfin les bijoux qu'il décide d'entrer dans le jeu machiavélique proposé par Andrew.

Le sous-titre de la mise en scène espagnole dirigée par Ricard Reguant (1998), *Dos hombres ante el tablero de una partida definitiva*, véhicule aussi l'idée d'un jeu mortel. L'usage du mot « tablero », que nous pourrions traduire par échiquier plutôt que par plateau, met l'accent sur l'inévitable défaite d'un des deux concurrents ; tandis que l'adjectif « definitiva » évoque l'impossibilité d'un match retour. La fin du jeu est d'ailleurs imposée par les derniers mots de Milo avant de mourir, « Game, set and match »<sup>1361</sup>. Si on peut les comprendre comme une réaction naturelle face à la mort, comme un cri de désespoir, nul doute qu'il s'agit surtout d'une dernière pique caustique. Ce trait d'humour noir aurait certes été apprécié de Diderot, à juger par son admiration des derniers mots de Robert-François Damien, suite à son attentat manqué contre Louis XV :

Qu'il y ait eu parmi nous un homme qui ait osé attenter à la vie de son souverain; qu'il ait été pris; qu'on l'ait condamné à être déchiré avec des ongles de fer, arrosé d'un métal bouillant, trempé dans le bitume enflammé, étendu sur un chevalet, démembré par des chevaux; qu'on lui ait lu cette sentence terrible, et qu'après l'avoir entendue, il ait dit froidement: *La journée sera rude*: à l'instant j'imagine aussi qu'il respire à côté de moi une âme de la trempe de celle de Regulus, un homme qui, si quelque grand intérêt, général ou particulier, l'exigeait, entrerait sans pâlir dans le tonneau hérissé de pointes. Quoi donc! le crime serait-il capable d'un enthousiasme que la vertu ne pourrait concevoir !<sup>1362</sup>

D'ailleurs, la fascination provoquée par la tête froide de ces deux hommes face à la mort fait écho à la théorisation du jeu de l'acteur dans *Paradoxe sur le comédien*.

---

<sup>1361</sup> *Ibid.*, p. 666. « Jeu, set et match ! ».

<sup>1362</sup> « Lettre de Denis Diderot à Sophie Volland, 14–15 octobre 1760 », dans *Œuvres complètes*, éd. R. Lewinter, Paris, CFL, 1970, t.4, p. 896.

\*\*\*

Les jeux sont de plus omniprésents dans notre corpus : du jeu du comédien aux jeux plus dangereux ou défis, passant par les jeux de société ou les automates qui deviennent des objets théâtraux à part entière, des symboles qui témoignent d'une construction réfléchie des œuvres. Le jeu s'affirme aussi comme masque de la réalité, que ce soit sur la scène, ayant l'illusion d'être quelqu'un d'autre, ou comme fait Andrew, qui fuit la réalité et la solitude à travers les jeux.

Le jeu – qu'il soit scénique, scriptural ou compétitif – apparaît comme perversion et comme arme pour manipuler l'autre. C'est exactement pour cela que le Marquis se déguise en Valet au début de *El Verí del teatro*, afin de pouvoir diriger la conversation vers l'art de l'interprétation puis se servir de ce qu'affirme Gabriel pour l'inciter à accepter son jeu. Le travestissement avec une intention cachée évoque, bien évidemment, les pièces de Marivaux et de Beaumarchais. L'œuvre du premier est parsemée de ce procédé : il inverse les rôles du maître et de son valet et de la maîtresse et de sa servante, comme dans *L'Île des esclaves* (1725) et *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) ; des demoiselles sont travesties en Chevaliers comme dans *La Fausse Suivante* (1724) et le déguisement s'avère opportun pour la découverte de la vérité ; d'autres fois, ce déguisement fait partie de la stratégie, comme dans *La Double Inconstance* (1723) ou *Le Prince travesti* (1724).

Concernant le dernier auteur, nous pensons à la stratégie du Comte Almaviva dans *Le Barbier de Séville* (1775), qui parvient à entrer chez Bartholo déguisé en Alonzo, élève de Don Bazile (acte III, scène 11); ou au travestissement de Chérubin dans *Le Mariage de Figaro* (1778), qui suivant le plan concocté par Figaro, se déguise en Suzanne pour la protéger du droit de cuissage que le Comte veut lui imposer (acte II, scène 6). Denis Diderot se sert aussi du travestissement dans *Le Père de famille* (1758) , où le fils Saint-Albin se déguise en homme du peuple et humble pour être plus près de Sophie, dont il est amoureux.

Dans *Sleuth*, la mort de Milo (qui a lieu une fois qu'il a enlevé son déguisement) implique la fin du jeu d'Andrew, qui reste désolé d'avoir tué son jouet préféré, idée qui renforce – comme nous l'avions déjà annoncé au chapitre 6 – la réification du premier. Mais elle a d'autres implications pour Andrew qui vont au-delà du fait que la police arrive et qu'il sera sans doute arrêté et accusé de meurtre. La lumière à la fin véhicule l'irruption de la réalité et, ce qui touche Andrew le plus, la fin du jeu. Le pire pour lui, c'est qu'il n'a plus de partenaire pour jouer, et sans cela, sa vie n'a plus de sens.

Quoi qu'ici il ne s'agisse pas de jeu d'argent, Andrew souffre d'une sorte de ludopathie qui l'aveugle et l'empêche de vivre, ce qui nous renvoie à la conclusion de Diderot dans son article « Jouer » : « Quoi qu'il en soit, la passion du jeu est une des plus funestes dont on puisse être possédé. L'homme est si violemment agité par le jeu, qu'il ne peut plus supporter aucune autre occupation »<sup>1363</sup>. Cet article traduit la ludopathie provoquée, plus particulièrement, par les jeux d'argent. Diderot s'intéressait énormément à la combinatoire, la théorie du jeu et aux probabilités, qui combinait le plaisir face au hasard, l'illusion de la victoire et le danger de la défaite, qui aboutit même à la ruine. C'est justement avec cette dernière que la pièce *The Gamester* d'Edward Moore (1753) – traduite par Diderot sous le titre *Le Joueur* – conclut, stigmatisant la passion funeste du jeu.

---

<sup>1363</sup> Article « Jouer, (Gram. Mathémat. pures.) », *Encyclopédie*, vol. VIII, 1765. Disponible en ligne: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v8-2774-1/> Consulté le 26 décembre 2019.

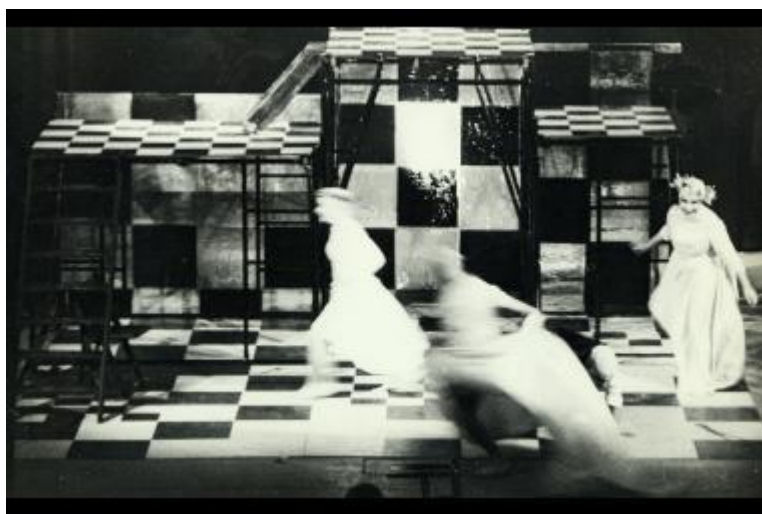


## ~ *Conclusions de la troisième partie* ~

**N**ous avons vu dans cette troisième et dernière partie que l'unité de l'œuvre de Denis Diderot naît de la pluralité de voix qui parcourt ses textes. La dualité de ses personnages reflète le style du Langrois, qui établit un double dialogue avec soi-même et avec le lecteur sous la forme de jeu. Les digressions, les crochets, la fonction phatique, l'usage du moi et les anecdotes personnelles servent à enclencher une véritable communication avec le lecteur, à éveiller sa curiosité, tout en noyant le poisson : qui est le locuteur qui prend en charge le discours ? Où se trouve la frontière entre l'auteur et le narrateur ? L'autofiction avant la lettre que nous distinguons dans ses textes s'avère un outil d'action sur le monde qui renforce la fonction sociale que la littérature en général et le théâtre en particulier doivent remplir. Les différentes voix dans les textes de Diderot – le narrateur ou les personnages de ses dialogues – deviennent spectatrices d'elles-mêmes et entraînent parfois un processus humoristique qui renforce la distanciation nécessaire à toute analyse, procurant de la jouissance au lecteur, qui s'amuse à déchiffrer l'architextualité. Ce « jeu de pistes » démontre encore une fois que, en fin de compte, ce qui intéresse surtout à Diderot n'est pas la vérité mais sa recherche.

Ce même intérêt guide les pièces de Rodolf Sirera, pensons à l'envie de connaissance du Marquis, à la construction de *Raccord* comme un exercice de

récupération de la mémoire historique d'un lieu ou à *Plany en la mort d'Enric Ribera*, dont la scénographie traduit la réflexion et l'omniprésence du jeu en tant que labyrinthe et danger.



Mise en scène de *Plany en la mort d'Enric Ribera*. Direction de Joan Ollé, Sala Villarroel, Barcelone, 1978<sup>1364</sup>.

---

<sup>1364</sup> Images tirées du site web du scénographe Isidre Prunes : <http://www.isidreprunes.com/plany/plany-1.htm> [Consulté le 27 janvier 2020].

Le souci du vrai répond à une vision utopique de la société, où tout un chacun doit trouver sa place et voir ses besoins comblés. Pour Diderot et pour Sirera, la représentation théâtrale devient aussi une nécessité presque vitale, c'est pourquoi le théâtre doit devenir un bien commun, accessible à tous.

Enfin, les rapports transmédiaux, nous l'avons vu, impliquent également une transculturalité qui se développe de plus en plus depuis l'avènement du numérique et toutes les possibilités de transfert et de diffusion qu'il offre. En effet, ces relations incluent « au-delà des phénomènes linguistiques, des phénomènes anthropologiques, ethniques, culturels, philosophiques, historiques, médiatiques et gestuels »<sup>1365</sup>. Elles contribuent à élargir le spectre de diffusion.

---

<sup>1365</sup> DE TORO, Alfonso, *Epistémologie, Le Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 26.





## **Conclusions générales**



## ~ Conclusions générales ~

**L**e présent travail nous a permis de constater que le théâtre est une véritable passion pour Denis Diderot et Rodolf Sirera. Le regard comparatiste porté sur *Paradoxe sur le comédien* et *El verí del teatro* démontre que les points en commun entre les deux auteurs ne s'arrêtent pas sur leur attrait pour l'art dramatique. Outre un intérêt particulier pour le jeu du comédien, notamment dans le cas du Langrois, l'étude de leurs œuvres témoigne d'un vif désir de renouveler la scène et de placer l'art dramatique au cœur de la vie politique de leurs temps : le premier en France, sous l'Ancien Régime ; le second sous le franquisme en Espagne, puis la transition démocratique.

L'élaboration de tout ouvrage exige un temps de réflexion et de maturation du premier jet. Personne n'écrit sous le coup de l'inspiration, sans interruption, puis publie cette ébauche sans retouches. Si le produit final est d'ordre théorique, une lecture attentive de ce qui a été dit et écrit auparavant s'impose, ce qui va modifier et enrichir le contenu. Au fil des années, il est évident que la pensée et la création des écrivains évoluent, tout en gardant un fil conducteur, une empreinte identitaire. Dans le cas de Diderot, ce signe distinctif est sans doute son travail constant de réécriture, qu'il faut bien se garder de juger comme inconstance ou contradiction. Alain Ménil se fait écho de cette valeur qu'est la reformulation de ses idées :

Il y a un bonheur, évident et immédiat à lire Diderot. Il appartient à cette catégorie, rare, d'écrivains capables de le dispenser d'une manière constante et généreuse, en vous invitant à pénétrer dans les arcanes d'une pensée qui s'élabore devant vous, et à la suivre jusque dans ses moindres inflexions. C'est qu'il

n'hésite pas, tout au plaisir de sa propre spéculation, à multiplier, pour ainsi dire à vue, les aventures et les expériences de pensée sans crainte d'affronter les paradoxes que ses audaces suscitent, ou de forcer les contradictions apparentes que ses prises de position parfois risquées doivent affronter [...]

Tel est le pari constant de Diderot, écrivain et philosophe : contre des thèses qui ne doivent leur force qu'au préjugé ou au conformisme de la tradition, même pensante, parier sur l'intelligence et la générosité de son lecteur en l'entraînant dans le fil de ses idées. La clarification n'est atteinte qu'à cette seule condition : laisser le fil se dérouler<sup>1366</sup>.

L'existence de contradictions est en effet inhérente au sujet, « Dire que l'homme est un composé de force et de faiblesse, de lumière et d'aveuglement, de petitesse et de grandeur, ce n'est pas lui faire son procès, c'est le définir »<sup>1367</sup>, et fait sa richesse. Les textes de Diderot nous montrent ainsi des identités diverses du philosophe en constant dialogue.

Concernant l'œuvre de Rodolf Sirera, le dialogue s'établit notamment entre ses lectures, la scène et le cinéma. La filiation entre *Paradoxe sur le comédien*, dont la première traduction espagnole date de 1920, et *El verí del teatro* s'explique par l'intérêt que la littérature française a toujours suscité chez le Valencien, ce qui ressort des nombreuses références intertextuelles. D'ailleurs, la question sur la formation dramatique se pose dans les cercles du Théâtre Indépendant espagnol, et l'art de l'interprétation est au cœur de ces inquiétudes. En même temps, Rodolf Sirera est depuis petit passionné par les romans de mystère et la découverte en 1972 du film *Sleuth*, dont le jeu entre la réalité et la fiction noue l'intrigue, lui sert comme base pour ce qui deviendra son texte le plus joué et traduit.

Les dualismes qui caractérisent la production de Denis Diderot prolifèrent aussi dans les textes de Rodolf Sirera. Nous identifions des huis-clos et des pièces ancrées dans les espaces extérieurs, des sauts temporels où le présent et le passé convergent (*Raccord*)

---

<sup>1366</sup> MÉNIL, Alain, *Diderot et le théâtre, I, Le Drame, op. cit.*, p. 5-6.

<sup>1367</sup> DIDEROT, Denis (1762), *Addition aux pensées philosophiques*, A.-T., t. I, p. 164.

et accentuent le flou entre la fiction et la réalité, la subjectivité de la mémoire et l'objectivité des faits ou la collision entre les rêves des personnages et la vie qu'ils mènent et qu'ils veulent fuir (*Punt de fuga*). Ses personnages sont scindés entre la raison et l'émotion et présentent, comme chez Diderot, des traits de la personnalité de l'auteur (*Indian Summer*). L'hybridité générique, entre dialogue théâtral et récit, caractérise *La caverna*, pièce gouvernée par les rêves, les souvenirs et la fantaisie qui se questionne sur le rôle de l'artiste dans la société. Enfin, le travail de deux auteurs est multiple et dépasse l'écriture littéraire. Comme nous l'avons déjà indiqué, et comme le rappelle le *Diccionari de la literatura valenciana (1968-2000)* dirigé par Gabriel Sansano, Rodolf Sirera combine cette tâche avec la gestion culturelle, la critique et l'enseignement<sup>1368</sup>. Enfin, l'humour noir et l'ironie caractérisent également l'œuvre, et nous oserions même dire la personnalité, des deux auteurs.

La dualité ne concerne que les thèmes mais elle touche aussi l'individu, complexe et parfois dédoublé. À ce sujet, le personnage de Jacques, en conversant avec son maître sur le déterminisme, se demande « Puis-je n'être pas moi, puis-je faire autrement que moi ? Puis-je être moi et un autre ? »<sup>1369</sup>. Il se place ainsi en tant qu'objet d'étude, renforçant le regard externe si cher à Denis Diderot. C'est le fait de regarder qui rend possible la représentation, qui n'a pas besoin de vraisemblance ni de copie du réel pour exister. Tout dépend donc de la focalisation du spectateur, car « la scène est cette pratique qui calcule la place regardée des choses »<sup>1370</sup>.

La plurivocité est incarnée par le comédien, signe ambigu et fascinant qui fait converger le fictionnel et le ludique, vu qu'il est à la fois dans la fiction et en dehors d'elle. Comme le signale Anne Ubersfeld, « il intervient dans la fiction et réfère à un

---

<sup>1368</sup> SANSANO, Gabriel, *Diccionari de la literatura valenciana (1968-2000)*, Alacant, Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert, 2001, p. 257-261.

<sup>1369</sup> DIDEROT, Denis, *Jacques le Fataliste et son maître*, éd. cit. de Pierre Chartier, p. 50.

<sup>1370</sup> BARTHES, Roland (1973), « Diderot, Brecht, Eisenstein », *Œuvres complètes IV. Livres, textes, entretiens 1972-1976*, Paris, Seuil, 2002, p. 338.

*ailleurs*, a une absence [et] il se livre, sur la scène et devant nous, à une activité concrète en présence d'autres êtres humains, activité qui est de l'ordre de la performance »<sup>1371</sup>. Bien que signe, cette affirmation conçoit l'autonomie du comédien, qui doit néanmoins être conscient du fait qu'il est un maillon dans une chaîne, il est parti d'un système (les auteurs comédiens, le décor, les sons) avec lequel il doit être en harmonie. Son intervention dans un système actantiel confère au personnage joué des caractéristiques nouvelles qui s'ajoutent à aux traits distinctifs du personnage textuel. Le résultat est ainsi un *constructum* qui n'a lieu que par le jeu du comédien.

Le fait que le jeu par sa seule existence justifie la vie de quelqu'un – quelqu'un de fiction ou de réel dans la fiction, comme arrive avec Gabriel – détourne finalement le véritable sens du jeu. Au lieu d'être une source de plaisir, un choix opéré par le sujet, il devient maître de ses décisions et l'asservit. Les automates d'Andrew qui se moquent de son destin à la fin, les personnages qui s'emparent du comédien ou la représentation qui coûte la vie à Gabriel nous démontrent encore une fois à quel point les frontières entre la réalité et la fiction, le plaisir et la souffrance, la vie et la mort, la science et l'esthétique, s'enchevêtrent et bouclent le jeu. Pourtant, le lecteur/spectateur sait très bien que l'univers déployé n'est pas réel dans le monde, mais une représentation de la réalité, l'image d'une image :

Je prends pour fil conducteur de cette exploration de *la médiation entre temps et récit* l'articulation évoquée plus haut, et déjà partiellement illustrée par la *Poétique* d'Aristote, entre les moments de la *mimèsis* que, par jeu sérieux, j'ai dénommés mimèsis I [la composition de l'intrigue], mimèsis II [le royaume de la fiction ou du comme si], mimèsis III [intersection entre le monde du texte et du lecteur]<sup>1372</sup>.

---

<sup>1371</sup> UBERSFELD, Anne (1981), *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, op. cit., p. 139.

<sup>1372</sup> RICOEUR, Paul, «La triple mimèsis» in *Temps et Récit – L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1982.p. 106.

Il s'agit donc du Mentir-vrai du théâtre, pour reprendre l'expression d'Aragon, où la vérité de la présence du comédien est mise à distance et rend possible l'hypocrisie de la parole scénique<sup>1373</sup>.

Les possibilités infinies de la parole permettent également l'émancipation des personnages. Nous trouvons un exemple de cette métalepse dans *Jacques le fataliste*, où le narrateur affirme le suivant : « Je ne sais de qui sont ces réflexions, de Jacques, de son maître ou de moi; il est certain qu'elles sont de l'un des trois, et qu'elles furent précédées et suivies de beaucoup d'autres »<sup>1374</sup>. Le narrateur n'a plus de contrôle sur le narré, dominé par la volonté de ses personnages, ce qui fait écho aux personnages de théâtre qui prennent la place de l'acteur, comme c'est le cas de Gabriel/Socrate ou du personnage Diderot dans le film *Sollers joue Diderot* de Philippe Sollers et Jean-Paul Fargier (1984).

Comme Juli Leal le signale dans son ouvrage *El teatro francés de Corneille a Beaumarchais*, le paradoxe dramatique de Denis Diderot réside dans la théâtralité de ses textes narratifs et le manque de naturel de ses pièces :

será en sus textos narrativos donde aparece el lenguaje teatral con toda rotundidad. El diálogo en sus obras teatrales queda demasiado supeditado a una trama moralizadora o experimental para sentar las bases del drama, por ello suena a falso y a hueco. Sin embargo, el diálogo de sus textos narrativos fundamentales como *Santiago el fatalista* o *El sobrino de Rameau* brindan una estructura teatral donde el diálogo es identificable como sonido y como metáfora. Y, sobre todo, como acción. [...] las novela dialogadas de Diderot, como las citadas, u otras como *Los dijes indiscretos*, *La conversación de un padre con sus hijos* o *Los dos amigos de Bourbonne*, están construidas con tal sentido de lo teatral que es fácil detectar el carácter de lo plástico, su pasión por el *Tableau* o “cuadro plástico”, por la organización de los sonidos ambientales y por los matices conversacionales, en resumen por la escenificación<sup>1375</sup>.

L'intérêt souligné par Juli Leal envers la mise en scène ainsi que l'allusion à une création polysensorielle rapproche Diderot du cinéma, idée développée par Jean-Claude

---

<sup>1373</sup> Cf. UBERSFELD, Anne (1981), *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, op. cit., p. 43.

<sup>1374</sup> DIDEROT, Denis, *Jacques le Fataliste et son maître*, éd. cit. de Pierre Chartier, p. 166-167.

<sup>1375</sup> LEAL, Juli, *El teatro francés de Corneille a Beaumarchais*, Madrid, Editorial Síntesis, 2006, p. 271.

Bonnet<sup>1376</sup>. L'innovation formelle qu'est la naissance de la mise en scène, déployée dans un espace théâtral enfin libéré des contraintes scéniques imposées, par exemple, par les banquettes sur la scène, contribue à forger la notion d'écran, de tableau en action, qui se substitue à la simple déclamation théâtrale, qui n'offrait d'autre intérêt que la convivialité du moment. Le perfectionnement de l'art théâtral, dont l'illusion scénique continue d'évoluer jusqu'à son éclosion dans le Septième Art, se développe en même temps que le loisir. Ainsi, l'affirmation de Louis-Sébastien Mercier en 1783, « bientôt nous ne lirons plus que sur des écrans. On ne hait pas la science, a dit quelqu'un ; on ne hait que la peine qu'il en coûte pour l'acquérir. Il faut être court et précis, si l'on veut être lu aujourd'hui »<sup>1377</sup> acquiert toute son actualité. Si elle fait référence à la paresse de s'instruire et à l'envie de consacrer de moins en moins de temps à la lecture, le mot « écran » nous fait évidemment penser au cinéma.

Mais le refus envers les longs ouvrages que Mercier constate dans cette citation explique également le raccourcissement subi par les textes. Des adaptations cinématographiques aux romans graphiques, où l'image prédomine sur le texte, l'évolution des mœurs de lecture donne lieu à la transmédiabilité, régie de plus en plus par les lois de la société de consommation. Dans cette logique d'optimiser la production culturelle, qui acquiert le statut de marchandise, les pièces de théâtre avec peu de personnages et sobres en décor ainsi que l'expansion d'une culture populaire par le biais de films ou de bandes dessinées sont plus que jamais à l'ordre du jour. Le renouveau dans la diffusion des idées et des textes littéraires modifie les paradigmes de réception et transforme l'ouvrage de Denis Diderot en objet transmédiatique, qui navigue entre les différents médias de la même manière que sa production littéraire parcourt les différents genres. Cette recréation sert, bien entendu, à amuser le récepteur, mais aussi à prolonger la vie de l'œuvre du Langrois.

---

<sup>1376</sup> BONNET, Jean-Claude, « Diderot a inventé le cinéma », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°18-19, 1995, p. 27-33.

<sup>1377</sup> MERCIER, Louis-Sébastien (1781), *Tableau de Paris*, t. II, Amsterdam, 1783, p. 78.



Ces vies successives jettent de la lumière sur le legs que Denis Diderot nous laisse et nous proposent de relectures qui varient en fonction de l'aire géographique et du moment. L'une d'entre elles, nous l'avons vu, est celle proposée par Rodolf Sirera dans l'Espagne postfranquiste. La théorie dramatique du Français incarnée dans la proposition pratique du Valencien connaît un grand succès qui dépasse les frontières, comme le démontre le grand nombre de traductions existantes. Ce contraste établit un nouveau paradoxe dans le destin de l'œuvre théâtrale de Denis Diderot, qui jusque-là n'avait pas trop brillé sur les tréteaux.

La pièce *El verí del teatre* de Rodolf Sirera naît dans un contexte de bouleversement politique et esthétique. Face à la production espagnole des années 70, Rodolf Sirera décide, avec El Rogle et d'autres groupes du Théâtre Indépendant, de continuer à proposer de nouvelles pièces qui enrichissent l'offre théâtrale pauvre et décadente. Cela arrive avant que la démocratie naissante ne tourne son regard vers la production culturelle, notamment à partir de l'arrivée des socialistes au pouvoir. Son désir de renouveler la scène valencienne se manifeste dans sa contribution à la publication en 1978 du dossier *L'autonomia del País Valencià i la seua aplicació pràctica* élaboré par la Jove Cambra de València. Il prend en charge la section correspondante au théâtre, où il propose de créer un théâtre national dans le Pays Valencien. Il s'engage aussi auprès de la politique culturelle et développe un travail soutenu pour la diffusion de l'art théâtral, tout en continuant d'écrire des pièces et des critiques de théâtre dans *Cartelera Túrria*, *Levante*, *Destino*, *Primer Acto*, *Serra d'Or* ou *El Temps*. D'une certaine manière, nous pouvons voir dans son travail une forme de transgression des normes scéniques conventionnelles, ce que le personnage du Marquis voulait justement faire lors de son expérience avec Gabriel.

En effet, le *Trésor de la langue française* définit la transgression comme le fait de « Dépasser ce qui paraît naturel, possible, sortir d'un cadre donné »<sup>1378</sup>. Les nouvelles

---

<sup>1378</sup> « Transgression », *Trésor de la langue française*. Disponible en ligne sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/transgression> Consulté le 26 décembre 2019.

propositions artistiques élargissent les possibilités connues jusque-là et essaient de dépasser les limites imposées par le régime franquiste. Nous avons vu au sixième chapitre que le Marquis aimait justement franchir les normes, et c'est aussi ce que Milo tente de faire dans *Sleuth*. Son retour avec l'idée de se venger d'Andrew nous démontre qu'il n'accepte pas sa défaite ni la réalité telle qu'elle est. Il veut renverser l'ordre des choses dans la réalité par le biais de la fiction, franchir les limites imaginaires pour entrer dans la sphère du réel et en finir avec les oppressions instaurées par la position sociale, la culture, le sexe, la rhétorique, le maniement du langage ou le mensonge. L'espoir d'être plus fort que le prototype ? imposé par les normes sociales guide aussi l'attitude de Gabriel, et même celle du comédien au siècle de Diderot, qui veut se servir de la fiction pour changer la société. Surgit ainsi une joute verbale qui oppose des conceptions différentes de la réalité, mais dans cet affrontement il ne peut y avoir qu'un vainqueur. Malgré les apparences initiales – Andrew qui gagnerait en tuant Milo sans *Sleuth*, le rationalisme du Premier dans *Paradoxe sur le comédien* ou l'idée du Marquis affirmant qu'il faut être le personnage pour bien l'interpréter –, tout reste un jeu en devenir constant, dont la forme et le résultat changent sans cesse et le permettent en même temps de subsister au fil du temps.

Le réseau intertextuel et intermédial que nous avons relevé dans cette thèse mérite sans aucun doute d'être approfondi. Une analyse concrète des mises en scène s'impose afin de saisir la portée significative de tous les médias qui convergent sur la scène – pas forcément technologiquement comme nous pouvons être tentés de croire –. Le théâtre de Rodolf Sirera est particulièrement sensible à cette intermédialité, où le texte, la photographie, la musique, la danse ou le chant s'imbriquent et constituent un système sémiotique qui dépasse le texte d'origine en le complétant. Ce procédé est d'ailleurs plus fréquent dans les pièces qui abordent des sujets historiques ou des problématiques de la mémoire et de l'identité.

En même temps, cette confluence de médias remet en circulation des œuvres du passé, aussi bien sur la scène qu'à l'écran. Ce transfert « permet les échanges dans une

certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu »<sup>1379</sup>. Selon Éric Méchoulan, cet échange est possible par la présence d'un médium qui « a pour vocation un rapport au public »<sup>1380</sup>, fonction que nous pouvons attribuer au comédien et à tout produit culturel dans le contexte actuel du marché culturel. Or, les adaptations cinématographiques impliquent l'intervention de plusieurs facteurs qui dépassent largement le côté strictement littéraire. Dans l'avenir, nous envisageons donc de nous interroger sur la pertinence de ces transferts au-delà du simple caractère ludique, en analysant quels sont les apports nouveaux d'une telle intermédialité (effet de distanciation ou humoristique, emphase sur le côté merveilleux, ...). Enfin, il ne faudra pas oublier de considérer la réception, à savoir, quelle est la conséquence de cette transformation chez le spectateur/lecteur, notamment au niveau de la fonction critique que l'art doit remplir dans la société.

---

<sup>1379</sup> MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°1, 2003, p. 16.

<sup>1380</sup> *Ibid.*, p. 15.



~ *Table d'illustrations* ~

Estampe : Mlle Delia dans <i>La Servante maîtresse</i> de Pergolèse, 1815 [BnF].	28
Estampe : <i>Caricature contre Fréron</i> , 1760. [BnF]	33
Bertotti Scamozzi, <i>Plan du Teatro Olimpico de Palladio</i> , 1776.	38
Bertotti Scamozzi, <i>Cage de scène du Teatro Olimpico de Palladio</i> (coupe), 1776.	39
Gravure : Claude Nicolas Ledoux, <i>Coup-d'œil du Théâtre de Besançon</i> , vers 1800.	40
Estampe : Adrien Godefroy, <i>Talma dans le rôle de Titus</i> (dans <i>Brutus</i> ) [BnF].	45
Brizard et Mme Dumesnil dans <i>Athalie</i> . Acte V, scène 5. [Bibliothèque de l' Arsenal]	46
Jacques-André-Joseph Aved, <i>Jeanne-Marie Dupré, dite Catherine de Seine, en Didon</i> , 1734.	56
Gravure : Pierre Drevet, <i>Adrienne Lecouvreur</i> , vers 1730.	57
Estampe : Gravelot, <i>Mademoiselle Clairon couronnée par Melpomène</i> , 1765 [BnF].	62
Jean-Baptiste Greuze, <i>Portrait d'une dame, dite Sophie Arnould</i> , vers 1773.	67
Estampe : <i>Portrait de Marie Dumesnil, de la Comédie française, en buste, de 3/4</i> [BnF]	68
<i>M. Garrick in Hamlet</i> , grabado por James Macardell, 1754. [Biblioteca municipal de Dijon]	204
<i>Mise en scène de Plany en la mort d'Enric Ribera, Sala Villarroel, Barcelone</i> , 1978.	414
Frontispice de la deuxième édition du <i>Grand Trictrac</i> de Soumille, Giroud, Avignon, 1756.	472
Saint Elme Gautier, <i>Le neveu de Rameau dans un café</i> , 1883.	485
Mise en scène de <i>Plany en la mort d'Enric Ribera, Sala Villarroel, Barcelone</i> , 1978.	510

NB : Toutes les illustrations sont libres de droits. Concernant les illustrations empruntées à la Bibliothèque Nationale de France, leur utilisation non commerciale est libre et gratuite sous réserve de la mention de source, c'est que nous avons fait scrupuleusement.



## ~ Bibliographie ~

### Ouvrages théoriques

ABIRACHED, Robert (1978), *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994.

ALIVERTI, María Inès, *La Naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au 18<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1998.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *El actor borbónico (1700-1831)*, Madrid, ADE, Serie « Teoría y práctica del Teatro », n°44, 2019.

ARTAUD, Antonin (1938), *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964.

BAKHTINE, Mikhaïl, « Particularités des œuvres de Dostoïevski du point de vue de leur genre et de leur composition » dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Édition l'Âge d'Homme, 1970, p. 119-210.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Problemas literarios y estéticos*, Madrid, Taurus, 1989.

BARTHES, Roland (1973), « Diderot, Brecht, Eisenstein », *Œuvres complètes IV. Livres, textes, entretiens 1972-1976*, Paris, Seuil, 2002, p. 338-344.

BOZAL, Valeriano, *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza, 1994.

BRECHT, Bertolt (1957, première édition en français en 1963), *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, « Sur le métier du comédien », Paris, L'Arche, 1972.

BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre 1*, Paris, L'Arche, 1963.

- BURKE, Edmund (1757), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1985.
- CORVIN, Michel (dir.) (1995), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1998.
- DANAN, Joseph, *Absence et présence du texte théâtral*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2018.
- DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2010.
- DE TORO, Alfonso, *Epistémologie, Le Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- DORT, Bernard, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Le Temps du théâtre », 1988.
- DORT, Bernard, *Théâtre Populaire*, 1<sup>er</sup> mai 1956.
- DUVIGNAUD, Jean (1965), *L'Acteur*, Paris, éditions Écriture de l'Archipel, 1993.
- ECO, Umberto, "Pour une reformulation du concept de signe iconique", *Communications*, n° 29, 1978, p. 141-191.
- FÉRAL, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens. Tome 2: Le corps en scène*, « La seconde peau de l'acteur », Québec, Éditions jeu/éditions Lansman, 1999.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2001.
- GORDON CRAIG, Edward (1905), *De l'Art du Théâtre*, Éditions Circé, 1999.
- GOUHIER, Henri, *La esencia del teatro*, Buenos Aires, Ediciones del Carro de Téspis, 1956.
- GROTOWSKI, Jerzy (1968), *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'âge d'homme, 1971.



- HALIMI, Carole, *Le tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2012.
- HUBERT, Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1998.
- JOUVET, Louis, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954.
- JOUVET, Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, Coll. Champs arts, 1952.
- JOUVET, Louis, *Tragédie classique et théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1968.
- KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1967.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, Collection « Tel Quel », 1980.
- LECOCQ, Jacques (éd.), *Le théâtre du geste*, Paris, Bordas, 1987.
- LEHMANN, Hans Thies, *Le Théâtre postdramatique* [1999], Paris, L'Arche, 2002.
- LÉVY, Sylvain, *Le Théâtre Indien*, Paris, Édition Bouillon, 1890.
- MARCANDIER-COLARD, Christine, *Crimes de sang et scènes capitales : essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, P.U.F., 1998
- MARMONTEL, Jean-François (1763), *Éléments de littérature* dans *Œuvres de Marmontel*, t. 4, Paris, Belin, 1819.
- MARMONTEL, Jean-François, *Apologie du théâtre*, in *Contes moraux suivis d'une Apologie du théâtre, nouvelle édition corrigée et augmentée*, La Haye, 1763.
- MATHIEU, Dominique, « Dramaturgie des objets dans l'œuvre théâtrale de Beaumarchais », *L'information littéraire*, 2002/3 (vol. 54), p. 6-11.
- MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°1, 2003, p. 9-27.
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre* (Trad. fr. 1973-1980). Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La cité-L'Âge d'homme, 1973 (3 tomes).

- MOLINIÉ, Georges, *Hermès mutilé : Vers une herméneutique matérielle, Essai de philosophie du langage*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- MÜLLER, Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, n°2-3, 2000, p. 105-134.
- MÜLLER, Jürgen E., *Intermedialität*, Munster, Nodus, 1996.
- NEVEUX, Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019.
- NOVARINA, Valère (1973, première publication en 1979), « Lettre aux acteurs » dans *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989.
- PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, 1987.
- PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996. Traducción al español a cargo de Enrique Folch González, *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós, 2000.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (coord.), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- PIERRON, Agnès (éd.), *Le grand guignol : théâtre des peurs de la Belle époque*, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins, 1995.
- PIERRON, Agnès, *Les nuits blanches du Grand Guignol*, Paris, Seuil, 2002.7
- RANCIÈRE, Jacques, « Esthétique de la politique et poétique du savoir », dans *Espaces Temps*, n°55-56, « Arts, l'exception ordinaire. Esthétique et sciences sociales », sous la direction de Christian Delacroix, 1994, p. 80-87.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

- RICOEUR, Paul, «La triple mimèsis» in *Temps et Récit – L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1982.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- SAINT-DENIS, Michel, *Jacques Copeau. Notes sur le métier de comédien*, notes recueillies dans le journal et les écrits de J. Copeau par Marie-Hélène Dasté, Paris, Éditeur Michel Brient, 1955.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne : De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012.
- SARTRE, Jean-Paul, *Un théâtre des situations*, textes choisis et présentés par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973.
- SASTRE, Alfonso, *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- SHAM'S, *L'Acteur, entre réel et imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- SIMMEL, Georg (1908), *La Philosophie du comédien*, trad. de l'allemand par Sibylle Muller précédé de Denis Guénon, *Du paradoxe au problème*, Clamecy, Circé, 2001.
- SIMON, Alfred (1970), *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Paris, Larousse, 1973.
- STRASBERG, Lee *L'Actor's Studio et la méthode*, Paris, Interéditions, 1989.
- STRASBERG, Lee, *Le Travail à l'Actors studio*, Paris, Gallimard, 1969.
- STRELKA Joseph (éd.), *Literary Theory and Criticism, Festschrift in Honor of René Wellek*, Bern, Francfort, New York, Peter Lang, 1984.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame modern [1956]*, Belval, Circé, coll. «Penser le théâtre», 2004.
- TAYLOR, Diana, *Performance*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2012.
- THOMSON, Philip, *The Grotesque*, Methuen, London, 1972.
- TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

UBERSFELD, Anne (1977), *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.

UBERSFELD, Anne (1981), *Lire le théâtre (II). L'École du spectateur*, Paris, Belin, 1996.

UBERSFELD, Anne, "L'Objet théâtral", *Actualité des Arts Plastiques*, n°40, Paris, CNDP, 1978, p. XII.

VITEZ, Antoine, *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991.

VON KLEIST, Henrich (1810), *Sur le théâtre des marionnettes*, édition bilingue. Traduction de Jean-Claude Schneider, Nantes, Le Passeur, 1989.

WOLF, Werner, *The Musicalization of Fiction : A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

WORDSWORTH, William y COLERIDGE Samuel Taylor, *Lyrical Ballad: 1798 and 1802*, Oxford, OUP, 2013.

### **Le XVIII<sup>e</sup> siècle**

APOSTOLIDÈS, J.-M., *Le roi-machine, Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1981.

BRONISLAW, Baczko, « Lumières et utopie. Problèmes de recherches », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 26<sup>e</sup> année, N. 2, 1971, p. 355-386

CARNERO, Guillermo, *La cara oculta del siglo de las luces*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1983.

D'ALEMBERT, Jean Le Rond (1759), *Essai sur les Éléments de philosophie*, éd. de C. Kintzler, Paris, Fayard, 1986.

DE GONCOURT, Edmond et Jules, *La femme au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Nouvelle édition, revue et augmentée), Paris, 1882.

DE SADE, Donatien Alphonse François (1787), *Les Infortunes de la Vertu*, Bibebook, 2015.

DE SADE, Donatien Alphonse François, *Voyage d'Italie*, éd. de Michel Delon, Paris, Flammarion, 2019.

FRANTZ, Pierre et Sophie MARCHAND, (dir.), *Le théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, éditions l'avant-scène théâtre, 2009.

FRANTZ, Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle*, PUF, 1998.

GAIFFE, Félix, *Étude sur le drame en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1910.

GAILLARD, Pierre-Alexandre, *Histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétilon, actrice de la Comédie de Rouen, actrice de la comédie de Rouen. Ecrite par elle-même*, La Haye, 1741-1743.

GOULEMOT, Jean M. (éd.). *Expérimentation scientifique et manipulation littéraire au siècle des Lumières*, Paris, Minerve, 2014.

GOULEMOT, Jean M., *La littérature des Lumières*, Paris, Nathan, Coll. « Lettres Sup », 2002.

GRIMM, Friedrich Melchior, *Correspondance littéraire, 1753-1773*, Ulla Kölving (dir.), Ferney-Voltaire, Centre International d'Étude du XVIII<sup>e</sup> siècle, 2006-.

GRIMM, Friedrich Melchior, *Correspondance littéraire*, éd. Tourneux, Paris, Garnier, 1978.

GRIMM, Friedrich Melchior, *Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un souverain d'Allemagne, depuis 1770 jusqu'en 1782*, t. 5, Paris, Buisson, 1812,

GRIMM, Friedrich Melchior, *Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un souverain d'Allemagne*, Partie 4, vol. 4, Paris, Longchamps, 1814.

KANT, Emanuel (1790), *Critique du jugement dans Critique du jugement, suivie des Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, traduit de l'allemand par J. Barni, Paris, Ladrance, 1846.

LA METTRIE, Julien Offray de, *Histoire naturelle de l'ame*, La Haye, Chez Jean Neaulme, 1745.

LAFARGA, Francisco (ed.) *La traducción en España, 1750-1830: lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universiada de Lleida, 1999 .

LAFARGA, Francisco, « Tendencias de la traducción de autores del XVIII francés en España (1975-2013): consideraciones en torno a un catálogo », *Anales de filología francesa*, n°22, 2014, p. 161-175.

LARTHOMAS, Pierre (1980), *Le théâtre en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, P.U.F., 1989.-

LEAL, Juli, *El teatro francés de Corneille a Beaumarchais*, Madrid, Editorial Síntesis, 2006.

LESAGE, Alain-René (1715), *Histoire de Gil Blas de Santillane*, t. 1, Paris, Garnier, 1920.

LOTY, Laurent, « L'optimisme contre l'utopie », *Europe*, n° 985, mai 2011, p. 85-102.

PALISSOT, Charles (1755), *Le Cercle ou Les Originaux*, dans *Œuvres complètes* de M. Palissot, t. I : Théâtre, Paris, Collin, 1809.

PALISSOT, Charles (1760), *Les Philosophes dans Œuvres complètes*, t. I: Théâtre, Paris, Collin, 1809.

PALISSOT, Charles, *Petites lettres sur de grands philosophes*, Paris, 1757.

RACAULT, Jean-Michel, *L'Utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC 280, 1991.

RACAULT, Jean-Michel, *Nulle part et ses environs. Voyage aux confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802)*, PUPS "Imago Mundi", 2003.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, « La tragedia francesa », dans *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, LAFARGA, Francisco et al., Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 63-86

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, « Traducciones de tragedias francesas », en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, LAFARGA, Francisco et al., Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 205-234.

ROGER, Jacques, *Les Sciences de la vie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1963.

ROUGEMONT, Martine, *La Vie théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Slatkine, 1998.

STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristan Shandy* [1759] dans *The Works of Laurence Sterne: Containing The Life and Opinions of Tristan Shandy*, London, George Routledge and sons, 1849.

TROTT, David, *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2000.

TROUSSON, Raymond, *D'Utopies et d'Utopistes*, Paris, L'Harmattan, 1998.

TROUSSON, Raymond, *Socrate devant Voltaire, Diderot et Rousseau, la conscience d'enface du mythe*, Paris, Lettres Modernes, 1967.

TROUSSON, Raymond, *Voyages aux pays de nulle part*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1999.

VÁZQUEZ, Lydia, *Entusiastas de las Luces: Del entusiasmo. Un debate dieciochesco*, Madrid, Editorial Académica Española, 2012.

VOLTAIRE, *Œuvres de Voltaire*, avec préfaces, avertissements, notes, etc. Par M. Beuchot, vol. 12, Paris, Firmin Didot frères, 1833.

## Mémoires et dictionnaires classiques

ABBÉ SABATIER DE CASTRES, *Dictionnaire de Littérature, Dans lequel on traite de tout ce qui a rapport à l'Eloquence, à la Poësie & aux Belles-Lettres, & dans lequel on enseigne la Marche & les Régles qu'on doit observer dans tous les Ouvrages d'esprit*, Paris, Vincent, 1770.

BACHAUMONT, Louis Petit de (1788), *Mémoires secrets de Bachaumont, de 1762 à 1787*, Paris, Brissot-Thivars, 1830.

BARRIÈRE, François, *Mémoires du XVIII<sup>e</sup> siècle, vol. 6, Mémoires de Mademoiselle Clairon, Lekain, Prévile, Dazincourt, Molé, Garrick, Goldoni*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1846.

CAYLUS, Anne Claude Philippe de et Pierre-Alexandre GAILLARD, *Mémoires pour servir de suite à l'histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétilton. Ci-devant actrice de la Comédie de Rouen, & présentement de la Comédie de Paris*, La Haye, 1750.

CHAMFORT, Sébastien-Roch-Nicolas de, *Dictionnaire dramatique*, 3 tomes, Paris, 1776.

CLAIRON, Hippolyte (1798), *Mémoires écrits par elle-même. Nouvelle édition contenant : Mémoires et faits personnels ; réflexions morales et morceaux détachés ; réflexions sur l'art dramatique et sur la déclamation théâtrale ; le tout accompagné de notes contenant des faits curieux, précédés d'une notice sur la vie de Mlle Clairon*, « Collection des mémoires sur l'Art dramatique », vol. VIII, Genève, Slatkine Reprints, 1968.

DUMESNIL, Marie-Françoise, *Mémoires de Mlle Dumesnil, en réponse aux mémoires d'Hippolyte Clairon, revus, corrigés et augmentés d'une notice sur cette comédienne, par M. Dussault*, Paris, L. Tenré, 1823.

FÉRAUD, Jean-François, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Jean Mossy Père et Fils, 1787.



HUERNE DE LAMOTHE, François-Charles, *Libertés de la France, contre le pouvoir arbitraire de l'excommunication : ouvrage dont on est spécialement redevable aux sentimens généreux & supérieurs de Mademoiselle Clairon*, Amsterdam, 1761.

JAL, Auguste, François-Antoine HAREL et Maurice ALHOY, *Dictionnaire théâtral ou Douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, Paris, J.N. Barba, 1824.

LECOUVREUR, Adrienne, *Lettres de Adrienne Le Couvreur, réunies pour la première fois et publiées avec notes, étude biographique, documents inédits tirés des archives de la Comédie, des minutiers de notaires et des papiers de la Bastille par Georges Monval*, Paris, E. Plon, Nourrit et cie, 1892.

LEMAZURIER, Pierre-David, *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours*, 2 tomes, Paris, J. Chaumerot, 1810

LYONNET, Henry (1904), *Dictionnaire des comédiens français, ceux d'hier : biographie, bibliographie, iconographie*, t. I, Genève, 1969.

LYONNET, Henry, « Mademoiselle Raucourt. Directrice des théâtres français en Italie (1806-1807) », publié dans la revue trimestrielle *Bulletin de la Société de l'histoire du théâtre*, janvier 1902.

*Mémoires et journal de J.-G. Wille, graveur du roi*, publiés par Georges Duplessis, Paris, 1857.

MERCIER, Louis-Sébastien (1781), *Tableau de Paris*, t. II, Amsterdam, 1783.

PIERNÉ, Gabriel, *Sophie Arnould, comédie lyrique en un acte. Poème de Gabriel Nigond. Morceaux détachés pour chant et piano*, Paris, Heugel, 1927.

PITTAUD DE FORGES, Auguste, *Sophie Arnould, comédie en 3 actes, mêlée de couplets, précédée d'une notice sur Sophie Arnould, par MM. A. de Leuven, de Forges et Ph. Dumanoir*, Paris, J.-N. Barba, 1833.

POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1885

RICORD, Alexandre, *Les fastes de la Comédie française, et portraits des plus célèbres acteurs qui se sont illustrés, et de ceux qui s'illustrent encore sur notre théâtre*, vol. II, Paris, Hubert, Delaunay, Petit, Niogret et Mongie, 1822.

TALMA, François-Joseph, *Mémoire sur Lekain et sur l'art dramatique*, Bruxelles, éditeur Á. Delavault, 1827.

VIAL, Henri, *La Raucourt et ses amies, étude historique des mœurs saphiques au XVIIIe siècle... d'après les documents inédits des archives judiciaires, les mémoires secrets, la chronique scandaleuse...* Paris, H. Daragon, 1909.

### **Pièces et textes classiques sur le théâtre**

AIGUEBERRE, Jean Dumas d', *Seconde Lettre du souffleur de la comédie de Roüen, ou entretien sur les défauts de la déclamation*, Paris, chez Tabarie, 1730.

BASTIDE, Jean-François de, *Lettre à M. Rousseau*, 1758.

BEAUMARCHAIS, Pierre Caron de, “Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville”, *Le Barbier de Séville, ou la Précaution inutile*, Paris, Ruault, 1778.

BOILEAU, Nicolas, *Art Poétique*, 1674.

BOSSUET, Jacques Bénigne, *Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris, Jean Anisson, 1694.

D'ALEMBERT, Jean-Baptiste, *Lettre de M. d'Alembert à M. J. J. Rousseau*, Amsterdam, Zacharie Chatelain, 1759.

DANCOURT, Louis Hurtaut, *L.-H. Dancourt, Arlequin de Berlin, à M. J.-J. Rousseau, citoyen de Genève*, Berlin et Amsterdam, J. H. Schneider, 1759.

- DUBOS, Jean-Baptiste (Abbé) (1719), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, vol 1, Paris, Chez Pissot, 1755.
- GUARINI, Giambattista, *Abrégé de la poésie tragi-comique*, 1601.
- LAVAL, Paul Antoine, *P.A. Laval comédien à M. Rousseau*, 1758.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 1609.
- NICOLE, Pierre (1659), *Traité de la comédie* dans *Essais de Morale contenus en divers traitez*, Paris, Guillaume Desprez, 1675.
- PLATON, *La République*, éd. de Robert Baccou, Paris, GF, 1966.
- PLAUTE (187 a.C. ?), *Amphitryon*, dans *Théâtre de Plaute*, traduction nouvelle accompagnée de notes par J. Naudet, t.1, Paris, Naudet, 1831.
- RICCOBONI, François, *L'Art du théâtre*, Paris, Simon&Giffart, 1750.
- RICCOBONI, Luigi, *Pensées sur la déclamation*, 1738.
- RICCOBONI, Luigi, *Réformation du théâtre*, 1743.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1758), *Lettres sur les spectacles*, éd. de Michel Launay, Paris, Flammarion, 1967.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *J. J. Rousseau à M. D'Alembert*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1758.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre sur la musique française*, 1753.
- SAINTE-ALBINE, Rémond, *Le Comédien*, 1747.
- SCHELANDRE, Jean de, *Tyr et Sidon*, préface à la deuxième édition de François Ogier, 1628.
- XIMENEZ, Augustin-Louis de, *Lettre à M. Rousseau sur l'effet moral des théâtres*, 1758.

## **Le théâtre espagnol au XX<sup>e</sup> siècle**

AUZ CASTRO, Víctor, « Panorama du théâtre espagnol contemporain », *Le théâtre dans le Monde*, XII, otoño de 1963.

BAREA MONGE, Pedro, “Berltot Brecht y la radio”, *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, nº35, 2002, p. 13-28.

BAREA MONGE, Pedro, “El itinerario ibérico de un autor radiofónico llamado Bertolt Brecht”, *Zer: Revista de estudios de comunicación = Komunikazio ikasketen aldizkaria*, nº5, 1998, s/p.

BARTOMEUS, Antoni, *Els autors de teatre català. Testimoni d'una marginació*, Barcelona, Curial Edicions, 1976.

BERENGUER, Ángel y PÉREZ, Manuel, *Tendencias del teatro español durante la transición política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

CARBÓ AGUILAR, Ferrán, *El teatre a València entre 1963 i 1970*, Valencia, Universitat de València, 1999.

CARBÓ AGUILAR, Ferrán, *Literatura actual al País Valencià (1973-1992)*, Valencia/Barcelona, Institut universitari de filologia valenciana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993.

ESPADALER, Anton M., *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Barcanova, 1993.

ESPERT, Nuria y ORDÓÑEZ, Marcos, *De aire y fuego. Memorias*, Madrid, Aguilar, 2002.

FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (ed.), *Documentos sobre el teatro independiente español*, Madrid, 1987.

FEULLASTRE Anne-Laure y Marina RUIZ CANO, *El teatro de protesta. Estrategias y estéticas contestatarias en España (1960–1980)*, Paris, L'Harmattan, 2019.

FLOECK, Wilfried y DE TORO, Alfonso (ed.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Edition Reichenberger, 1995.

GARCÍA LORENZO, Luciano (éd.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Universidad de Murcia y Festival de Almagro, 2000.

GARCÍA LORENZO, Luciano, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, SGEL, 1981.

- GARCÍA-MANSO, Luisa, *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*, Oviedo, KRK, 2013.
- GIL FOMBELLIDA, Mari Carmen, *El Festival Cero: Donostia 1970. Crónica de un festival interrumpido*, San Sebastián, Donostia Kultura, 2004.
- GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis, *Literatura y escena. Una historia del teatro español*, Madrid, Punto de Vista, 2018.
- HORMIGÓN, Juan Antonio, *Directoras en la historia del teatro español (1550-2002)*, 3 volúmenes, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2003-2005.
- HUERTA CALVO, Javier (ed.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003.
- HUERTA CALVO, Javier (ed.), *Teatro español de la A a la Z*, Madrid, Espasa, 2005.
- LEAL, Juli, *El teatre independent a València de 1960 a 1976*, València, Universitat de València, Facultat de Filosofia i Lletres, Secció de Filologia Moderna, 1977.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo, “La palabra, ave fénix del teatro”, en OLIVA, César (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2002, p. 269-272.
- MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939): Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1968.
- MAÑUECO RUIZ, Ángela, *La mujer en el teatro español del periodo de la Segunda República*, Madrid, Universidad Complutense, 1990.
- MEDINA, Miguel Ángel, *El teatro español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- MIRALLES, Alberto *Nuevo teatro español: una alternativa social*, Madrid, Editorial Villalar, 1977.
- MIRALLES, Alberto, *Aproximación al teatro alternativo*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1994.
- MONLEÓN, José et Nel DIAGO (éd.), *La palabra y la escena (Acción Teatral de la Valdigna III)*, coll. Teatro Siglo XXI, serie crítica, nº 4, Valencia, Universitat de València, 2003.

- MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *Expedientes de la censura teatral franquista*. Madrid, Fundación Universitaria Española, col. "Investigaciones bibliográficas sobre autores españoles", 2006.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
- OLIVA, César (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2002.
- OLIVA, César, *Cuatro dramaturgos "realistas" en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas : (Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1978.
- OLIVA, César, *Disidentes de la generación realista. Introducción a la obra Carlos Muñiz, Laura Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979.
- OLIVA, César, *Historia de la literatura española actual III : El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés (Coord.), *El espectáculo de la huelga. La huelga del espectáculo*, Madrid, Akal, 1975.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Obras inéditas. Nuestro teatro*, vol. V. Editorial Renacimiento, Madrid, 1923.
- RAGUÉ-ARIAS, María José, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996.
- RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española, vol. 9/1 Los nuevos nombres: 1975-2000*, Barcelona, Crítica, 2000.
- RIQUER, Martín de; Joaquim MOLAS y Antoní COMAS, *Història de la literatura catalana*. Barcelona, Ariel, vol. XI, 1988.
- ROMERA CASTILLO, José Nicolás (coord.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, Madrid, Visor, 2005.
- ROSSELLÓ, Ramón (ed.) *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, València, Universitat de València, col·lecció Teatre Siglo XX, nº10, 2000.

- RUIZ CANO, Marina, « Creación dramática y libertad en la obra de Alfonso Sastre », *Hispanismes*, nº10, 2018, p. 175-186.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1975), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1984.
- SANCHIS GUARNER, Manuel, *Els inicis del teatre valencià modern*, Valencia, Universitat de València, 1980.
- SANSANO, Gabriel, *Diccionari de la literatura valenciana (1968-2000)*, Alacant, Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert, 2001, p. 257-261.
- SASTRE, Alfonso, *Teatro*, Madrid, Taurus, 1964.
- SIRERA, Josep Lluís *Passat, present i futur del teatre valencià*, València, Institució d'Alfons el Magnànim, 1981.
- SIRERA, Josep Lluís, *Història de la literatura valenciana*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1995.
- VILCHES DE FRUTOS, Francisca, « El matrimonio en el teatro de Isabel Oyarzábal: hacia una revisión de la identidad femenina tradicional », *Estreno*, Austin, 42.1, 2016, p. 1-13.
- VILCHES DE FRUTOS, Francisca, « Revisando el canon: hacia una selección crítica del teatro escrito por mujeres en la España de entreguerras », dans ZAVALA, Iris (ed.), *Breve historia feminista de la literatura española en lengua castellana*, Barcelona, Anthropos, 1998, p. 155-184.
- VILCHES DE FRUTOS, Francisca, « Iconos femeninos contemporáneos: propuestas desde la escena actual », *Estreno*, Austin, Texas, número especial, 2019, p. 190-205.
- VILCHES DE FRUTOS, Francisca, « Cambios en las identidades de género: la ‘mujer moderna’ en el teatro de María Luisa Algarra », dans HOUVENAGHEL, Eugenia (coord.), *Las escritoras españolas en el exilio mexicano: estrategias constructivas de una identidad femenina*, México, Porrúa, 2016, p. 119-138.
- VILCHES DE FRUTOS, Francisca, « Modelos femeninos para la igualdad en el teatro de Itziar Pascual », dans FLEPP, Catherine et Marie-Soledad RODRÍGUEZ (éd.), *Créations au féminin. Les dramaturges espagnoles d'aujourd'hui*, París, L'Harmattan, 2017, p. 85-105.

VILCHES DE FRUTOS, Francisca, *Imágenes Femeninas en la Literatura y las Artes escénicas. Siglos XX y XXI*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2012.

### **Revues de théâtre espagnol**

*ADE Teatro*

*Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*

*Cuadernos para el diálogo*

*El Público*

*Escena*

*Estudis escènics. Quaderns de l'Institut del teatre de la Diputació de Barcelona.*

*Gorg*

*L'Aigualdoç*

*Las puerta del drama*

*Pipirijaina*

*Primer Acto*

*Serra d'Or*

*Yorick*

### **Sources primaires de Denis Diderot**

#### **Éditions du *Paradoxe sur le comédien* :**

*Paradoxe sur le comédien*, éd. de Marc Blanquet Paris, Librairie Théâtrale, 1958.

*Paradoxe sur le comédien*, éd. Ernest Dupuy, Genève, Slatkine reprints, 1968.

*Paradoxe sur le comédien*, éd. Stéphane Lojkine, Paris, Armand, Colin, 1992.

*Paradoxe sur le comédien* dans *Œuvres complètes*, , DPV, t. XX, 1995.

*Paradoxe sur le comédien*, éd. Jean M. Goulemot, Paris, Livre de poche, 2001.

*Paradoxe sur le comédien*, éd. de Jean Goldzink, Paris, Livre de poche, 2005.



*La paradoja del comediante*, traducción y edición crítica de Lydia Vázquez, Madrid, Publicaciones de la ADE, serie Debate, nº24, 2016.

**Éditions des Œuvres complètes :**

*Œuvres complètes* de Jacques Assezat et Maurice Tourneux, 1875-1877.

*Œuvres complètes*, éd. Roger Lewinter, Paris, Club français du livre, 1969-1973.

*Œuvres complètes*, édition établie et commentée par Laurent Versini. Paris, Éditions Robert Laffont, 1994-1997.

*Œuvres complètes*, édition de Herbert Dicekmann, Jacques Proust, Jean Varloot *et al.*, Paris, Hermann, 1975-

**D'autres éditions:**

DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau* (1773), éd. de Jean-Claude Bonnet, GF Flammarion, Paris, 1983.

DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau. Rameaus Neffe/Satire seconde*, édition de Michel Delon y Jacques Berchtold, Paris, Fayard. 2017.

DIDEROT, Denis (1748), *Les Bijoux indiscrets*, dans *Œuvres complètes*, A-T, t. IV.

DIDEROT, Denis (1748), *Les Bijoux indiscrets*, éd. d'Antoine Adam, Paris, GF Flammarion, Paris, 1968.

DIDEROT, Denis (1753), *Pensées sur l'interprétation de la nature*, A-T, t. II.

DIDEROT, Denis (1758, 1759, 1777), *Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. de Jean Goldzink, Paris, GF Flammarion, 2005.

DIDEROT, Denis (1762), *Addition aux pensées philosophiques*, A.-T., t. I.

DIDEROT, Denis (1762), *Réflexions sur Térence*, dans A-T, Paris, t. V.

- DIDEROT, Denis (1763), *Lettre sur le commerce de la librairie*, dans A-T, t. XVIII.
- DIDEROT, Denis (1772), *Supplément au voyage de Bougainville*, dans A-T, 1875.
- DIDEROT, Denis (1772), *Supplément au voyage de Bougainville*, dans *Supplément au voyage de Bougainville, Pensées philosophiques, Lettre sur les aveugles*, Paris, GF Flammarion, 1972.
- DIDEROT, Denis (1772), *Sur les femmes*, A-T., t. II.
- DIDEROT, Denis (1778-1780), *Jacques le Fataliste et son maître*, ed. de Pierre Chartier, Paris, Livre de Poche, 2000.
- DIDEROT, Denis (1769), *Le Rêve de d'Alembert*, éd. de Colas Duflo, Paris, GF, 2002.
- DIDEROT, Denis, *Contes et entretiens*, Paris, GF, 1977.
- DIDEROT, Denis, *Correspondance*, ed. de Georges Roth, t. IX.
- DIDEROT, Denis, *El padre de familia*, Manuscrito MSS/16382 [BNE].
- DIDEROT, Denis, *Éléments de physiologie*, dans A-T, t. IX.
- DIDEROT, Denis, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, dans *Œuvres complètes*, Lew., t. XIII.
- DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture*, éd. G. May, Paris, Hermann, 1984.
- DIDEROT, Denis, *Est-il bon ? Est-il méchant ?* éd. de Pierre Frantz, Paris, Gallimard, Folio théâtre, 2012.
- DIDEROT, Denis, *Lettres à Sophie Volland*, dans A-T, t. XIX.
- DIDEROT, Denis, *Observations sur une brochure intitulée : Garrick, ou les Acteurs anglais*, dans *Œuvres complètes*, DPV, t. XX.
- DIDEROT, Denis, *Pensées philosophiques*, dans *Supplément au voyage de Bougainville, Pensées philosophiques et Lettres sur les aveugles*, Paris, GF-Flammarion, 1972.

DIDEROT, Denis, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, dans *Œuvres complètes*, Lew., t. II.

DIDEROT, Denis, *Réfutation d'Helvétius*, LEW, t. XI ou DPV, t. XXIV

DIDEROT, Denis, *Satire première*, d A-T, t. VI.

### **Études critiques sur Denis Diderot**

ARMAND, Guilhem, « Diderot ou le paradoxe sur l'héritage », *Héritage, filiation, transmission, Configurations littéraires XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, MARTENS, David, WATTHEE-DELMOTTE, Myriam et CHELEBOURG, Christian (dir.), Louvain, UCL, Presses Universitaires de Louvain, 2012, p. 39-50.

ARMAND, Guilhem, « De la *mimésis* théâtrale à l'acteur-simulacre », *Lumières*, n° 31/2018, *Diderot et les simulacres humains. Mannequins, pantins, automates et autres figures*, GAILLARD, Aurélia et Marie-Irène IGELMANN (éds.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2019, p. 67-82.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, « Jouer de tête" ou "jouer d'âme": Stanislavski polémique avec Coquelin et Diderot », dans BERNARD, Florence, Michel BERTRAND et Hélène LAPLACE-CLAVERIE, *Classicisme et modernité dans le théâtre des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, PUP, 2014, p.183-192.

BÉDIER, Joseph, « Le *Paradoxe sur le comédien* est-il de Diderot ? », *La Revue latine*, n°2, 1903, p. 65-85.

BELAVAL, Yvon (1950), *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard, 1971.

BELLAS, J., « Que signifie l'épigraphe du *Paradoxe sur le comédien* ? », *RHL*, 1967, p. 750-753.

BONNET, Jean-Claude, « Diderot maître des jeux », *Revue italienne d'études françaises*, 8, 2018, p. 1-7.

BONNET, Jean-Claude, « Diderot a inventé le cinéma », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°18-19, 1995, p. 27-33.

BOURDIN, Jean Claude, *Diderot : Le matérialisme*. Paris, PUF, 1998.

BREMMER, Geoffrey, « An Interpretation of Diderot's *Paradoxe sur le comédien* », *The British Journal of Eighteenth Century Studies*, IV, 1, 1981, p. 28-43.

CERRUTI, Giorgio, « Le *Paradoxe sur le comédien* et le paradoxe sur le libertin. Diderot et Sade », *RSH*, n° 146, 1972, p. 235-251.

CHOUILLET, Anne-Marie, « Le Clavecin oculaire du P. Castel », *Dix-huitième Siècle*, n°8, 1976, p. 141-166.

CHOUILLET, Jacques, « Une source anglaise du *Paradoxe sur le comédien* », *Dix-huitième siècle*, n°2, 1970, p. 209-226.

CHOUILLET, Jacques, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Armand Colin, 1973.

CREECH, James, « Us and Them. Le *Paradoxe sur le comédien* », *L'Esprit Créateur*, XXIV, 1, 1984, p. 33-42.

CREECH, James, « Who will save me from myself ? Theory and practice in Diderot's theater », *Stanford French Review*, VIII, 1984, p. 295-308.

CREECH, James, *Thresholds of representation*, Columbus, Ohio State University Press, 1986.

DANIEL, Georges, *Le Style de Diderot*, Ginebra-París, Librairie Droz, 1986.

DIDIER, Béatrice, *Diderot dramaturge du vivant*, Paris, PUF, « Écritures », 2001.

DIECHMANN, Jane Marsh, « A *Zerbina penserete* : A note on Diderot's epigraph », *Studies in Eighteenth-Century French Literature presented to Robert Niklaus*, Exeter, 1975, p. 43-47.

DIECKMANN, Herbert, « Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1961, n°13, p. 157-172.

DUSSANE, Béatrix, *Le comédien sans paradoxe*. Paris, Plon, 1933.

DZIEDZIC, Andrzej, « La Mimésis dans le *Paradoxe sur le comédien* », *Dalhousie French Studies*, vol. 36, 1996, p. 39-50.

FABURAU, H., « Riccoboni et le *Paradoxe sur le comédien* », *Mercure de France*, 311, février 1951, p. 381-384.

FONTENAY, Élisabeth de et Jacques PROUST (éd), *Interpréter Diderot aujourd'hui*, Colloque de Cerisy, Le Sycomore, 1984.

FONTENAY, Élisabeth de, *Diderot ou le Matérialisme enchanté*, Paris, Grasset, 1981.

FRANTZ, Pierre, « Du spectateur au comédien : le *Paradoxe* comme nouveau point de vue », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1993, n° 5, p. 685-701.

FRANTZ, Pierre, « Le théâtre déstabilisé. Diderot et la critique de Rousseau », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 48, 2013, p. 37-46.

FRANTZ, Pierre, « De la théorie au roman : les anecdotes dans le *Paradoxe sur le comédien* », dans LECERCLE, François, Sophie MARCHAND et Zoé SCHWEITZER (dir.), *Anecdotes dramatiques de la Renaissance aux Lumières*, Paris, PUPS, 2012, p. 139-149.

FRANTZ, Pierre, « Dialogue et conversation selon Diderot », dans *Études théâtrales*, n°31 32, 2004/2, p. 36-45.

FREER, Alain, « Talma and Diderot's Paradox on Acting », *Diderot Studies*, VIII, 1966, p. 23-76.

FUMAROLI, Marc, « Feu et glace : le *Comédien* de Rémond de Sainte-Albine (1747), antithèse du *Paradoxe* », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1993, p. 702-723.

GILLOT, Michel, « Diderot, *Paradoxe sur le comédien* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°13, 1992, p. 151-154.

- GREEN, F.C., *Diderot's Writings on the Theatrer*, London, CUP, 1936.
- GUÉNOT, Hervé, « Palissot de Montenoy : un " ennemi " de Diderot et des philosophes », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°1, 1986, p. 59-63.
- HENRIOT, E., « Diderot et le *Paradoxe sur le comédien* », *É.H. Courrier Littéraire, Dixhuitième siècle*, 1961, p. 341-344 .
- HOBSON, Marian, « Le *Paradoxe* est un paradoxe », *Poétique*, 4, n° 15, 1973, p. 320-339.
- HOBSON, Marian, « Sensibilité et Spectacle. Le contexte médical du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot », *Revue de métaphysique et de morale*, LXXXII, 1977, p. 145-164.
- IBRAHIM, Annie, « Sur l'expression chez Diderot. Autour du *Paradoxe sur le comédien* », *RDE.*, 10 avril 1991, p. 91-106
- IRIARTE LÓPEZ, Iñaki, « Komediantearen paradoxa gizarte aurreratuetan », *Bidarte*, n°26, 2002, p. 107-122.
- KOROLEV, Sergueï V., *La Bibliothèque de Diderot. Vers une reconstitution*, Ferney-Voltaire, Centre International d'Étude du XVIII<sup>e</sup> siècle, 2014.
- KREITMAN, Lenore « Diderot's Esthetic Paradox and Created Reality », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 102, 1973, p. 157-72
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, « Diderot, le paradoxe et la mimesis », *Poétique* n°43, 1980, p. 267-281.
- LEWINTER, Roger, « L'Exaltation de la vertu dans le théâtre de Diderot », *Diderot Studies*, VIII, 1966, p.119-170.
- LIÈVRE, Pierre *Supplément au Paradoxe sur le comédien de Diderot*, Paris, Trianon, 1929.
- LOTY, Laurent, « Les paradoxes sur le comédien de Diderot et Jouvot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°8, 1990, p. 136-138.
- MAILLARD, Lucien, « Au Petit Odéon, le *Paradoxe sur le comédien* », *Comédie Française*, LIII, 1976, pp. 16-18.

MARCHAND, Sophie, « Diderot et l'histoire du théâtre : passé, présent(s) et avenir des spectacles dans la théorie diderotienne », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°47, 2012, p. 9-24.

MAUZI, Robert, *L'Idée du bonheur au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1965.

MÉNIL, Alain, *Diderot et le théâtre, I, Le Drame*, Paris, Pocket, 1995.

MORIM DE CARVALHO, Edmundo, *Le paradoxe sur le comédien ou La comédie de l'intellect : Diderot, Jovet, Brecht, Lacoue-Labarthe, Valéry*, Paris, L'Harmattan, 2009.

NIKLAUS, Robert, « Diderot et le conte philosophique », *Cahiers de l'AIEF*, n°13, 1961, p. 299-315.

PELLERIN, Pascal, « La place du théâtre de Diderot sous la révolution », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 27, 1999, p. 89-103.

RUIZ CANO, Marina, « Ceci n'est pas (encore) du théâtre : rapports entre utopie et théâtre chez Denis Diderot. », dans SYLVOS, Françoise, (coord.), *T(r)OPICS*, N°2, Université de la Réunion, 2015, p. 17-28.

RUIZ CANO, Marina, « Le théâtre diderotien : pour une esthétique à fonction sociale », *Anales de Filología Francesa*, n° 21, Théâtre/Teatro, Universidad de Murcia, 2013, p. 351-364.

SALAÜN, Franck, « De la tête aux pieds Diderot et les gens de spectacle », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 47, 2012, p. 25-42.

SERMAIN, Jean Paul, « Le comédien fantôme dans le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot », *Dramaturgies de l'ombre*, actes du colloque organisé à Paris IV et Paris VII entre le 27 et le 30 mars 2002. Presse Universitaire de Rennes, 2005, p. 277-296.

SIGLER, J., « Grandeur-Intimacy : the dramatist's dilemma », *Diderot Studies*, IV, 1963.

WAIN, Virginia Edith, « Diderot's *Paradoxe sur le comédien*. The Paradoxe of Reading. », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, CCIII, 1982, p. 1-71.

- STAROBINSKI, Jean, *Diderot. Un diable de ramage*, Paris, Gallimard, 2012.
- STENGER, Gerhardt, « Vertu et vérité dans *Le Fils naturel* », *Études sur Le Fils naturel et Les Entretiens sur les Fils naturel de Diderot*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 65-78.
- SZÍVÓS, Mihály « Le rôle des motifs socratiques et platoniciens dans la structure et la genèse du *Neveu de Rameau* de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°20, 1996, p. 39-55
- TORT, Patrick, *L'Origine du Paradoxe sur le comédien. La Partition intérieure*, Paris, Vrin, 1980.
- VERNIÈRE, Paul, « Diderot, du *Paradoxe sur le comédien* au paradoxe de l'homme », *Approches des Lumières : mélanges offerts à Jean Fabre*. Paris, Klincksieck, 1974, p. 523-532
- VERSINI, Laurent, « Le *Neveu de Rameau* et le *Paradoxe sur le comédien* : deux esthétiques, une science de l'homme », *Littératures*, n° 25, 1991, p. 41-54.
- VIGLIANO, Tristan, « L'utopie otaitienne de Diderot dans le *Supplément au Voyage de Bougainville*, ou la possibilité d'un monde renversé », in *Les Figures du monde renversé de la Renaissance aux Lumières*, dir. Lucie Desjardins, Paris, Hermann, 2013, p. 363-385.
- WILKSHIRE, Frances M. « "Cher et illustre Roscius" David Garrick's Influence on the Dramatic Theories of Diderot », *Man and Nature / L'homme et la nature*, n°6, 1987, p. 21-34.
- WILSON, Arthur, « The Biographical Implications of Diderot's *Paradoxe sur le comédien* », *Diderot Studies III*, 1961, p. 369-383.



### **Réécritures à partir de l'œuvre de Denis Diderot**

CHARRAS, Pierre, *Rameau le fou, d'après Le Neveu de Rameau de Diderot*, Paris, éditions Séguier, 2001.

CHOTTEAU, Jean-Marc, *La Comédie du Paradoxe*, Lille, Éditions La Fontaine, 2001.

GIRAUDOUX, Jean, *Supplément au Voyage de Cook dans Théâtre complet*, édition de Guy Teissier, Paris, Librairie générale française, 1991.

KUNDERA, Milan (1981), *Jacques et son maître hommage à Denis Diderot en trois actes*, Paris, Gallimard, 1998.

MARTRIN-DONOS, Régis de et Muriel BROT, *Diderot bagarre d'après la correspondance de Denis Diderot*, Paris, L'Avant-scène théâtre, Collection des quatre-vents, 2013.

PICHARD, Georges, *La Religieuse*, Paris, Rebecca Rills, 1995.

SCHMITT, Éric-Emmanuel, *La Tectonique des sentiments*, Paris, Albin Michel, 2008.

SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Le Libertin*, Paris, Albin Michel, 2001.

SMITH, Graham, *filis nat.*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.

### **Sources primaires de Rodolf Sirera**

SIRERA, Josep Lluís y Rodolf, SIRERA, *Homenatge a Florentí Montfort*, Barcelona, Edicions 62, 1972.

SIRERA, Rodolf, *L'assassinat del doctor Moraleda/ El verí del teatre*, Barcelona, Edicions 62, 1978.

SIRERA, Rodolf, *Tres variacions sobre el joc del mirall*, Barcelona, Edicions 62, 1977.

SIRERA Rodolf et Josep Lluís SIRERA, *El còlera dels déus*, València, ed. 3 i 4, 1979.

SIRERA, Rodolf, *Bloody Mary Show*, Barcelona, Edicions 62, 1980.

SIRERA, Rodolf, *La primera de la classe*, Barcelona, Edicions 62, 1985.

- SIRERA, Rodolf, *El príncep i històries de desconeguts*, Barcelona, Edicions 62, 1986.
- SIRERA, Rodolf, *Cavalls de mar*, Barcelona, Edicions 62, 1988.
- SIRERA, Rodolf, *Indian Summer*, Alzira, Bromera, 1989.
- SIRERA, Rodolf, *La caverna*, Barcelona, Lumen, 1995.
- SIRERA, Rodolf, *Plany en la mort d'Enric Ribera*, dans *Oliver, Pedrolo, Benet i Jornet, Sirera : Teatre*, édition d'Enric Gallén, Barcelona, Edicions 62, 1995.
- SIRERA, Rodolf, *Punt de fuga*, Barcelona, Edicions 62, 1999.
- SIRERA, Rodolf, *Raccord*, Capellades, Proa, 2005.
- SIRERA, Rodolf, *El veneno del teatro / Trío*, Madrid, SGAE, 2013.

#### **Œuvres littéraires proches de *El verí del teatre* :**

- SHAFFER, Anthony, *Sleuth* dans Stanley Richards, *Best Plays Of The Seventies*, New York, Doubleday&Company, 1980.
- VIEL, Tanguy, *Cinéma*, Paris, Les éditions de minuit, 1999.

#### **Études critiques sur Rodolf Sirera**

- CARBÓ, Ferrán., « Rodolf Sirera i la renovació del teatre valencià », *Caplletra*, n°14, 1993, p. 189-203.
- DE SAGARRA, Joan, «Plany en la mort d'Enric Ribera », *Mundo Diario*, 18-11-1977, p. 27.
- GILABERT I BARBERÀ, Pau, « Veneno sin antídoto para el Sócrates histórico y la tragedia barroca en *El verí del teatre (El veneno del teatro)* de Rodolf Sirera: una dosis extrema de sadismo para atajar los excesos de la ficción teatral », *Estudios Clásicos*, n°139, 2011, p. 111-136.

LEAL, Juli, « El *Brunzir* cultural francès en l'obra teatral de Rodolf Sirera », dans BENOÎT, Claude, Ferran CARBÓ, Dolores JIMÉNEZ et Vicente SIMBOR (éd.), *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX*, Barcelona, Publicacions de l'abadia de Montserrat, 1997, p. 163-174.

LEAL, Juli, « Incidència i presència del teatre francès i italià al tetare independent valencià », dans ROSSELLÓ, Ramón X. (éd.), *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, Valencia, Universitat de València, 2000, p. 77-94.

LONDON, John, “*El verí del teatre (1978)*”, *Visat*, n°14, octubre 2002, s/p.

LONDON, John, « Josep Lluís & Rodolf Sirera », *Contemporary Catalan Theatre. An Introduction*, Sheffield, The Anglo-Catalan Society, OP, 9, 1996, pp. 60-72.

PALOMERO, Josep, *D'Eduard Escalante a Rodolf Sirera. Perspectiva del Teatre Valencia Modern*, València, Tabarca de Llibres, 1995.

PÉREZ GONZÁLEZ, *Guia per recórrer Rodolf Sirera*, Monografies de Teatre, 36, Barcelona, Institut del Teatre, 1998.

SIRERA, Josep Lluís, *El fet teatral dans la societat valenciana*, Valencia, Lindes, *Quaderns d'assaig*, 1979.

VV. AA., *Aproximació al teatre de Rodolf Sirera*, Alzira, Bromera, 1999.

## **Sitographie**

Base de datos de libros editados en España: [http://www.mcu.es/webISBN/tituloSimpleFilter.do?cache=init&prev\\_layout=busquedaisbn&layout=busquedaisbn&language=es](http://www.mcu.es/webISBN/tituloSimpleFilter.do?cache=init&prev_layout=busquedaisbn&layout=busquedaisbn&language=es)

Base de données de la Bibliothèque Nationale de France: <https://data.bnf.fr/fr/>

Biblioteca Nacional de España : <http://www.bne.es/es/Catalogos/>

Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música <http://teatro.es/>

Diccionario de la Real Academia Española : <https://dle.rae.es/>

Dictionnaire de l'Académie française : <https://www.dictionnaire-academie.fr/>

Édition Numérique Collaborative et Critique de l'Encyclopédie de Diderot, de D'Alembert et de Jaucourt (1751-1772) (ENNCRE) : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/>

Encyclopædia Universalis : <https://www.universalis.fr/>

Gallica : <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>

Isidre Prunes, scénographe : <http://www.isidreprunes.com/plany/plany-1.htm>

L'observatoire de la vie littéraire : <http://obvil.sorbonne-universite.site/>

Projet CESAR (Calendrier Électronique des Spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution) : <https://www.cfregisters.org/fr/>

Trésor de la langue française : <https://www.cnrtl.fr/definition/>

## **Filmographie et enregistrements**

### **Pièces radiophoniques**

« Le linceul ne fait pas le mort », *Les Maîtres du mystère*, 21 avril 1959, 41'56''.

<https://m.ina.fr/video/PHD88020416> [Consulté le 22 février 2020].

*Jacques le fataliste et son maître*, 11 novembre 1963. 6h 16' 08''

<https://www.ina.fr/PackVOD/PACK339815908> [Consulté le 22 février 2020].

### **Films et court-métrages**

*Die Intrigen der Madame de La Pommeraye (Les Intrigues de Madame de La Pommeraye)* de Fritz Wendhausen (Allemagne, 1922).

*Jacques le fataliste* de Antoine Douchet (France, 1993).

*Jaula de todos* de Paulino Viota (Espagne, 1974).

*La monaca del peccato (On l'appelle Sœur Désir)* de Joe D'Amato (Italie, 1986).

*La Religieuse* de Guillaume Nicloux (France, 2013).

*Le Deuxième Ciel* de Louis Roger (France, 1968).

*Le Libertin*, Gabriel Aghion (France, 2000).

*Le sexe qui parle* de Claude Mulot (France, 1975).

*Les Dames du bois de Boulogne* de Robert Bresson (France, 1945).

*Mademoiselle de Jonquières* de Emmanuel Mouret (France, 2018).

*Mystification ou l'histoire des portraits* de Sandrine Rinaldi (France, 2005).

*O fatalista (Le Fataliste)* de Joan Botelho (Portugal, 2006).

*Sollers joue Diderot* de Philippe Sollers et Jean-Paul Fargier (France, 1984).

*Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot* de Jacques Rivette (France, 1967).