Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

27 | 1999

Varia

La « *pantomime* » selon Diderot. Le geste et la démonstration morale

Hisashi Ida

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/871>

DOI : 10.4000/rde.871

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 1999

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Hisashi Ida, « La « *pantomime* » selon Diderot. Le geste et la démonstration morale », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 27 | 1999, mis en ligne le 04 août 2007, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/871> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.871>

Propriété intellectuelle

La « pantomime » selon Diderot Le geste et la démonstration morale¹

1. Diderot et le langage gestuel

On a souvent remarqué le caractère fortement visuel de l'imagination de Diderot², bien que la notion d'imagination signifie en elle-même la faculté de se représenter des images des objets dans l'entendement. L'imagination définie par Diderot est une faculté sensitive nécessaire non seulement pour être poète ou philosophe, mais encore et surtout pour équilibrer les fonctions de l'esprit de l'homme, en liant les idées abstraites, conçues par son intellect, aux représentations des réalités sensibles auxquelles elles se réfèrent. Dans sa fonction, l'imagination s'oppose à la mémoire, qui ne rappelle que des mots abstraits³.

Diderot appelle l'imagination « l'œil intérieur » et lie sa fonction au mécanisme physiologique de la perception visuelle⁴. Ainsi, selon lui, lorsqu'on aperçoit un arbre, le mouvement du champ de l'œil procède d'une partie de l'arbre à une autre, incapable d'embrasser sa totalité en une seule fois. C'est seulement après des expériences répétées qu'on arrive à relier chaque partie de l'arbre à une autre en formant son image totale. De même, l'imagination ne peut créer une image totale de l'arbre que successivement, bien que la rapidité de la succession de ces images fasse oublier dans l'expérience quotidienne le caractère successif de la formation de l'image mentale⁵.

1. Le présent article fait partie de la thèse de doctorat sur Diderot que nous avons soutenue le 24 juin 1999 à l'Université Paris VIII (Hisashi Ida, *Genèse d'une morale matérialiste : les passions et le contrôle de soi chez Diderot*).

2. Diderot avoue lui-même que les peintres ont confirmé le caractère exceptionnellement pictural de son imagination. (Diderot, *Salon de 1767*, in *Œuvres complètes*, éd. Roger Lewinter, Paris, Le Club français du livre, 1969-1973, t. VII, p. 104. Toutes les citations de Diderot dans le présent article seront tirées de cette édition.) Diderot reconnaît que sa sensibilité aux images picturales a été formée par son habitude de regarder les tableaux. (*Ibid.*).

3. Diderot *Discours de la poésie dramatique*, in *Œuvres complètes*, t. 3, p. 440. On trouve une définition analogue de l'imagination dans le chapitre sur l'imagination des *Éléments de physiologie*. (Diderot, *Éléments de physiologie*, in *Œuvres complètes*, t. XIII, p. 789).

4. *Ibid.*, p. 790.

5. *Ibid.*, p. 775.

Selon la conception empirique et sensualiste du langage chez Diderot la suite des idées, des raisonnements ou des mots est liée d'une manière inséparable à l'enchaînement nécessaire que les objets sensibles et leurs parties gardent dans la nature. La perception visuelle d'un arbre, par exemple, qui procède successivement de sa totalité à ses parties explique l'ordre naturel de la formation des idées et des mots comme arbre, branches, feuilles, tronc et racine⁶. Comme toutes les idées viennent des sensations des objets, chaque fois qu'un homme forme un jugement l'opération de l'imagination intervient pour représenter ces objets à l'esprit⁷. Comme il est difficile de porter simultanément une égale attention à toute l'image, les erreurs des jugements sur les objets sont fréquentes. Diderot conseille alors d'analyser et d'énumérer toutes les parties de l'image des objets, bien que cela ne soit qu'un autre expédient imparfait :

Il n'y a qu'un moyen de connaître la vérité, c'est de ne procéder que par partie, et de ne conclure qu'après une énumération exacte et entière, et encore ce moyen n'est-il pas infaillible ; la vérité peut tenir tellement à l'image totale, qu'on ne puisse ni affirmer ni nier d'après le détail le plus rigoureux des parties⁸.

La même idée se retrouve aussi dans la *Lettre sur les sourds et muets* dédiée à l'abbé Batteux, auteur des *Beaux-arts réduits à un même principe*, et écrite en guise de réponse aux discussions de Condillac et de Dumarsais sur le problème de l'inversion dans les langues. Selon Diderot, le caractère successif qu'on attribue ordinairement à la perception des sensations, qui n'est en fait que totale et instantanée, est dû à l'analogie qu'on a faite d'après l'ordre syntaxique du discours qui analyse les sensations et qu'on a appliquée par erreur aux sensations elles-mêmes⁹.

La conception sensualiste du langage et le caractère visuel ou plutôt pictural de l'imagination de Diderot expliquent aussi bien son goût pour les gestes et les expressions du corps. Dans la *Lettre sur les sourds et muets*,

6. *Ibid.*, p. 780.

7. *Ibid.*, p. 781.

8. *Ibid.* Angelica Goodden cite le même endroit du texte en interprétant le mot « vérité » dans le sens d'« entité abstraite » qui jouerait un rôle important dans la théorie dramatique de Diderot alors que le mot désigne dans le contexte original simplement la conformité de l'image mentale avec les objets qu'elle représente (Voir Angelica Goodden, *Actio and Persuasion : Dramatic Performance in Eighteenth-Century France*, Oxford, Clarendon Press, 1986, p. 40). Rappelons que dans le texte original de Diderot, la partie que nous citons ci-dessus est précédée par la phrase suivante : « Les erreurs sur les objets sont faciles. » Cela montre que dans le texte de Diderot, il ne s'agit pas d'une « perception des entités abstraites comme vérité », mais de l'accord de l'image ou de la perception avec les objets sensibles.

9. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, in *Œuvres complètes*, t. II, pp. 543-544.

Diderot met en parallèle la langue parlée et le langage par geste pour éclaircir l'ordre naturel de la formation des langues, en prenant pour modèles de comparaison un sourd et muet de naissance et un muet de convention, c'est-à-dire un homme qui entend et qui parle ordinairement, mais qui se prive momentanément de l'usage de la parole.

Selon Diderot, pour connaître comment les langues naturelles ont été marquées successivement par les inversions institutionnelles, il n'est pas nécessaire de remonter jusqu'aux premiers temps après la création du monde, ni à l'origine du langage. Il suffit d'imaginer un peuple étranger qui n'a pas de langue ou d'observer les gestes d'un homme à qui l'on aurait interdit l'usage de la parole¹⁰. Il se peut que ce muet de convention introduise inconsciemment dans ses gestes des inversions propres à la langue articulée qu'il parle. C'est pourquoi Diderot propose de compléter cette expérience par des observations tirées des entrevues avec un sourd et muet de naissance qui, grâce à son ignorance des inversions, exceptées celles commandées par la nature elle-même, reste sans préjugé sur la manière d'exprimer ses idées¹¹. De cette manière, on parviendrait à traduire la plupart des gestes en mots articulés. Pourtant, il y a des gestes intraduisibles en mots. Le théâtre présente souvent de ces gestes sublimes que l'éloquence oratoire n'arrive pas à traduire :

Tel est celui de Macbeth dans la tragédie de Shakespeare. La somnambule Macbeth s'avance en silence et 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. Quelle image du remords !

[...] On oublie la pensée la plus sublime ; mais ces traits ne s'effacent point. Que de réflexions ne pourrais-je pas faire ici, monsieur, sur le sublime de situation, si elles ne me jetaient pas trop hors de mon sujet¹² !

L'idée que le sublime de la pensée, lorsqu'elle est médiatisée par les mots articulés, produit un effet moins intense et moins durable que le

10. *Ibid.*, p. 524. Selon Jacques Chouillet, l'expression du geste qui a été d'abord étudiée par les peintres et les esthéticiens classiques comme Du Bos intéressera les philosophes grammairiens du XVIII^e siècle dans son rapport avec l'origine des langues. Ainsi, dans l'*Essai sur l'Origine des Connaissances Humaines*, Condillac suppose que le langage d'action a précédé la formation des langues articulées. Mais, alors que ce langage d'action étudié par Condillac n'est qu'une expression mécanique et animale des besoins, le geste du muet de convention évoqué par Diderot dans la *Lettre sur les sourds des muets* est influencé par la connaissance préalable de l'ordre grammatical. Chouillet conclut que Diderot doit à Batteux la plupart de ses idées, notamment celle du muet de convention en se référant au *Cours des Belles-Lettres distribué par exercices* de Batteux, un texte moins connu que les *Beaux-arts réduits à un même principe*, mais qui, soutient Chouillet, est la véritable source de la *Lettre sur les sourds et muets*. (Jacques Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Armand Colin, 1973, pp. 182-183.)

11. *Ibid.*, pp. 526-527.

12. *Ibid.*, pp. 527-528.

sublime de situation exprimé par les mouvements du corps, sera réaffirmée dans le *Discours de la poésie dramatique* où Diderot postule que la qualité d'une pièce de théâtre se mesure non pas par l'esprit des mots qui s'efface assez facilement, mais par la durée des impressions qu'elle grave dans le cœur du spectateur¹³.

La primauté des actions, considérée par Diderot comme principal moyen de l'évocation des passions sublimes dans le théâtre, s'explique en grande partie par la longue familiarité du philosophe avec les tableaux des grands peintres. Comme la peinture ne dispose d'autre moyen technique que l'image pour exprimer des idées et des émotions, Diderot compare les relations des personnages dans un tableau à une conversation de muets et le spectateur de ce tableau à un sourd qui regarderait cette conversation par gestes :

Cette sagacité vous surprendra moins peut-être, si vous considérez que celui qui se promène dans une galerie de peintures fait, sans y penser, le rôle d'un sourd qui s'amuserait à examiner des muets qui s'entretiennent sur des sujets qui lui sont connus. Ce point de vue est un de ceux sous lesquels j'ai toujours regardé les tableaux qui m'ont été présentés ; et j'ai trouvé que c'était un moyen sûr d'en connaître les actions amphibologiques et les mouvements équivoques ; d'être promptement affecté de la froideur ou du tumulte d'un fait mal ordonné ou d'une conversation mal instituée ; et de saisir dans une scène mise en couleurs tous les vices d'un jeu languissant ou forcé¹⁴.

Cette insistance de Diderot sur l'importance d'observer les actions des personnages pour mieux comprendre la signification d'un tableau, ainsi que les exemples qu'il donne des scènes pathétiques du théâtre rendues uniquement par les actions, nous feraient croire à première vue qu'il privilégie les expressions du corps jusqu'à ne laisser qu'un rôle minimal et fonctionnel au discours oral. Le fait n'est pas pourtant si simple. Un lecteur prudent s'apercevra que la conversation des muets à laquelle assiste un spectateur d'un tableau n'est pas une conversation spontanée, qui serait presque totalement incompréhensible pour lui, mais des entretiens « sur des sujets qui lui sont connus ».

Nous sommes renvoyés ici à la question de l'interprétation des expressions des passions dans les tableaux historiques¹⁵. Rappelons que

13. Diderot, *Discours de la poésie dramatique*, in *Œuvres complètes*, t. III, p. 419.

14. *Ibid.*, pp. 531-532.

15. Pour les peintres historiques de l'âge classique, la représentation picturale des passions posait une difficulté technique en ce qui concerne la cohérence entre les caractères et sentiments intérieurs des personnages et leurs expressions physiques. L'intérêt qu'ils por-

l'abbé Du Bos affirme dans les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) que les peintres qui veulent se faire entendre par les spectateurs doivent choisir uniquement des sujets très connus, en donnant *La Mort de Germanicus* de Poussin comme exemple typique des expressions ambiguës qui seraient inintelligibles sans l'aide de l'histoire¹⁶. La nécessité de la connaissance préalable de l'histoire démontre la dépendance des actions des personnages par rapport au discours, qui est d'ailleurs reconnue par Diderot dans le texte cité ci-dessus. En parlant des « mouvements équivoques », « d'un fait mal ordonné » ou des « vices d'un jeu languissant ou forcé » des personnages représentés par les peintres, Diderot mesure évidemment la vérité des actions par leur conformité au sujet qu'il connaît déjà sous la forme du discours.

Par ailleurs, la comparaison des gestes des personnages de la peinture au jeu des acteurs faite par Diderot amène celui-ci à prétendre que, pour juger naturellement les mouvements et gestes d'un acteur, il faut le regarder sans entendre son discours, comme l'on doit écouter le discours sans voir l'acteur. Pour preuve, il cite l'épisode d'une expérience qu'il a faite lui-même au théâtre, et qui consiste à observer les mouvements de l'acteur sans entendre sa parole :

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

taient au problème technique de l'expression était lié au problème de l'interprétation, dans la mesure où le but de la peinture historique consistait essentiellement à émouvoir et édifier les spectateurs à la manière de l'éloquence oratoire. Malgré quelques efforts importants pour définir l'accord physiognomonique entre chaque passion et son expression particulière que nous retrouvons typiquement dans *La Conférence sur l'expression des passions* (1668) de Charles Le Brun, la difficulté de représenter picturalement les passions obligeait souvent les peintres à choisir des sujets déjà connus. (Cf. Francis Haskell, *History and its images : Art and the Interpretation of the Past*, New Haven and London, Yale University Press, Part 2, Chapter 5 « Problems of Interpretation ».)

16. Jean-Baptiste (Abbé) Du Bos, *Les Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, [Reproduction de l'édition de 1755 (première édition : 1719) publiée chez Pissot], Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), 1993, Première partie, Section 13, pp. 29-30.

épreuve, et que les détails dans lesquels je pourrais entrer seraient humiliants pour la plupart d'entre eux¹⁷ !

Cet épisode de l'expérience montre plus clairement que dans le cas de la peinture la dépendance des actions par rapport au discours. Pour examiner les gestes de l'acteur, Diderot dit bien qu'il a bouché ses oreilles pour ne pas entendre le discours, mais il précise aussi qu'il n'a choisi pour cette expérience que des chefs-d'œuvre dont il connaissait presque tous les mots par cœur. Il n'oublie pas non plus d'ajouter qu'il comparait les mouvements de l'acteur avec le texte qu'il se rappelait.

Il est question alors, non pas des gestes isolés et regardés en eux-mêmes, mais des gestes dans leur rapport avec le discours auxquels ils s'attachent, car il va de soi que les actions de l'acteur, quelque expressives qu'elles soient, seraient incompréhensibles si le spectateur ne connaissait pas d'avance ou n'entendait pas simultanément le discours. En ce sens, même le sublime de situation dont Diderot parle à propos des gestes d'une scène du *Macbeth* — et qu'il met au-dessus de tout le sublime rendu par l'éloquence oratoire — doit son intelligibilité et sa force au discours de Shakespeare, que tous les amateurs du théâtre sont censés connaître. Il en va de même pour les expériences que Diderot a répétées dans le théâtre. S'il pouvait « répandre des larmes dans les endroits pathétiques, et toujours les oreilles bouchées », cela ne signifie rien sinon qu'il pouvait lier les actions de l'acteur aux scènes sublimes qu'il connaissait par le texte et qui l'avaient déjà ému jusqu'aux larmes.

Nous évoquons tous ces problèmes de l'interprétation des gestes simplement pour rappeler que l'interdépendance du discours et des actions dans le jeu de l'acteur de théâtre est un fait évident pour Diderot, et qu'il ne semble estimer les gestes au mépris des mots que parce qu'il souhaite voir rétablie la véritable union de la parole et de l'action, qui n'est que rarement réalisée sur la scène à cause de la surabondance des mots. Dans *Dorval et moi, ou Entretiens sur le fils naturel*, en déplorant l'oubli où est tombé l'art de la pantomime que les Anciens respectaient et employaient avec succès, Dorval soutient que le discours joint au geste produirait un effet prodigieux sur les spectateurs¹⁸.

Sur la scène, les grandes passions doivent donc s'exprimer par l'union heureuse du discours et du geste. Mais en réalité, la plupart des accents des passions qui émeuvent les spectateurs ne peuvent pas être prescrits par le

17. *Ibid.*, p. 532.

18. Diderot, *Dorval et moi, ou Entretiens sur le fils naturel*, in *Œuvres complètes*, t. III, p. 139. Dorval invoque encore l'énergie de la nature qui animait le théâtre des Anciens lorsqu'il définit le nouveau genre en prose qu'il nomme la tragédie domestique et bourgeoise. (*Ibid.*, pp. 157-158.)

poète dans le discours qui, sans être personnifié et individualisé par la voix de l'acteur et accompagné par ses gestes, ne reste que de beaux mots versifiés, froids et sans vie qui ne ressemblent pas du tout aux cris ou aux bégaiements entrecoupés d'une personne vraiment émue par ses passions et privée de la parole. Dorval propose ainsi de laisser à l'acteur la liberté d'interpréter les accents de la voix et les gestes qui conviennent au personnage et qui insufflent de l'énergie dans le discours du poète :

Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelques grandes passions ? Sont-ce ses discours ? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. La 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 : [...] 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'accent¹⁹.

Selon l'assertion de Diderot dans le *Discours de la poésie dramatique*, ce n'est rien d'autre que cette énergie de la passion qui forme le vrai mouvement d'une pièce, bien que les spectateurs modernes tendent à le prendre trop souvent pour l'action produite par l'enchaînement des intrigues artificielles et compliquées. Selon Diderot c'est dans la tragédie des auteurs Anciens comme Sophocle qu'on doit puiser les modèles de cette simplicité pathétique et sublime qui émeut et bouleverse les spectateurs²⁰.

L'énergie primitive de la passion que les Anciens savaient mettre sur la scène de la tragédie produisait des effets terribles sur les spectateurs. Les sentiments d'horreur mêlée de compassion qu'elle donnait sont bien éloignés de ces émotions faibles et délicates auxquelles les spectateurs modernes sont habitués. Pour restituer cette énergie effroyable du pathos de la tragédie antique qu'on retrouve par exemple dans la scène des *Euménides* d'Eschyle, où les sœurs vengeresses poursuivent en rage le coupable Oreste dans son asile, Dorval soutient qu'il faut trouver le moyen d'unir le pouvoir des gestes à celui de la parole, ce qui serait la tâche d'un

19. *Ibid.*, pp. 140-141. Dans le *Paradoxe sur le comédien*, Diderot répétera l'idée que les vraies passions sont muettes et qu'elles privent l'homme de l'usage ordinaire de la parole. (Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in *Œuvres complètes*, t. X, pp. 448-449.)

20. Diderot, *Discours de la poésie dramatique*, in *Œuvres complètes*, t. 3, pp. 421-422.

génie²¹. Dans les pages qui suivent, Dorval donne comme exemple de réunion de deux scènes alternativement muettes et parlées la scène où les Euménides s'agitent et celle où elles se rendent dans le refuge d'Oreste. À la question de Moi qui lui demande si l'alternance de deux scènes muettes et parlées ne prête pas à confusion, Dorval propose d'utiliser le mot *tableau* pour désigner la scène muette : « Une scène muette est un tableau, c'est une décoration animée. Au théâtre lyrique, le plaisir de voir nuit-il au plaisir d'entendre ? ²² »

2. Les signes et l'expression des passions

L'idée que les vraies passions s'expriment mieux par le geste et l'accent de la voix que par un discours continu rejoint la discussion esthétique des théoriciens contemporains sur l'expression des passions. Ainsi, dans les *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, l'abbé Batteux distingue la parole dans le sens du discours avec les deux autres modalités de l'expression des idées et des sentiments que sont le ton de la voix et le geste du corps qui, parce qu'ils sont plus proches de la nature, sont plus éloquents que la simple parole fondée sur les mots :

Les hommes ont trois moyens pour exprimer leurs idées et leurs sentiments, la parole, le ton de la voix et le geste. Nous entendons par geste, les mouvements extérieurs et les attitudes du corps : *Gestus*, dit Cicéron, *est conformatio quaedam et figura totius oris et corporis*.

J'ai nommé la parole la première, parce qu'elle est en possession du premier rang, et que les hommes y font ordinairement le plus d'attention. Cependant les tons de la voix et les gestes, ont sur elle plusieurs avantages : ils sont d'un usage plus naturel ; nous y avons recours quand les mots nous manquent ; plus étendu : c'est un interprète universel qui nous suit jusqu'aux extrémités du monde, qui nous rend intelligibles aux nations les plus barbares, et même aux animaux. Enfin ils sont consacrés d'une manière spéciale au sentiment. La parole nous instruit, nous convainc, c'est l'organe de la raison ; mais le ton et le geste sont ceux du cœur : ils nous émeuvent, nous gagnent, nous persuadent. La parole n'exprime la passion que par le moyen des idées auxquelles les sentiments sont liés, et comme par réflexion²³.

21. Diderot, *Dorval et moi, ou Entretiens sur le Fils Naturel*, in *Œuvres complètes*, t. III, pp. 152-153.

22. *Ibid.*, p. 153.

23. Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, édition critique par Jean-Rémy Mantion, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989, Troisième partie, Chapitre premier, p. 231. L'idée que la parole, le ton de la voix et le geste constituent les trois moyens d'expression de l'homme se trouve aussi dans l'article « EXPRESSION (*Belles-lettres*) » de l'*Encyclopédie*.

La parole, qui transmet des idées par des mots, sert efficacement à convaincre la raison, mais elle ne persuade pas le cœur aussi fortement et naturellement que le ton de la voix et le geste qui traduisent les sentiments eux-mêmes. Cette opposition entre la parole et les tons et gestes affirmée par Batteux rejoint la distinction des signes naturels et des signes d'institution faite par les auteurs de *La Logique* de Port-Royal. Selon la classification des signes d'Antoine Arnauld et Pierre Nicole, les diverses formes d'expression des passions comme l'altération du visage, le ton de la voix et le geste se rangent parmi les signes naturels qui s'opposent aux signes d'institution comme mots et caractères. Selon eux, c'est encore elles qui attachent à la parole différentes idées accessoires qui modifient les idées principales signifiées par les mots en y ajoutant les mouvements et les pensées personnels de celui qui parle²⁴. Reprenant à son tour cette distinction, Batteux oppose la parole qu'il appelle un langage d'institution aux tons de la voix et aux gestes qu'il compare à un langage de la nature :

Le ton et le geste arrivent au cœur directement et sans aucun détour. En un mot, la parole est un langage d'institution, que les hommes ont fait pour se communiquer plus distinctement leurs idées ; les gestes et les tons sont comme le dictionnaire de la simple nature ; ils contiennent une langue que nous savons tous en naissant, et dont nous nous servons pour annoncer tout ce qui a rapport aux besoins et à la conservation de notre être : aussi est-elle vive, courte, énergique. Quel fond pour les arts dont l'objet est de remuer l'âme, qu'un langage dont toutes les expressions sont plutôt celles de l'humanité même, que celles des hommes²⁵ !

Il est très significatif que, dans ce passage, Batteux définisse le ton et le geste comme éléments d'une langue naturelle d'*énergie* dont les expressions sont la manifestation spontanée de l'*humanité* elle-même plutôt que les tournures de convention et d'élocution dont se servent les *hommes* pour représenter leurs idées. Chez Batteux, le ton et le geste sont les expressions en tant que *démonstrations morales* du sujet qui ont d'autres significations que l'expression dans le sens de la représentation des idées par les mots, c'est-à-dire l'énoncé ou la locution. Cette distinction entre la parole et les tons et gestes se réfère évidemment à la notion d'*expression* qui a été développée par les peintres et les artistes de l'âge classique dont la *Conférence sur l'expression des passions* (1668) de

24. Pour la classification logique des signes, voir Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *La Logique ou l'Art de penser*, Première partie, Chapitres IV. Pour le rapport entre les passions et les idées accessoires, voir *Ibid.*, Première partie, Chapitre XIV. Dans son traité de rhétorique, Bernard Lamy traite lui aussi la relation entre les passions et les idées accessoires. (Bernard Lamy, *De l'art de parler*, Paris, 1676, Livre I, Chapitre III, III « Comment on peut exprimer les passions, & les mouvemens de nostre ame »).

25. *Ibid.*, pp. 231-232.

Charles Le Brun présente une référence d'autorité²⁶. La place importante réservée par Batteux au ton et au geste dans la persuasion affective, s'explique, d'une part, par cette montée de la théorie de l'expression des passions dans les arts de l'âge classique, et d'autre part, par le renouveau de l'intérêt pour l'*actio* oratoire²⁷, qui ne sont très probablement que deux phénomènes concomitants d'une mutation culturelle et épistémologique traduite sur le plan philosophique par la fusion de la théorie cartésienne des passions et du sensualisme lockien.

Dans le premier texte que nous avons cité plus haut, Batteux soutient que la parole a moins de force que les tons de la voix et les gestes parce qu'elle ne peut évoquer qu'indirectement les passions, étant obligée d'avoir recours aux idées qui sont liées par institution aux sentiments qu'elles représentent. Dans la note qu'il met en bas de ce texte, Batteux réaffirme que la parole ne serait qu'un véhicule des idées abstraites, sans le renfort du ton et du geste qui leur ajoutent les mouvements des passions. Comme cas typique du fait, Batteux avance l'exemple des déclarations des passions comme l'amour en appuyant son opinion par des références à Corneille et à Quintilien :

Les paroles peuvent exprimer les passions en les nommant ; on dit : je vous aime, je vous hais ; mais si on n'y joint ni le ton ni le geste, on exprime une idée, plutôt qu'un sentiment. Au lieu qu'un mouvement, un regard montre la passion elle-même sur le champ. Qu'on lise froidement l'imprécation de Camille, sans aucune inflexion de la voix, et sans aucun geste, le cœur demeure froid, ou s'il s'échauffe, ce ne sera que parce qu'on imaginera les tons et les gestes qui devaient accompagner ces paroles dans une personne furieuse. *Affectus languescant necesse est, nisi voce, vultu, totius prope habitu corporis inardescant*²⁸.

Diderot fait la même constatation que Batteux dans *Dorval et moi, ou Entretiens sur le Fils Naturel* où il propose par la bouche de Moi l'idée que les mots d'amour n'émeuvent pas par la signification grammaticale de leurs phrases, mais par les tons de la voix et l'air du visage qui les accompagnent et qui sont les vraies expressions des passions :

J'ai pensé quelquefois que les discours des amants bien épris n'étaient pas des choses à lire, mais des choses à entendre. Car, me disais-je, ce n'est

26. Voir supra, note 14. Pour savoir en détail l'établissement de *La Conférence* de Le Brun et sa théorie physiognomique de l'expression basée sur la théorie cartésienne des passions, voyez l'ouvrage fondateur de Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions : The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence* sur l'expression générale et particulière, New Haven and London, Yale University Press, 1994.

27. Dans le texte que nous avons cité ci-dessus, Batteux se réfère précisément à la définition du geste par Cicéron.

28. Batteux, *op. cit.*, p. 231.

pas l'expression, « je vous aime », qui a triomphé des rigueurs d'une prude, des projets d'une coquette, de la vertu d'une femme sensible. C'est le tremblement de voix avec lequel il fut prononcé ; les larmes, les regards qui l'accompagnèrent²⁹.

Pour Batteux ainsi que pour Diderot, la vraie voix de la passion signifie un discours mis en acte par les tons de la voix et les gestes du corps qui traduisent les accents des passions de celui qui le prononce. Mais nous devons rappeler aussi que même lorsque Diderot souligne l'importance des mouvements du corps et réclame l'alternance du discours et de la pantomime sur la scène de la tragédie, sa croyance en l'interdépendance de la parole et de l'action ne fait aucun doute. Du moment qu'il s'agit des gestes du théâtre qui présuppose un discours écrit par les poètes, nous ne devons pas nous faire trop d'illusions sur le mot « pantomime » que Diderot utilise souvent pour évoquer symboliquement l'éloquence corporelle de la tragédie des Anciens. Dans la *Lettre sur les sourds et muets*, Diderot distingue lui-même l'action du corps et la pantomime à propos de l'expérience de son muet de convention³⁰.

Diderot définit la pantomime comme expression du discours par des gestes en l'opposant à la simple action du corps. Cela revient à dire que la pantomime doit inévitablement avoir recours à de nombreux gestes qui puissent remplacer les signes d'institution composant un discours écrit ou prononcé. Bien que la pantomime se définisse ordinairement comme art de s'exprimer par gestes sans recourir au langage, elle constitue une langue de gestes qui nécessite une connaissance préalable des signes et des conventions qui lui sont propres. C'est encore l'abbé Du Bos qui indique ce caractère fortement conventionnel de la pantomime que pratiquaient les Anciens. En expliquant la formation historique de l'art appelé *saltatio*, qui comprenait l'art de la danse dans le sens moderne aussi bien que l'art du geste en général, Du Bos ajoute que cet art de la *saltatio* enseignait non seulement des gestes insignifiants servant à la grâce des maintiens, mais aussi des gestes significatifs qui se prêtaient à l'interprétation des spectateurs. Selon Du Bos, ces gestes significatifs se divisent en gestes naturels et en gestes artificiels :

Les gestes naturels sont ceux dont on accompagne naturellement son discours et dont on se sert en parlant. Ce geste qui, pour user d'une expression poétique, parle aux yeux, donne bien plus de force au discours.

29. Diderot, *Dorval et moi, ou Entretiens sur le Fils Naturel*, in *Œuvres complètes*, t. 3, p. 141.

30. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, in *Œuvres complètes*, t. II, p. 525. « Rendre une action, ou rendre un discours par des gestes, ce sont deux versions fort différentes. »

Il anime à la fois, et la personne même qui parle, et celle qui écoute. Qu'on empêche un homme vif de gesticuler en parlant, son expression devient languissante, et le feu de son éloquence s'éteint. D'un autre côté, l'orateur que nous voyons et que nous entendons en même temps nous remue bien davantage que celui dont nous entendons la voix, mais dont nous ne voyons pas les gestes³¹.

Mais en fait, il est difficile de donner du sens au geste naturel d'une manière intelligible sans avoir recours à la parole. Il existe deux cas, rares, où le geste naturel s'entend distinctement : il s'agit d'abord des gestes qui sont des démonstrations de l'affection, comme le mal de tête ou l'impatience ; ensuite, on entend par là aussi certains gestes, qui sont très étroitement liés à certaines phrases spécifiques, au point qu'on peut reconnaître seulement à leur vue qu'ils sont les mêmes démonstrations que celles qui accompagnent les phrases³². En un mot, les gestes naturels clairement intelligibles se limitent strictement aux diverses démonstrations des passions, qu'elles s'expriment avec ou sans le discours prononcé.

Dans le même chapitre sur l'art du geste, appelé *saltatio*, Du Bos remarque que les gestes d'un homme qui se prive, volontairement ou non, de l'usage de la parole ne sont pas les mêmes que ceux qu'il emploierait quand il parle. Il appelle ces gestes pantomimiques des gestes d'institution en suivant le classement traditionnel des signes établi par la logique :

[...] Les démonstrations et les gestes dont se sert un homme qui ne veut pas, ou ne peut point parler, ne sont donc pas les mêmes précisément dont on se sert en parlant. Celui qui veut dire par signes, et sans proférer aucune parole, mon père vient de mourir, est obligé de suppléer par des signes étudiés et différents de ceux qu'il emploierait en prononçant, aux paroles qu'il ne dit pas. Ces signes peuvent s'appeler des gestes artificiels, et en suivant l'esprit de la logique, *des gestes d'institution*. On sait que la logique divise tous les signes en deux genres qui sont les signes naturels et les signes d'institution. La fumée, dit-elle est le signe naturel du feu, mais la couronne n'est qu'un signe d'institution, un emblème de la royauté. Ainsi l'homme qui se bat la poitrine fait un geste naturel qui marque un saisissement. Celui qui décrit, en gesticulant, un front ceint du diadème, ne fait qu'un geste d'institution qui signifie une tête couronnée³³.

Toujours d'après Du Bos, la pantomime des Anciens utilisait également les gestes naturels et les gestes d'institution. En citant l'opinion de Saint Augustin, Du Bos soutient pourtant que l'usage fréquent des gestes d'institution par les pantomimes empêchait qu'ils soient compris par tous les spectateurs. La compréhension de ces gestes demandait une connaissance

31. Abbé Du Bos, *op.cit.*, p. 428.

32. *Ibid.*, pp. 428-429.

33. *Ibid.*, p. 429. Du Bos suit ici apparemment la distinction des signes faite par *La Logique* de Port-Royal.

préalable des règles de l'art de pantomime. Elle dépendait même parfois du discours d'un « crieur public » qui annonçait aux spectateurs le sujet de chaque jeu³⁴.

Ces remarques importantes sur le caractère conventionnel de la pantomime, que Du Bos étaye par des citations tirées de Cicéron, de Quintilien et de Saint Augustin, nous amènent à reconsidérer la distinction faite par Diderot entre les gestes d'un muet de convention et ceux de la pantomime que nous avons évoqués tout à l'heure. En comparaison de la distance qui sépare les gestes de la pantomime et ceux de l'acteur du théâtre, l'écart entre les gestes d'un muet de convention et ceux de la pantomime est minime, tous les deux dépendant largement des gestes arbitraires d'institution. Au contraire, l'action de l'acteur du théâtre relève plutôt de l'usage des gestes naturels en tant que démonstrations des passions. Voilà une raison de plus d'être prudent dans l'interprétation du sens spécifique que Diderot donne au mot « pantomime » dans sa théorie dramatique.

3. Le geste et le « tableau »

Dans le *Discours de la poésie dramatique*, Diderot consacre un chapitre à la pantomime. Selon lui, la pantomime qu'on trouve abondamment utilisée par les comédiens italiens mais que la pédanterie du goût national de la France empêche de se développer constitue une composante indispensable de l'art dramatique, et sans laquelle un auteur ne réussirait jamais à mener avec vérité la représentation de sa pièce sur la scène. Pour remédier au manque général d'action qui engourdit le jeu des comédiens français, Diderot suggère aux auteurs dramatiques de remplacer certains discours par la pantomime en disant qu'il y a des scènes où il conviendrait mieux pour les personnages d'agir que de parler³⁵.

Diderot allègue comme exemple des situations qui se jouent mieux par l'action que par le discours celle où se trouvent deux hommes tous les deux hésitants sur le jugement à porter sur la conduite de l'autre, et qui attendent l'arrivée d'un troisième témoin qui puisse les aider. Telle est la scène d'une pièce de Térence qui oppose Chremès à son fils Pamphile³⁶. Si elle est heureusement intégrée dans une pièce de théâtre, la pantomime peut donner un effet pittoresque à la scène, elle peut faire valoir le discours et le rendre énergique. Diderot compare l'expressivité picturale de la pantomime à celle d'un tableau :

34. *Ibid.*, p. 443.

35. Diderot, *Discours de la poésie dramatique*, in *Œuvres complètes*, t. III, p. 490.

36. Diderot, *Discours de la poésie dramatique*, in *Œuvres complètes*, t. III, p. 491. La scène est tirée de l'*Adrienne* de Térence, acte V, scène 3.

Il faut écrire la pantomime toutes les fois qu'elle fait tableau ; qu'elle donne de l'énergie ou de la clarté au discours, qu'elle lie le dialogue ; qu'elle caractérise ; qu'elle consiste dans un jeu délicat qui ne se devine pas ; qu'elle tient lieu de réponse ; et presque toujours au commencement des scènes.

Elle est tellement essentielle, que de deux pièces composées, l'une eu égard à la pantomime, et l'autre sans cela, la facture sera si diverse, que celle où la pantomime aura été considérée comme partie du drame, ne se jouera pas sans pantomime, et que celle où la pantomime aura été négligée, ne se pourra pantomimer. On ne l'ôtera point dans la représentation au poème qui l'aura, et on ne la donnera point au poème qui ne l'aura pas. C'est elle qui fixera la longueur des scènes, et qui colorera tout le drame³⁷.

Diderot trouve la preuve de la force évocative de la pantomime dans les romans domestiques de Richardson comme *Paméla*, *Grandisson* et *Clarisse* où la « peinture des mouvements » rend les personnages présents et visibles à l'imagination des lecteurs, qu'ils parlent ou qu'ils se taisent³⁸.

Diderot a déjà cité dans *Dorval et moi, ou Entretiens sur le Fils Naturel* une scène des *Euménides* d'Eschyle où les sœurs vengeresses poursuivent Oreste dans son palais pour montrer l'énergie primitive de la tragédie des Anciens, qu'on ne pourrait restituer qu'en combinant les gestes et le discours. Il reprend à nouveau le même sujet dans le *Discours de la poésie dramatique*, mais cette fois, la scène est tirée de l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide. Ici encore, Diderot soutient que l'auteur aurait montré du génie s'il avait mis sur la scène la dispute entre Oreste et son ami Pylade en même temps que l'approche des Euménides en fureur, car l'effroi que prépare cette conjonction de situations, en privant Oreste de sa parole, aurait augmenté l'impact tragique de son tourment qui n'a qu'à s'exprimer par des gestes³⁹.

Mais il existe une situation dramatique qui se prête tout particulièrement au jeu de la pantomime et que Diderot rêve de mettre sur scène. Ce sont les derniers moments de la vie de Socrate. En comparant l'histoire de la mort de Socrate laissée par Platon à « une suite de tableaux », à un « canevas pour un poète », Diderot affirme que les circonstances pittoresques qu'elle renferme n'ont aucun besoin d'être complétées par les mots de celui qui les mettra en scène, sauf par les mouvements de la pantomime qu'il y ajoute⁴⁰.

37. *Ibid.*, pp. 491-492.

38. *Ibid.*, p. 492. « Je vois le personnage : soit qu'il parle, soit qu'il se taise, je le vois, et son action m'affecte plus que ses paroles. »

39. *Ibid.*, pp. 492-493.

40. Diderot, *Discours de la poésie dramatique*, in *Œuvres complètes*, t. III, p. 493.

L'histoire s'ouvre par la scène où les disciples de Socrate entrent dans la prison et s'assemblent au chevet de son lit pour échanger un éternel adieu. Socrate avait déjà parlé avec Xantippe qui était assise auprès de lui avec un de ses enfants. A l'entrée des philosophes, Xantippe, ne pouvant plus retenir son chagrin à la pensée qu'il va la quitter, elle et son enfant, commence à se lamenter en criant. Socrate ordonne à ses disciples d'écarter sa femme, en la chargeant toutefois de transmettre des paroles à son enfant. Après avoir repris sa sérénité, il entame une conversation avec ses disciples sur l'immortalité de l'âme et leur parle de ses derniers vœux, jusqu'à ce qu'on lui apporte le poison. Socrate prend calmement la coupe mortelle en adressant une prière aux dieux et boit la ciguë. A cet instant, ses disciples qui dissimulaient leur douleur ne peuvent plus se retenir et commencent à s'agiter, à crier et à pleurer, chacun à sa façon :

Les uns s'envelopèrent 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. Appollodore s'était assis sur les pieds du lit, le dos tourné à Socrate ; et la bouche penchée sur ses mains, il étouffait ses sanglots⁴¹.

L'inspiration picturale de cette scène est évidente. Le sommet du pathétique provoqué par la situation interdit l'usage normal de la parole. Toute la douleur des disciples qui assistent à cet ultime instant ne peut s'exprimer qu'au moyen des cris ou de la pantomime. Le contraste entre la sérénité de Socrate qui prend la ciguë et les agitations et expressions désespérées de ses disciples ainsi que la diversité des réactions affectives des personnages forment une composition pittoresque et renforce l'effet pathétique de la scène comme dans un tableau historique. Cette scène est suivie par d'autres non moins sublimes qui accompagnent l'affaiblissement de Socrate par l'effet du poison jusqu'à ce qu'il rende son dernier soupir devant Cébès et Criton⁴².

Telles sont les circonstances principales des derniers moments de la vie de Socrate que Diderot prescrit aux auteurs qui voudraient représenter le sujet au théâtre. Ces circonstances peuvent être employées selon le goût de l'auteur, mais personne ne peut les remplacer, car elles sont vraies et émouvantes. Diderot compare enfin le pathétique des scènes muettes de la mort de Socrate à celui du tableau *Testament d'Eudamidas* peint par Poussin :

Si le spectateur est au théâtre, comme devant une toile où des tableaux divers se succéderaient par enchantement ; pourquoi le philosophe qui

41. *Ibid.*, p. 49.

42. *Ibid.*, pp. 496-497.

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 du Poussin ?⁴³

Nous rappelons que Diderot cite souvent le *Testament d'Eudamidas* de Poussin comme modèle antique de la mort du héros patriotique et de la mort du père de famille. Dans ce tableau, Poussin représente Eudamidas expirant dans son lit entouré par le médecin qui lui tâte le pouls, le notaire qui reçoit ses derniers vœux, sa femme assise aux pieds du lit le dos tourné contre lui et sa fille penchant sa tête entre les genoux de sa mère. Selon Diderot, la composition de cette peinture est réussie par le petit nombre et par le silence des personnages qui expriment d'autant plus profondément leur douleur. Dans le *Salon de 1767*, Diderot oppose le silence sublime et pathétique du *Testament d'Eudamidas* au fracas de la foule du *Dessin de la mort de Pélopidas* de Pajou qui gâte la grandeur du sujet :

[...] Je vois que ces soldats placés sur le fond qui tiennent la couverture levée feront une belle masse. Ils attendent sans doute que Pélopidas soit expiré, pour la lui jeter sur le visage, et je ne nie pas que cette idée ne soit simple et sublime. Mais du reste où est l'incident remarquable ? Entre tous ces soldats où est le caractère d'un regret singulier ? Que font-ils pour Pélopidas qu'ils ne feraient pour tout autre ? Où sont ces hommes qui ont pris le parti de se laisser mourir ? Une douleur capable de ce projet extrême, est muette, tranquille, silencieuse, presque sans mouvement, et n'en est que plus profonde. C'est ce que vous n'avez pas conçu. Vous me feriez presque penser que le génie vous manque. Croyez-vous que quand vous auriez assemblé quelques-uns de ces soldats autour de la cuirasse brisée de Pélopidas, les yeux attachés sur elle ; cela n'aurait pas parlé davantage ? Quelle comparaison entre votre composition et celle du *Testament d'Eudamidas*. Cependant vous ne persuaderez à personne que votre sujet ne fût ni aussi grand, ni aussi pathétique ni aussi fécond que celui du Poussin. [...] En général la multitude des acteurs nuit à l'effet de la scène. Cette abondance est vraiment stérile. On n'y a recours que pour suppléer à une idée forte qui manque⁴⁴.

L'idée que le silence des personnages contribue plus à l'effet sublime et pathétique du tableau que le fracas déplacé se trouve aussi dans les

43. *Ibid.*, pp. 497-498. Dans l'article COMPOSITION de l'*Encyclopédie*, Diderot compare le drame à une succession de tableaux en soutenant l'avantage du drame sur la peinture qui ne peut représenter qu'un seul sujet. (*Encyclopédie*, article COMPOSITION, in *Œuvres complètes*, t. III, p. 549.)

44. Diderot *Salon de 1767*, in *Œuvres complètes*, t. VII, pp. 398-399. Dans la conversation fictive avec Naigeon du même *Salon*, Diderot met dans la bouche de celui-ci son regret sur le manque de vérité de la scène de la mort du tableau *Dauphin* présenté par Lagrenée en le comparant avec le sublime du *Testament d'Eudamidas*. (*Ibid.*, pp. 113-114.)

Pensées détachées sur la peinture, où Diderot cite encore la composition du *Testament d'Eudamidas*⁴⁵.

Ces commentaires réitérés de Diderot sur le sublime silencieux du *Testament d'Eudamidas* montrent que la comparaison du plan dramatique de la mort de Socrate à celui du tableau de Poussin, qu'il fait dans le *Discours de la poésie dramatique*, repose sur l'idée picturale de l'unité. Dans l'article COMPOSITION de l'*Encyclopédie* écrit vers 1753, Diderot affirme que les parties d'un bon tableau doivent former un tout aussi organique que les membres d'un corps animal et qu'un tableau fait de l'assemblément sans ordre et sans unité d'un grand nombre de figures ne mérite pas le nom d'une « vraie composition », de même que les dessins des parties isolées du corps ne peuvent pas être appelés portraits ni figures humaines. Selon Diderot, la « composition » de la peinture historique doit observer les mêmes lois de trois unités imposées à la poésie dramatique⁴⁶. Dans le *Discours de la poésie dramatique*, Diderot assimile les lois de l'unité qui doit gouverner l'action scénique des comédiens à celles de la composition picturale. Avec la notion de la composition, le drame s'interprète comme une succession de scènes qui forment autant de tableaux émouvants⁴⁷.

Diderot regrette que les textes dramatiques, trop occupés de l'enchaînement du dialogue, ne portent en général que peu d'indications sur le jeu de l'acteur, à la différence du roman domestique, qui s'attache à peindre tous les détails des gestes et des expressions des personnages. Comme l'habitude de voir et d'entendre la déclamation maniérée, symétrique et artificielle des acteurs empêche les spectateurs modernes d'imaginer la vraie action qui doit accompagner le dialogue, Diderot souhaite que les auteurs dramatiques inscrivent le jeu des acteurs dans le texte. La contribution de la didascalie à la compréhension de la pièce est d'autant plus estimée par Diderot que, pour lui, la pantomime désignée par l'auteur représente « le tableau qui existait dans l'imagination du poète, lorsqu'il écrivait ; et qu'il voudrait que la scène montrât à chaque instant, lorsqu'on le joue »⁴⁸.

45. Diderot, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie pour servir de suite aux Salons*, in *Œuvres complètes*, t. XII, p. 359.

46. *Encyclopédie*, article COMPOSITION, in *Œuvres complètes*, t. III, p. 546.

47. Diderot, *Discours de la poésie dramatique*, in *Œuvres complètes*, t. III, pp. 498.

48. *Ibid.*, in *Œuvres complètes*, t. 3, pp. 499. Cette conception de la didascalie comme mise en scène réclamée par Diderot prendra corps chez Beaumarchais. Dans son analyse des manuscrits dramatiques et musicaux de la fin du XVIII^e siècle, Béatrice Didier a montré que l'augmentation remarquable de la didascalie constatée au long des étapes génétiques de *La Mère coupable* de Beaumarchais témoigne de la prise du pouvoir social du dramaturge comme metteur en scène — une profession qui n'existait pas encore à l'époque — et d'une ambition artistique de voir son texte incarner en comblant l'écart entre les mots et les expressions, entre le texte et la représentation. (Voir Béatrice Didier, « Inscriptions de régie dans les manuscrits dramatiques et musicaux de la fin du XVIII^e siècle », *Genesis*, juillet 1995, pp. 85-103).

Dans la théorie esthétique de Diderot, la force persuasive de la pantomime s'explique par l'unité pittoresque des « tableaux » qu'elle forme, qui permettent aux spectateurs une perception instantanée et totale des images sensibles dont le poète s'est inspiré en créant sa pièce et qu'il veut rendre présentes à leur esprit par le jeu des acteurs. Diderot affirme par ailleurs que le jeu de la pantomime affecte les spectateurs plus profondément que les mots, parce qu'il rend visible et « donne corps » littéralement aux sentiments et idées des personnages, que les signes conventionnels et abstraits ne sont pas à même d'exprimer. L'art du geste dans le théâtre et la peinture se définit selon Diderot comme une technique de démonstration morale, qui ressortit à la tradition oratoire et codée de l'expression des passions, mais qui la décline vers l'expression de l'individu en lui assignant une fonction de plus en plus sociale et morale.

Hisashi IDA