

Introduction

Les mises en scène de la philosophie. Le modèle des Lumières

Marco Menin et Paolo Quintili



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/aes/5741>

DOI : 10.4000/aes.5741

ISSN : 2258-093X

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Marco Menin et Paolo Quintili, « Introduction », *Arts et Savoirs* [En ligne], 19 | 2023, mis en ligne le 30 juin 2023, consulté le 06 juillet 2023. URL : <http://journals.openedition.org/aes/5741> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aes.5741>

Ce document a été généré automatiquement le 6 juillet 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Introduction

Les mises en scène de la philosophie. Le modèle des Lumières

Marco Menin et Paolo Quintili

- 1 Au premier abord, le théâtre semble être, parmi tous les arts, le plus difficile à concilier avec la réflexion philosophique, comme le font remarquer Mathieu Haumesser et Camille Combes-Lafitte qui, réfléchissant sur les hommes de théâtre (Corneille, Craig, Appia, Artaud, Brecht) nous invitent à penser, à la suite de Molière¹, que « le philosophe n'est guère à sa place au théâtre »². La raison mise en scène se concilierait mal avec le jeu des apparences, de la simulation et de la dissimulation, propre au théâtre. Quelle économie de la vérité jouer dans un lieu où tout est fiction et apparence ? Et pourtant la racine grecque du mot *θέατρον* [τό], du verbe *θεάομαι*, « regarder », « admirer », « observer », signifie bien « contempler », ce qui devrait rapprocher le théâtre (en tant que *théorie* ou *spectacle du monde*) de la philosophie³. Le théâtre et la théorie (philosophique) ont de fait une racine soit étymologique soit anthropologique commune⁴. De tous les arts, l'art dramatique est celui qui est le plus mêlé à la *trame*, voire à l'*intrigue* de la vie. La vie en action est placée sous les yeux de l'homme qui contemple et saisit ainsi le sens de cette action, de la souffrance, du plaisir, de l'être même de l'homme, qu'il révèle au spectateur⁵. Le spectacle ouvre un espace performatif où la vérité, cachée dans les apparences, à la fois se déploie et se distribue en ces différentes incarnations que sont les « ego expérimentaux »⁶ des personnages.
- 2 Au siècle des Lumières, lorsque la raison réclamera le droit d'enquêter sur tous les domaines de l'expérience humaine s'affirme un « modèle » : la scène devient le lieu privilégié pour la manifestation d'une vérité *mise en action*. Ce théâtre ébranle et soumet à sa critique les relations humaines, les « mœurs », les préjugés, les idées reçues, en montrant les impasses. Se pose alors la question du rapport entre le théâtre et l'existence humaine, sociale et individuelle et de son essence⁷. Il convient donc d'examiner ce modèle dans ses rapports aux différents savoirs – scientifiques, pédagogiques, philosophiques – dans les œuvres théâtrales des philosophes du XVIII^e siècle, comme dans l'œuvre de certains hommes de théâtre qui semblent encore s'inspirer de ce modèle à l'époque contemporaine.

- 3 Afin d'étudier les liens complexes entre théâtre et philosophie, le XVIII^e siècle est évidemment incontournable⁸. C'est l'âge d'or de l'art dramatique qui, plus qu'à toute autre époque, rendait compte de la vie intellectuelle et sociale européenne⁹. Cette omniprésence de l'art théâtral a été soulignée par Léon Fontaine dans une étude pionnière sur le théâtre et la philosophie au XVIII^e siècle : « Jamais le goût du théâtre n'a pas été plus vif ni plus répandu ; c'était une passion, presque une fureur. La mode était de jouer la comédie en société. Point de château, point de maison riche qui n'eût alors son théâtre installé selon toutes les règles, avec un public assidu et qui ne chômaît guère. »¹⁰
- 4 On assiste également, dans cette période, au développement de la littérature théorique consacrée à l'art dramatique. Si ce phénomène s'explique d'une part comme une tentative de réponse à une crise globale des modèles théâtraux traditionnels (dominés par la séparation rigide entre comédie et tragédie), d'autre part il conduit à la publication de manifestes théoriques, publiés parfois sous forme de préfaces, de dialogues, de traité, d'articles critiques, etc. Ces théories, comme l'ont justement observé Pierre Frantz et Michèle Sajous d'Oria, « n'ont rien de poétiques académiques : elles sont directement et passionnément engagées dans la vie dramatique et donnent une résonance intellectuelle et une portée philosophique et sociale à des pièces qui ne sont parfois nullement des chefs-d'œuvre »¹¹.
- 5 Il n'est donc pas surprenant de constater que tous les philosophes se consacrent, d'une manière ou d'une autre, au théâtre. Voltaire, qui considérait ses contes comme de simples divertissements, était convaincu qu'il aurait conquis l'immortalité grâce à sa production dramatique ; Diderot révolutionne le drame bourgeois et enquête sur le métier d'acteur avec une profondeur sans précédent. Même Rousseau, adversaire des sciences et des arts, écrit pour le théâtre et voit une de ses œuvres représentées devant la royauté¹². Ce n'est pas pour suivre une mode, mais plutôt parce qu'ils avaient la conviction – encore d'actualité – que la scène est aussi un lieu privilégié pour créer et tester la connaissance philosophique.
- 6 Avant tout, la scène met à l'épreuve les théories gnoséologiques concernant les relations entre les différents sens (la pantomime, par exemple, établit la supériorité de la vue sur l'ouïe) et les relations entre les différentes facultés humaines, notamment la raison et le sentiment. La scène du XVIII^e siècle est un véritable « laboratoire » pour une nouvelle manière d'enquêter sur la dimension passionnelle, qui ne peut être simplement décrite comme dans les « traités des passions » de l'Âge classique, mais doit être montrée « agissante » sous les yeux du spectateur, par la représentation physique des effets de l'émotion. Le théâtre du XVIII^e siècle se caractérise ainsi par une relation étroite entre les dimensions esthétiques et scientifiques¹³, qui se manifeste par exemple dans la présence généralisée des thèmes médicaux : « Spectacle et maladie entretiennent une relation de configuration mutuelle et d'interdépendance : d'une part parce que la médecine, en tant que pratique, est souvent assimilée à une faculté de guérison, en vertu de l'efficacité symbolique et psychosomatique d'une liturgie de la parole et du geste ; d'autre part, parce que la performance spectaculaire est associée à une théorie des humeurs qui postule la fonction thérapeutique et prophylactique de la représentation. »¹⁴ Cette analogie originale, qui conduit à une véritable théorie des caractères théâtraux (le bilieux, le sanguin, le flegmatique, etc.), est également centrale dans la doctrine de la catharsis, qui théorise la possibilité d'effets pragmatiques du théâtre sur le corps sociale (aspect sur lequel nous reviendrons plus tard).

- 7 Si l’alliance du théâtre et de la médecine est aussi ancienne que la pratique théâtrale elle-même, la scène du XVIII^e siècle a également su exploiter les connaissances scientifiques propres à sa période historique, comme l’investigation physiologique et la chimie. En ce qui concerne le premier aspect, il suffit de penser à la façon dont la doctrine de la sensibilité est interrogée sur scène, liée à une conformation organique particulière des fibres et du système nerveux. En ce qui concerne la chimie, en revanche, la métaphore selon laquelle le spectacle peut « faire germer » passions et vertus est parfois prise au pied de la lettre, au point d’interpréter l’action du personnage dramatique à partir du modèle scientifique de la fermentation, à savoir une transformation lente et, surtout, explicable, régie par des lois observables¹⁵.
- 8 La question gnoséologique et l’interrogation scientifique sont liées à la pédagogie. Non seulement le théâtre est un outil fondamental pour permettre la démocratisation de la connaissance, puisqu’il est compréhensible même par les analphabètes, mais il permet aussi, d’une certaine manière, de « façonner » l’opinion publique, en attirant l’attention sur des questions sociales brûlantes. Ce n’est certainement pas un hasard si le théâtre devient un lieu privilégié de « construction » d’un langage moderne des droits de l’homme, grâce à sa capacité à représenter et à établir une relation sympathique avec « l’autre », comme le noir, la femme, l’esclave, etc. Ainsi, le théâtre ne s’avère pas seulement une application banalisée de l’enquête morale des philosophes, mais en fait partie intégrante, comme le suggère Diderot dans son *Discours sur la poésie dramatique* de 1758, dans lequel il déclare : « Quelquefois j’ai pensé qu’on discuterait au théâtre les points de morale les plus importants. »¹⁶
- 9 Précisément l’œuvre du directeur de l’*Encyclopédie* apporte un témoignage particulièrement efficace de la co-essentialité entre représentation théâtrale et réflexion morale. Tout le théâtre de Diderot, nous dit Roger Lewinter, « se veut prédication laïque ». Car, ajoute-t-il, « Il exalte la vertu, divinité profane d’une société sceptique, vertu, qui est véritablement le Dieu *athée* de la société bourgeoise. »¹⁷ Non seulement la réflexion philosophique sur la vertu s’articule sur scène à la philosophie – comment ne pas voir, par exemple, dans la posture du protagoniste du *Père de famille*, sublimée par ses souffrances, une transposition de l’idée de la vertu comme équilibre que recommande Aristote dans *l’Éthique à Nicomaque*?¹⁸ – mais, de plus, cette vertu représentée sur scène agit moralement sur le spectateur grâce à l’efficacité pédagogique du théâtre.
- Dorval : Pour juger sainement, expliquons-nous. Quel est l’objet d’une composition dramatique ?
- Moi : C’est, je crois, d’inspirer aux hommes l’amour de la vertu, l’horreur du vice.¹⁹
- 10 Il n’est donc pas étonnant que l’idée du théâtre considéré comme une école des devoirs moraux et sociaux soit au centre d’une des plus célèbres querelles parmi les philosophes, qui éclata à la suite de la publication de l’article « Genève », au tome VII de l’*Encyclopédie*, paru en octobre 1757, signé par D’Alembert, et aussi inspiré par Voltaire. D’Alembert souhaite la construction d’un théâtre dans la ville suisse, exprimant la conviction que l’art dramatique peut améliorer les mœurs. Rousseau répond, en 1758, en publiant une *Lettre sur les spectacles*, qui – au-delà des polémiques personnelles – véhicule une double critique sociale et morale de l’art théâtral. Rousseau interpelle d’abord la jeunesse genevoise en l’exhortant à s’opposer à la création d’un théâtre, ce qui éviterait ainsi de gaspiller les ressources de la ville dans des distractions futiles et dangereuses. Dans la suite du texte, il s’interroge sur l’utilité ou le danger du théâtre. Il

démontre par une série d'exemples célèbres, parmi lesquels *Le Misanthrope* de Molière²⁰, que le théâtre est « une école de vices et de mauvaises mœurs »²¹. Au-delà de sa condamnation, la critique de Rousseau constitue une analyse « sociologique » lucide de l'art théâtral qui, grâce à l'émotion qu'il véhicule, peut devenir (pour le meilleur ou pour le pire) un dispositif fondamental de construction du sujet moral.

- 11 On constate dans la *Correspondance littéraire* une évocation vivante de l'effet moralisateur du drame, qui aboutit à une sorte de communion laïque et de réconciliation sociale :

Les hommes sont tous amis au sortir du spectacle. Ils ont haï le vice, aimé la vertu, pleuré de concert, développé les uns à côté des autres ce qu'il y a de bon et de juste dans le cœur humain. Ils se sont trouvés bien meilleurs qu'ils ne croyaient ; ils s'embrasseraient volontiers [...]. On ne sort point d'un sermon aussi heureusement disposé.²²

- 12 Ce passage, écrit par Friedrich Melchior Grimm, montre clairement comment l'apprentissage moral est inséparable de l'esthétique. En plus de repenser le rapport de l'art scénique avec les autres expressions artistiques (notamment la peinture), le théâtre du XVIII^e siècle introduit un nouveau code à la fois esthétique et éthique, centré sur l'exaspération de l'émotion et sur l'utilisation hyperbolique des larmes²³, qui garantit la vérité de l'émotion ainsi ressentie. Cette idée – qui donne son nom à l'un des genres théâtraux les plus influents de l'époque, la comédie larmoyante²⁴ – se traduit par une véritable communion dans l'émotion, qui circule, à travers un mécanisme de contagion, entre acteurs et spectateurs.
- 13 Précisément en raison de la synergie qu'il parvient à construire entre les dimensions gnoséologique, pédagogique, morale et esthétique, le théâtre devient un instrument décisif de la philosophie des Lumières, dans laquelle le moi pensant (*ego cogito*) théâtral se met en scène, comme un moi critique. S'il est donc possible d'affirmer avec certitude que les mises en scène de la philosophie, à l'époque moderne, prennent leur départ avec les Lumières, de nombreuses questions restent cependant ouvertes.
- 14 Quelles caractéristiques et quelles stratégies ont permis au théâtre des Lumières de conserver une influence jusqu'à l'époque contemporaine, et de rester un modèle pour l'art dramatique moderne lorsqu'il veut être aussi, à son tour, un lieu de rencontre (et parfois d'affrontement) entre différents savoirs philosophiques ? Qu'apporte de plus la mise en scène de la philosophie par rapport à une simple théorisation abstraite ? Comment représenter sur scène non seulement le savoir philosophique, mais aussi la figure du philosophe ? Telles sont les questions soulevées, d'une manière directe ou indirecte, par le théâtre de l'époque des Lumières. Répondre à ces questions peut faire ressortir la pertinence intemporelle du « modèle des Lumières ». La réflexion des philosophes sur le théâtre a, en effet, introduit des thèmes, des formes d'expression, des modes de pensée et d'évaluation qui, bien qu'apparus dans un contexte spécifique, ont été appliqués dans le débat philosophique moderne et contemporain avec la même congruence et la même efficacité.
- 15 Les articles rassemblés dans ce numéro d'*Arts & Savoirs* nous offrent un tableau riche et différencié de ce modèle des Lumières, du siècle des Lumières à l'époque contemporaine. Sans prétendre épuiser la complexité des relations que la philosophie tisse au théâtre avec les différents savoirs – de la gnoséologie à la pédagogie et à la morale, sans oublier, bien sûr, l'esthétique – ce dossier entend apporter une contribution tant à la réflexion sur la dimension philosophique intrinsèque à l'art

dramatique qu'à la réflexion sur la *théâtralité* propre à la philosophie moderne et contemporaine. En effet, l'analyse du modèle théâtral des Lumières et son évolution au cours des siècles montre comment la scène théâtrale reste la grande scène du monde sur laquelle chaque être humain peut se retrouver, et un moyen pour comprendre – et, espérons-le, améliorer, conformément au projet des Lumières – les relations entre les hommes.

NOTES

1. Molière, *Le Bourgeois Gentilhomme*, Acte II, scène 3.
2. Mathieu Haumesser (dir.), *Philosophie du théâtre*, textes réunis, présentés et traduits par Camille Combes-Lafitte, Mathieu Haumesser et Nicolas Puyuelo, Paris, Vrin, 2008, « Introduction », p. 9.
3. Voir Serena Mazzone, « Le théâtre de Buzzati : regard sur l'invisible au carrefour du sacré », ce numéro.
4. Sur cette approche voir Paolo Quintili, *Filosofie a teatro. Studi di messa in scena filosofica delle idee. Con l'opera teatrale È buono ? È malvagio ? di Denis Diderot*, Milan, Biblion Edizioni, 2021, chap. II, p. 60-61 : « Lezione 2. Teatro e realtà ».
5. « Cependant, au-delà de la pure et simple opposition, Platon laisse aussi entrevoir ici une certaine parenté entre le théâtre et la philosophie. S'il y a concurrence, c'est bien parce que ces deux activités jouent sur le même terrain, qu'elles ont des objectifs communs, mais aussi qu'elles se servent des mêmes armes. [...] cette forme de narration que Platon condamne si sévèrement, et qui consiste à supprimer les interventions de l'auteur, ne l'a-t-il pas lui-même pratiquée, tout au long de sa vie, en écrivant des dialogues ? [...] À aucun moment Platon ne nie qu'il faille malgré tout tenir compte des apparences, pour à partir d'elles atteindre le vrai. [...] Si Platon cherche à encadrer si fortement le théâtre, c'est parce qu'il lui reconnaît un très grand pouvoir : le pouvoir de captation qu'exerce sur nous l'apparence des actions humaines. » (Mathieu Haumesser (dir.), *Philosophie du théâtre*, op. cit., p. 18)
6. Nous empruntons cette expression à Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 9.
7. Voir l'œuvre vaste, riche et actuelle d'Henri Gouhier, *L'essence du théâtre* [1943], Paris, Vrin, 2002 ; *Le théâtre et l'existence* [1952], Paris, Vrin, 2004 ; *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989 ; *L'œuvre théâtrale*, Paris, Flammarion, 1958 ; *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, Vrin, 1974 ; *Renan, auteur dramatique*, Paris, Vrin, 1972.
8. Voir deux ouvrages de référence : Robert Pignarre, *Histoire du théâtre*, Paris, PUF, 1946, chap. VII, p. 83-94 : « L'ère bourgeoise du théâtre » ; Alain Viala, *Histoire du théâtre*, Paris, PUF, 2005, chap. IV, p. 64-76 : « Continuités et variations, des Lumières à la Révolution ».
9. Cf. Pierre Larthomas, *Le théâtre en France au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1994 ; voir aussi : *Théâtre du XVIII^e siècle*, t. II, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Trouchet, Paris, Gallimard, 1974. Sur l'épanouissement des spectacles, voir les études de David Trott, *Théâtre du XVIII^e siècle : jeux, écritures, regards. Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1789*, Montpellier, Éditions espaces 34, 2000 ; David Trott et Nicole Boursier (dir.), *L'âge du théâtre en France/The Age of Theatre in France*, Edmonton, Academic Printing and Publishing, 1988. Trott est aussi le co-auteur de la base de données CÉSAR (*Calendrier Électronique des Spectacles sous l'Ancien Régime*), instrument très utile : <https://cesar.huma-num.fr/cesar2/>. Voir ensuite le recueil : Marie-Laure Girou Swiderski, Stéphanie Massé et Françoise Rubellin (dir.), *Ris, masques et tréteaux. Aspects du*

théâtre du XVIII^e siècle. Mélanges en hommage à David A. Trott, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2008.

10. Léon Fontaine, *Le théâtre et la philosophie au XVIII^e siècle*, Versailles, Imprimerie et Stéréotypie de Cerf & Fils, 1878, p. 7-8 ; et sur le primat philosophico-politique du théâtre : « Tout contribuait alors à faire de la scène une tribune. L'opinion publique ne trouvant, pour se manifester, ni assemblée électorale, ni réunions, ni presse indépendante, avait fait choix des théâtres. Là se réunissait chaque soir un public ardent, tumultueux, et qui se sentait maître chez lui. » (*Ibid.*).

11. Pierre Frantz, Michèle Sajous d'Oria, entrée « Théâtre et scénographie », dans *Dictionnaire européen des Lumières*, éd. de Michel Delon, Paris, PUF, 1997, p. 1036-1043, p. 1039.

12. *Le Devin du village* (1752)

13. Pour un aperçu général de la question, voir François Azouvi, Michel Baridon, Christine Rolland (dir.), *Sciences et esthétique*, numéro thématique de la revue *Dix-Huitième Siècle*, n° 31.1, 1999.

14. Martial Poirson, « Faire vivre ou laisser mourir : la comédie allégorique comme dispositif thérapeutique », *Dix-Huitième Siècle*, n° 47.1, 2015, p. 339-356, p. 339.

15. Sur cet aspect, nous nous limitons à faire référence à la contribution de Charline Granger.

16. Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, dans *Œuvres complètes*, éd. de Herbert Dieckmann, Jacques Proust et Jean Varloot, Paris, Hermann, 2003, vol. X, p. 339.

17. Roger Lewinter, « L'Exaltation de la vertu dans le Théâtre de Diderot », *Diderot Studies*, n° 8.1, 1966, p. 119-169, p. 128.

18. Voir Pierre Frantz, « Le théâtre déstabilisé. Diderot et la critique de Rousseau », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 48.1, 2013, p. 37-46.

19. Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, *Œuvres complètes*, op. cit., vol. X, p. 143.

20. Voir Bruno Bernardi, « Rousseau et Molière, théâtre et philosophie : description d'un chassé-croisé », dans *Rousseau, politique et esthétique : sur la « Lettre à d'Alembert »*, Blaise Bachofen, Bruno Bernardi (dir.), Lyon, ENS Éditions, 2011, p. 163-181 ; Marco Menin, « An Enlightenment Misanthropology : Rousseau and Marmontel, Readers of Molière », *The Eighteenth Century*, n° 58.2, 2017, p. 157-176.

21. Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur les spectacles*, *Œuvres complètes*, éd. de Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1995, vol. V, p. 32.

22. Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, éd. de Maurice Tourneux, Paris, Garnier, 1878, vol. V, p. 263.

23. Sur la centralité des larmes dans la France du XVIII^e siècle, voir Anne Vincent Buffault, *Histoire des larmes (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Rivages, 1986 ; Marco Menin, *Thinking About Tears Crying and Weeping in Long-Eighteenth-Century France*, Oxford, Oxford University Press, 2022.

24. Voir Gustave Lanson, *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante*, Paris, Hachette, 1887 ; Piero Colombi, « "Autant de mouchoirs que de spectateurs". Sensibilità e lacrima nel teatro francese del Settecento », *Atti della Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna*, n° 66.2, 1978, p. 237-279.

AUTEURS

MARCO MENIN

Université de Turin

PAOLO QUINTILI

Université de Rome « Tor Vergata »