



HAL
open science

SUR LA SCÈNE COMME AU PARTERRE : RELAIS FICTIONNELS DE LA RÉCEPTION DANS LA DRAMATURGIE PATHÉTIQUE DES LUMIÈRES

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. SUR LA SCÈNE COMME AU PARTERRE : RELAIS FICTIONNELS DE LA RÉCEPTION DANS LA DRAMATURGIE PATHÉTIQUE DES LUMIÈRES. Modalités et enjeux de l'inscription du spectateur dans les textes dramatique, Sophie MARCHAND; Laurence MARIE, Jun 2004, Paris, France. hal-04001894

HAL Id: hal-04001894

<https://hal.science/hal-04001894v1>

Submitted on 23 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SUR LA SCÈNE COMME AU PARTERRE :
 RELAIS FICTIONNELS DE LA RÉCEPTION DANS LA
 DRAMATURGIE PATHÉTIQUE
 DES LUMIÈRES

Sophie Marchand

La véritable innovation de Diderot en 1757 réside moins dans le fait de publier conjointement *Le Fils naturel* et les *Entretiens*, accompagnant sa proposition dramaturgique d'un commentaire voué à la justifier théoriquement, que dans le fait d'élargir considérablement le champ de l'écriture dramatique même, en proposant, outre le texte de sa pièce, un roman-cadre déplaçant le point de vue sur le théâtre d'une approche strictement poétique à une appréhension véritablement esthétique, soucieuse des conditions de l'incarnation scénique du texte et interrogeant, dans une perspective originale, les rapports de la fiction et de la réalité. À l'occasion de cet élargissement métatextuel de la fable théâtrale, s'imisce dans le texte dramatique et dans l'espace même de la représentation un personnage jusqu'alors maintenu hors du champ de la fiction : le spectateur.

La fable génétique du *Fils naturel* impose en effet un protocole réceptif hors du commun. Après avoir relaté sa rencontre avec Dorval, Diderot, qui parle en son nom propre, manifeste son désir d'assister à la représentation privée, vouée à commémorer les aventures réelles advenues aux personnages et relatées par *Le Fils naturel*. Il se heurte aux réticences de Dorval qui finit pourtant par céder, déclarant : « c'est moi qui fais ranger le salon. Je ne vous promets point. Je ne vous refuse pas. Je verrai ». L'acceptation du spectateur est donc fonction d'un arrangement de l'espace. Le soir de la cérémonie venu, Diderot raconte : « Je m'y rendis. J'entrai dans le salon par la fenêtre ; et Dorval, qui avait écarté tout le monde, me plaça dans un coin, d'où, sans être vu, je vis et j'entendis ce qu'on va lire¹ ». On remarque que la distinction n'est pas vraiment faite entre le lieu scénique et l'espace dévolu à un public, qui, ici, est explicitement dénié. Diderot est donc, du fait de la configuration des lieux, sur la scène, mais *comme au parterre*, séparé de l'action par une frontière symbolique, dans la mesure où sa présence, ignorée des acteurs, ne doit pas interférer avec le bon déroulement de la représentation. C'est, par conséquent, clandestinement qu'il assiste à un spectacle dont la fonction première n'est pas

¹ Diderot, *Le Fils naturel*, *Œuvres*, édition Laurent Versini, t. IV, Paris Robert Laffont, « Bouquins », p. 1083.

de divertir un public mais de célébrer rituellement un moment fondateur du roman familial, celui de la constitution d'un groupe social harmonieux. Cette position de spectateur, aussi inconfortable que paradoxale, induit des effets particuliers et une implication inédite. « Lorsque tout le monde fut retiré, raconte Diderot, je sortis de mon coin et je m'en retournai comme j'étais venu. Chemin faisant, j'essayais mes yeux et je me disais pour me consoler, car j'avais l'âme triste *il faut que je sois bien bon de m'affliger ainsi. Tout ceci n'est qu'une comédie.* [...] Cependant, [...] la représentation [...] avait été si vraie qu'oubliant en plusieurs endroits que j'étais spectateur et spectateur ignoré, j'avais été sur le point de sortir de ma place et d'ajouter un personnage réel à la scène² ». Sur la scène comme au parterre, le spectateur du nouveau théâtre, fait l'expérience d'une participation accrue qui brouille les repères de l'expérience traditionnelle.

Ce protocole esthétique particulier va connaître, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, une fortune remarquable, et se voir reconduit dans de nombreux textes dramatiques sous la forme de séquences paradigmatiques. Maints drames incluent ainsi à leur fable³ des personnages de spectateurs internes, explicitement intégrés au champ fictionnel. Selon quelles modalités et à quelles fins ? C'est ce que je tenterai d'étudier

L'inscription de la réception dans le drame même est souvent thématifiée dans le texte des pièces sentimentales qui apparaît, de fait, comme programmatique. Elle intervient dans les commentaires que les personnages secondaires font sur l'action, dans des répliques qui apparaissent comme autant d'excroissances anti-dramatiques du dialogue et de retours réflexifs sur la fiction. Dans *Henriette et Saint-Clair* de Sade (1788), c'est une domestique, Lucette qui, au spectacle des deux héros écrasés par la révélation d'une parenté qui s'oppose à leur amour, s'écrie : « Ils en pleurent tous deux !... Ils en pleurent que ça fait pitié⁴ ». Dans *Le Café ou l'Écossaise* de Voltaire (1760), la servante Polly s'exclame, à la vue des malheurs de sa maîtresse Lindane : « Ah ! Mon adorable maîtresse ! Que vous me faites verser de larmes !⁵ ». L'émotion est contagieuse, et le propos de ces personnages vise évidemment, en insistant sur cette efficacité des larmes, à prolonger la circulation du flux sentimental au-delà de l'espace scénique. On observe le même procédé chez Mercier, dans *Zoé* (1782), où la contagion, non contente d'être dite, fait l'objet d'une prescription morale. C'est ici Franval, le héros souffrant, qui célèbre la vertu de la compassion, en attirant l'attention du spectateur sur le personnage de Mme Gervais, tenancière d'auberge qui ne semble avoir d'autre utilité dans l'action que d'incarner, à l'intérieur même de la fable, les effets du spectacle. En

² Diderot, *Le Fils naturel*, p. 1126.

³ Selon des modalités fictives qui, évidemment diffèrent de celles mises en place par Diderot dans *Le Fils naturel*. Il n'en demeure pas moins que, dans son texte de 1757, Diderot inaugure un dispositif et formalise un champ de questionnement originaux qui se verront repris (et sans doute simplifiés) par les dramaturges-philosophes de la seconde moitié du siècle.

⁴ Sade, *Henriette et St Clair, Œuvres complètes*, t. XIII (théâtre t. I), édition par Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert, Paris, Pauvert, 1991, acte II, scène 1, p. 178.

⁵ Voltaire, *L'Écossaise, Théâtre du XVIIIe siècle*, t. II, édition de Jacques Truchet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, II, 7, p. 233.

observant : « Vous marquez de la compassion pour deux cœurs cruellement agités et qui ont quelque droit à la pitié des âmes sensibles⁶ », Franval souligne pesamment la visée de la pièce et désigne explicitement à l'attention du public les émotions sur lesquelles il doit modeler sa réception. Cette visée programmatique et prescriptive est plus évidente encore dans *L'Écossaise* de Voltaire, où revient régulièrement dans le dialogue entre Fabrice, tenancier de la maison dans laquelle se situe l'action, et Freeport, l'un de ses pensionnaires, la question de l'émotion suscitée par Lindane, héroïne particulièrement intéressante, au sens où l'entend le dix-huitième siècle. À Fabrice qui lui déclare : « C'est un prodige de malheur, de noblesse et de vertu ; elle m'arrache quelquefois des larmes d'admiration et de tendresse », Freeport répond dans un premier temps : « Vous êtes bien tendre ; je ne m'attendris point, moi. [...] Écoutez, comme je m'ennuie, je veux voir cette femme-là, elle m'amusera⁷ ». Mais, dès la scène 6 de l'acte II, il semble converti aux lois de la compassion, avouant : « [son état et sa vertu me pénètrent l'âme] me font aussi quelque sensation⁸ ». Le déroulement de la fable aura donc eu pour effet secondaire de gagner à la réception pathétique un personnage *a priori* réticent.

Se fait ainsi jour l'enjeu idéologique qui justifie le recours à une théâtralisation interne de la réception pathétique. Ces prescriptions internes ont vocation à diffuser et à généraliser un modèle comportemental fondé sur la reconnaissance de la sensibilité, qui lit dans l'émotion compassionnelle la preuve de la vertu et de l'humanité. Il est, à cet égard, significatif que l'émotion manifestée par les spectateurs internes, toujours en faveur de l'innocence persécutée, débouche systématiquement sur une polarisation morale des actants. Le regard porté sur les actions représentées vaut comme positionnement moral, comme le prouve cette didascalie du *Coligny* de Baculard d'Arnaud, où l'on nous dit que « Bême détourne les yeux, frappe Coligny ; [alors que] tous les conjurés, saisis d'horreur, fuient ce spectacle affreux. Hamilton, seul, regarde avec joie⁹ ». Dans le même ordre d'idées, Mercier nous peint dans *Zoé* un homme de main réticent à enlever l'héroïne et à parachever ainsi ses malheurs : « En vérité, Monsieur, je suis tout attendri de votre bon naturel, et je ne sais comment j'aurai le courage de contribuer pour ma part à une telle désolation!¹⁰ », déclare-t-il. Le regard compatissant agirait donc comme un préservatif contre les actions mauvaises. Un drame de Mercier, *Natalie*, entreprend ainsi de démontrer la puissance rédemptrice du jugement extérieur et la vertu persuasive de l'attendrissement. À travers le personnage de Verberie, domestique que de Fondmairie a chargé de le débarrasser de Natalie, femme qu'il a autrefois séduite, se fait entendre un jugement moral qui passe moins par la forme du sermon que par une théâtralisation de la compassion du personnage secondaire à l'égard de l'héroïne : Verberie, « en larmes », déclare :

⁶ Mercier, *Zoé, Théâtre complet*, Genève, Slatkine reprints, acte I, scène 2, p. 373.

⁷ Voltaire, *L'Écossaise*, II, 5, p. 228.

⁸ Voltaire, *L'Écossaise*, II, 6, p. 233.

⁹ Baculard d'Arnaud, *Coligny ou la Saint Barthélémy*, III, 4, p. 76.

¹⁰ Mercier, *Zoé*, II, 6, p. 221-222.

« Eh moi, Monsieur, je ne verrai point cela ; permettez que je vous quitte ; j'irai la servir tout le reste de ma vie et pleurer avec elle jusqu'à la mort votre infidélité¹¹ ». Il ne cesse, par ailleurs de se scandaliser de l'insensibilité de son maître¹², avant de se réjouir, au dénouement, du retour vertueux de de Fondmaire que le spectacle de la grandeur d'âme de Natalie a su séduire. Cette conversion finale fait elle-même l'objet d'une réception sentimentale exacerbée, Verberie s'écriant : « Que mon cœur est satisfait !... Ah ! Ma femme, ma pauvre femme ! Comme tu vas pleurer de joie en apprenant tout ceci !¹³ ».

L'enjeu idéologique de la compassion se manifeste tout aussi nettement, quoique dans une optique un peu différente, dans le *Jean Calas* de Chénier (1791), où la réaction au spectacle de la famille Calas effondrée et suppliante permet de distinguer une bonne et une mauvaise pratiques de la justice. La réception se fait ici enjeu politique et judiciaire. Au bon La Salle qui, d'un bout à l'autre de la pièce manifeste sa compassion, ne cessant de déclarer que « leur aspect [lui] fait verser des larmes¹⁴ », s'oppose le pharisien Clérac qui, sommé par Mme Calas de se laisser attendrir par la vue de ses enfants prosternés, ne trouve à répondre que : « J'en gémiss, mais hélas ! Qu'avez-vous à prétendre ?/ À cette heure, en ces lieux, devons-nous vous entendre ? », avant de se voir rétorquer par Mme Calas : « Que font l'heure et le lieu quand il faut être humain ?¹⁵ ». Inflexible, incapable de percevoir que la raison a tort quand elle contredit le cœur et que la vraie justice n'est qu'une émanation de l'humanité, Clérac se voit désavoué au dénouement, lorsque le Religieux, déclarant : « Pleurez tous et prenez ces vêtements de deuil./Un juste est descendu dans l'ombre du cercueil¹⁶ », donne le signal des larmes.

De la compassion marquée au spectacle d'un événement injuste à l'engagement dans l'action, il n'y qu'un pas, qui constitue, bien évidemment, l'horizon avoué de cette dramaturgie pathétique. Ceci est mis en scène par Mercier, dans *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux* (1772), où il fait dire par son héros aux curés de Lisieux témoins de sa générosité envers les protestants : « Vous sentez mes douleurs et vous les partagez. J'ai vu couler vos pleurs au premier récit de ces fureurs que vous détestez ; mais ce ne sont pas des larmes stériles que Dieu demande, ce sont des actions¹⁷ ». Jouant pleinement des vertus de la double énonciation, ces prescriptions idéologiques ont évidemment vocation à se prolonger hors de l'espace fictif, dans la réalité, comme l'explique Mercier

¹¹ Mercier, *Natalie*, I, 6, p. 366. Voir aussi :

« NATALIE : Tout est dit... et je dois m'éloigner...

VERBERIE : Quoi ! rien ne le touche ?

NATALIE : Rien, vas, te dis-je... [...]

VERBERIE : Ah qui l'eût dit qu'il deviendrait un jour insensible à ce point ? » (Mercier, *Natalie*, III, 4, p. 403).

¹³ Mercier, *Natalie*, III, 5, p. 414-415.

¹⁴ Chénier, *Jean Calas*, édition critique par Malcolm Cook, Presses de L'université d'Exeter, Exeter, 1987, II, 2, p. 15.

¹⁵ Chénier, *Jean Calas*, III, 5, p. 40-41.

¹⁶ Chénier, *Jean Calas*, V, 6, p. 69.

¹⁷ Mercier, *Jean Hennuyer, Théâtre complet*, Genève, Slatkine reprints, 1970, III, 5, p. 367.

dans la préface de son drame¹⁸. Comme il l'écrit dans *Du Théâtre*, Mercier cherche à faire du spectacle un « tableau utile », « c'est-à-dire [...] le mettre à la portée du plus grand nombre, afin que l'image qu'il présentera serve à lier entre eux les hommes par le sentiment victorieux de la compassion et de la pitié¹⁹ ». Créatrice par excellence de « lien » social, la sensibilité constitue la modalité la plus propre à accomplir la mission civilisatrice explicitement dévolue au théâtre.

Par le biais des clins-d'œil appuyés que représentent les prescriptions réceptives internes à la fiction, qui sont à comprendre dans le cadre d'une stratégie rhétorique, les dramaturges tendent à accréditer l'idée d'une specularité de la scène et de la salle et d'une équivalence profonde entre une fiction et une réalité qui seraient - ou devraient être - gouvernées par la même loi du sentiment et de l'humanité. Inscire de manière visible un spectateur à l'intérieur-même de la fable reviendrait, à terme, à affirmer l'identité des émotions suscitées par un spectacle réel et de celles provoquées par le spectacle fictionnel, et contribuerait à valider l'hypothèse illusionniste ou, tout au moins, à renforcer la confusion qui caractérise une approche sentimentale de l'expérience théâtrale. Toute l'efficacité pathétique semble en effet inscrite sous le signe d'une circulation d'affects qui, transcendant les bornes de la fiction, établissent, sur un plan physiologique, un système d'échanges entre des univers jusqu'alors strictement discriminés.

Toutefois, si l'on pleure sur la scène comme au parterre, les larmes des spectateurs ne sauraient absolument se confondre avec celles versées par les personnages et il convient, avant de postuler une absolue specularité des deux espaces, de s'interroger sur la nature des supports fictionnels qui jouent, dans les fables, le rôle de signaux pragmatiques. Quelles sont ces larmes sur lesquelles se modèle, selon un mécanisme prétendument imparable, l'émotion seconde du spectateur ? Il apparaît bien vite, à la lecture des textes théoriques, qu'il ne saurait s'agir de celles des personnages principaux, des acteurs souffrants de la fable, puisque dans ce cas, l'identification pathétique risquerait de devenir pathogène, faute de l'alchimie esthétique qui modère la douleur représentée en plaisir des larmes. Se pose ici la question de la catharsis, telle

¹⁸ Mercier, préface de *Jean Hennuyer*, p. 294-295 : « Si je parvenais à éteindre dans le cœur de ceux qui me liront quelques racines de ce penchant persécuteur qui anime les trois quarts des hommes [...] Si je parvenais à ajouter quelque chose à la liberté publique et particulière, à la conviction de ce droit naturel si manifestement violé [...] si j'arrachais quelques traits à l'intolérance religieuse, civile et littéraire qui se soutiennent et se prêtent un appui mutuel ; si le tableau de ces épidémies morales qui bouleversent toutes les notions d'ordre, de justice et d'équité, servait à épouvanter ceux qui reçoivent l'erreur comme la vérité, ou, pour s'exprimer sans emblème, si ceux qui peuvent seuls réaliser les vœux plaintifs de l'humanité, émus par la voix touchante de la philosophie, daignaient lui prêter une force qu'elle n'a pas elle-même et foudroyer en conséquence ce opinions impies et déraisonnables qui attaquent la félicité publique et la leur propre, alors, souriant à leurs augustes travaux, les premiers peut-être de ce genre, je m'applaudirais, en ne faisant que passer sur cette terre, d'y avoir fait le métier d'homme et d'écrivain ».

¹⁹ Mercier, *Du Théâtre*, p. 1141.

que l'entend un théoricien comme Batteux²⁰. Au nom de la réussite de l'art, mais aussi, et surtout, au nom du plaisir, une approche véritablement *esthétique* de la réception pathétique suppose une prise de recul de la part du public, prise de recul qui tient bien moins à un désengagement émotionnel qu'à une sortie du cadre. De même que, dans la fiction génétique du *Fils naturel*, Diderot se trouvait intégré au salon mais caché derrière une tenture, c'est-à-dire à mi-chemin entre la salle et la scène, assez près des acteurs pour recevoir leur énergie passionnelle, mais suffisamment éloigné pour n'en souffrir qu'en spectateur, le public de théâtre est invité à adopter une posture intermédiaire. Il doit pouvoir s'impliquer dans la fable qui se joue devant lui, sans pourtant s'y abîmer corps et âme. Telle est la fonction d'une théâtralisation interne de la réception qui, mettant en œuvre une esthétique du tableau, exhibe les conditions du protocole esthétique et fonctionne aussi bien comme renforcement des effets pathétiques que comme mode d'emploi à destination des spectateurs.

Les dramaturges se plaisent à mettre en abyme, sur la scène, la réception médiatisée et la compassion épurée qui sont le fait des spectateurs, en inventant des personnages périphériques n'ayant d'autre fonction que de prescrire au public réel les modalités de sa participation affective. On remarque en effet, dans bien des drames, un dédoublement de la structure spectaculaire et un enchâssement du tableau pathétique dans un autre tableau, peignant l'effet de cette scène sur les spectateurs internes à la fiction. C'est ce que l'on observe dans *Jean Hennuyer* : un premier tableau est formé par « Laure [qui] va tomber sur un fauteuil [...]. Suzanne la suit et se jette un genou en terre en l'embrassant pour la relever ». Cette image touchante n'est pas destinée au seul spectateur réel puisque la didascalie ajoute : « Arsenne père, soutenu par Thévenin et suivi d'Evrard arrive à pas lents jusqu'en présence de Laure : ils s'arrêtent tous trois à la contempler dans un morne silence²¹ ». Le même dispositif d'enchâssement est présent dans *Le Fabricant de Londres* de Fenouillot de Falbaire (1771). Il s'agit d'un des moments-clefs de la pièce, où l'héroïne découvre la lettre dans laquelle son époux lui annonce son suicide. La scène est savamment orchestrée : « Fanni ouvre la lettre, et va la lire [...] Mme Sonbrige, David et Betzi sont autour d'elle, pressés les uns contre les autres, et l'écoutent avec un trouble presque égal au sien. [...] Tout le monde fait un cri. [...] Les six ouvriers rentrent au cri qu'ils ont entendu et, saisis d'étonnement et d'effroi à la vue du tableau douloureux qui s'offre à leurs yeux, ils s'arrêtent tous dans le fond. [...] il

²⁰ Voir *Les Quatre poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux, avec les traductions et les remarques*, Paris, Saillant et Nyon, Desaint, 1771.

²¹ Mercier, *Jean Hennuyer*, II, 1 et II, 2, p. 323-324. Voir aussi Fenouillot de Falbaire, *Le Fabricant de Londres, Théâtre de Fenouillot de Falbaire*, Paris, Fouquet, 1821, III, 10, p. 44 : « Les ouvriers de Vilson qui travaillaient à la fabrique de ses draps sortent de leur atelier, d'où ils sont renvoyés par les gens qui saisissent et les draps et les métiers. Les ouvriers, en veste, en tablier, passent par la scène pour s'en aller par la boutique ; ils marchent lentement, les bras pendants, la tête baissée, et dans une profonde tristesse.

UN OUVRIER : Quel dommage ! C'était un si bon maître ! Ah ! Il n'y a point de bonheur pour les honnêtes gens. Mais le voilà ! Dans quelle douleur il est plongé ! Les ouvriers, apercevant Vilson, s'arrêtent tous dans un morne silence ».

règne sur la scène un grand calme et un grand silence²² ». Comme dans la scène précédente, le tableau est double, et triple le public qui frémit à l'unisson de l'héroïne. Au premier plan, entourant la protagoniste de l'action, un premier cercle de spectateurs manifeste des signes passionnels presque égaux en intensité à ceux de l'agent de la passion. Il s'agit de personnages indispensables à la fable, intégrés au cadre spatial de la fiction comme à l'univers domestique des héros. À l'arrière-plan, mais toujours sur la scène, apparaissent des personnages secondaires, qui, s'ils manifestent leur émotion par des signes semblables à ceux des proches de la victime, réagissent en fait bien moins à la cause de cette affliction qu'à ses manifestations visuelles et traduisent une émotion compassionnelle de nature bien moins éthique qu'esthétique, anticipant ainsi l'attitude des spectateurs ultimes qui, au parterre, sont eux bien conscients de n'avoir affaire qu'à une fiction, condition indispensable du plaisir qu'ils en retirent. On est bien loin, ici d'une conception strictement rhétorique de la réception pathétique et force est d'admettre l'existence d'une médiation fondamentalement esthétique. Pleurant sur scène, ces personnages pleurent *en spectateurs*.

Il est intéressant de constater que cette émotion des spectateurs internes, indéniablement seconde, va de pair avec un mouvement de retrait ou d'extraction explicitement traduit par les didascalies. Fenouillot de Falbaire nous précise que David, l'assistant du héros, lorsqu'il « prend son mouchoir et se met à pleurer », « se retire dans un coin²³ ». C'est, de même, du « fond du théâtre », qu'entre, chez Mercier, Verberie « toujours bien triste²⁴ ». En se mettant à l'écart, ces personnages soulignent la nature compassionnelle de leur émotion et révèlent que celle-ci n'est pas de l'ordre d'une passion véritable mais l'écho modifié de celle ressentie par le héros lui-même. Adopter une position marginale, sortir du cadre tout en marquant sa participation à l'action scénique, revient donc pour ces personnages à adopter, sur un plan physique comme sur un plan symbolique, une position qui est, par définition, celle du spectateur de théâtre, mais d'un spectateur transporté sur la scène et devenu lui-même objet de théâtralité.

Si cette position paradoxale s'observe dans la disposition spatiale des personnages, elle est également sensible dans leur caractérisation sociologique et dans la place marginale qu'ils occupent dans le personnel dramatique. Qu'ils soient serviteurs, ouvriers ou occupent une fonction sociale qui les prédestine au rôle d'observateur, comme les tenanciers d'auberges, particulièrement nombreux dans les exemples cités, tous se signalent par leur statut intermédiaire, à la frontière de l'espace intime et de l'univers social. Cette présence des conditions aux marges de la représentation, sur le fond de la scène mais dans un rapport de specularité avec le public, vaut moins, me semble-t-il, comme indice sociologique d'un accès du tiers état à la mimesis théâtrale et au statut de public, que comme preuve symbolique de l'élaboration,

²² Fenouillot de Falbaire, *Le Fabricant de Londres*, IV, 12, p. 58.

²³ *Ibid.*, III, 6, p. 40.

²⁴ Mercier, *Natalie, Théâtre complet*, Genève, Slatkine reprints, 1970, III, 5, p. 409.

au sein du processus représentatif, d'un espace tiers, intermédiaire entre l'univers fictif et l'univers réel. Espace tiers qui serait celui de l'effet esthétique, mélange d'adhésion émotionnelle et de distance²⁵, espace de la rencontre imaginaire et de l'élaboration d'une sociabilité idéale. À travers les larmes des spectateurs s'établit alors une coïncidence entre ce qui se passe sur la scène et dans la salle, coïncidence qui suggère une possible jonction des deux espaces, sur un plan qui serait celui de l'effet esthétique.

Ce n'est en effet qu'au prix de la distance esthétique marquée par la sortie du cadre des spectateurs internes que peut s'opérer une sorte d'alchimie du pathétique. Communiant avec la fable, pleurant au parterre, le spectateur ne pleure pas, comme les personnages principaux, des larmes douloureuses, mais les larmes épurées et consolatrices du témoin compatissant, jouissant des délices d'une activation sensible assez désintéressée pour être un plaisir. Par le biais des spectateurs internes, le drame met alors en place un protocole esthétique fondé sur la juste distance et la compassion, protocole qu'il illustre dans un certain nombre de fables à valeur réflexive.

²⁵ Le spectateur se trouve pris dans cette tension entre adhésion et distance, entre proximité émotionnelle et recul. C'est, aux yeux de Batteux, cette position qui fait la singularité de l'expérience esthétique et du plaisir qui en découle : « Un malheur trop loin de nous nous touche peu ; trop près, il nous blesse ; vu sur le théâtre, il est au point précis, parce que, s'il est très près, il n'est qu'image. Nous avons donc, par l'imitation tragique et musicale, l'émotion vive qui nous fait plaisir, sans la douleur qui pénètre par la réalité ». Cet entre-deux qui correspond à la distance nécessaire au déploiement d'une sensibilité pure, est précisément celui qui, selon les moralistes, fonde le sentiment de pitié et autorise un protocole compassionnel tenant à un juste équilibre de l'aliénation et de la pensée de soi-même. Pour Aristote, sont en effet sujets à cette passion mixte, « ceux qui ne sont ni dans un état de passion qui tienne du courage, telle que la colère ou la témérité, car ces passions ne calculent pas l'avenir, ni dans une disposition qui les porte à l'arrogance, car les arrogants ne sont pas en état de calculer que la même épreuve pourra les affecter, mais plutôt dans une situation d'esprit intermédiaire. Il en est de même de ceux qui n'ont pas de vives alarmes, car on est sourd à la pitié quand un malheur nous frappe d'épouvante, parce que l'on est tout entier à ses propres épreuves » (*Rhétorique*, 8, 6, p. 219). Pour pouvoir compatir aux malheurs d'autrui, il faut donc être à la fois sûr de sa sécurité et conscient de la fragilité de celle-ci, c'est-à-dire ressentir la passion d'autrui comme simultanément étrangère et jumelle de celle que nous pourrions être amenés à éprouver. En pleurant sur les souffrances d'un étranger, on verse des larmes sur ce qui ne nous concerne pas directement, mais cette effusion n'est possible que parce que l'on sait que la passion qui l'étreint pourrait nous frapper à notre tour. Il entre donc dans cette émotion *a priori* altruiste une part d'amour propre, ce qui trahit à la fois l'ambiguïté de notre position vis-à-vis de l'objet qui suscite la compassion et l'ambivalence morale de la pitié. Burke partage l'opinion d'Aristote, mais pose plus explicitement le problème en termes de distance et non plus de dispositions psychologiques. Il écrit dans les *Recherches philosophiques sur nos idées du sublime et du beau* : « Lorsque le danger ou la douleur serrent de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice et sont simplement terribles ; mais à distance, et avec certaines modifications, ils peuvent être délicieux et ils le sont, comme nous en faisons journellement l'expérience » (*Recherches philosophiques sur nos idées du beau et du sublime*, I, 7, p. 84). La compassion ne saurait se déployer que sur un fond d'altérité, à défaut duquel elle ne serait pas compassion mais simple passion. L'adhésion suppose donc un détachement préalable. C'est ce que dit, en d'autres termes, Beaumarchais, lorsqu'il déclare dans la *Lettre modérée sur la chute et la critique du « Barbier de Séville »* qu'« on ne s'intéresse guère aux affaires des autres que lorsqu'on est sans inquiétude sur les siennes » (p. 268), sélectionnant ainsi implicitement son lecteur idéal.

La fiction se fait école du regard et, mettant en abyme son propre fonctionnement, invite le héros souffrant à s'aliéner en adoptant à son tour une position de spectateur, seule issue possible à la crise. *L'Écossaise* de Voltaire et *Le Fabricant de Londres* de Fenouillot de Falbaire narrent la conversion à l'altruisme et la sortie d'eux-mêmes de personnages mélancoliques, qui retrouvent le bonheur dès l'instant où ils acceptent de rompre leur enfermement narcissique et d'oublier leurs malheurs dans la compassion pour les souffrances d'autrui. Est dressé dans ces drames un autel à une réception empathique qui détournerait de l'égoïsme et de l'individualisme, fléaux sociaux contre lesquels s'élèvent les Philosophes. Diderot dans son *Fils naturel*, entérine ce principe, faisant dire par Constance : « interrogez [votre cœur] ; [...] il vous dira que l'homme de bien est dans la société, et qu'il n'y a que le méchant qui soit seul²⁶ ». Pas seulement le méchant, répondraient nos auteurs, mais aussi le malheureux qui se prive de la consolation de pleurer avec autrui. L'enfermement solipsiste apparaît dès lors comme une anomalie éthique. C'est ce que l'on observe chez Voltaire, où Monrose, réclamant la solitude²⁷ ou Lindane, fuyant les regards²⁸, se voient reprocher : « Vous touchez ici tout le monde et [...] vous l'évitez trop²⁹ ». Se soustraire à la théâtralité est un vice qui, au niveau de la fable a pour effet de prolonger artificiellement les épreuves de la vertu. Aussi, toute l'issue de la pièce tient, chez Voltaire, à la rencontre, sans cesse retardée, des deux héros. Fabrice, à l'acte III, déclare à propos de Lindane : « Je suis fâché que ce brave gentilhomme ne l'ait pas vue ; il en aurait été touché », mais Monrose n'en a cure : « Ah ! J'ai d'autres affaires en tête... Malheureux que je suis !³⁰ ». Pourtant, apprenant, que la jeune fille est, elle aussi, écossaise, Monrose, qui s'est découvert un point de contact avec l'extérieur³¹, sort enfin de lui-même : « Je ne me possède plus. Il faut [...] que je la voie [...] Je suis son compatriote ; je partage toutes ses afflictions ; je les diminuerai peut-être ; souffrez qu'avant de quitter cette ville, je puisse entretenir votre maîtresse³² », déclare-t-il à Polly, faisant ainsi un premier pas sur la voie de la guérison et de la résolution de l'intrigue. On le voit, ces deux processus sont conditionnés par l'abandon d'un point de vue solipsiste et par

²⁶ Diderot, *Le Fils naturel*, IV, 3, p. 1113.

²⁷ Voltaire, *L'Écossaise*, I, 2, p. 214. « MONROSE : Qu'on me prépare, je vous prie, un appartement où je puisse être en solitude. Et I, 3, p. 217 : FABRICE : Cet homme-là me paraît accablé de chagrins et d'idées. Je ne serais point surpris qu'il allât se tuer là-haut ».

²⁸ Voltaire, *L'Écossaise*, II, 5, p. 227. : « FABRICE : Cet homme n'a pas même la curiosité de voir une femme charmante que nous avons dans la maison. FREPORT : Il a tort. Et quelle est cette femme charmante ? FABRICE : Elle est encore plus singulière que lui ; il y a quatre mois qu'elle est chez moi et qu'elle n'est pas sortie de son appartement ».

²⁹ *Ibid.*, I, 6, p. 221.

³⁰ *Ibid.*, III, 3, p. 238.

³¹ *Ibid.*, II, 8, p. 235. « MONROSE : On ne prononce point le nom de ma patrie que mon cœur ne soit déchiré ». Et aussi III, 6, p. 241 : « MONROSE : On arrête une jeune écossaise, une personne qui vit retirée, qui se cache, qui est suspecte au gouvernement ! Je ne sais... mais cette aventure me jette dans de profondes réflexions... Tout réveille l'idée de mes malheurs, mes afflictions, mes attendrissements, mes fureurs ».

³² Voltaire, *L'Écossaise*, III, 8, p. 243.

un acquiescement à autrui qui passe par un échange de regards et un partage des larmes. Ce parcours est encore plus évident dans *Le Fabricant de Londres*, où Lord Falkland est, dès son entrée en scène, présenté comme un être si préoccupé de ses propres malheurs qu'il demeure insensible à la pantomime charmante d'enfants qui jouent près de lui³³. Il finit toutefois par s'ouvrir à l'altérité et se réconcilie avec la vie, lorsque, sur le point de se jeter dans la Tamise, il rencontre Vilson, animé du même projet, et lui sauve la vie. Au spectacle des retrouvailles de Vilson avec sa famille, Falkland, « sur un des côtés du théâtre, et attendri jusqu'aux larmes », s'exclame : « O Dieu ! Que ce spectacle est touchant ! [...] C'est le Ciel qui nous a fait rencontrer tous deux. La vue de son désespoir a suspendu le mien : j'ai voulu, avant que de mourir, réparer ses infortunes, faire encore un acte de bienfaisance ; et voilà la récompense que le ciel m'en accorde³⁴ ». Délivré de sa mélancolie par les vertus de l'empathie³⁵, Falkland, qui a su oublier sa condition de personnage pour se faire spectateur, se voit miraculeusement réintégré à la communauté familiale grâce à une reconnaissance bienvenue. L'altruisme a raison de l'égoïsme et la collectivité de l'individu isolé, dans un mouvement qui permet une mise à distance consolatrice des souffrances.

Opérant un décentrement du regard et une aliénation lénifiante, l'attendrissement sur autrui est doté de vertus consolatrices et tend à dissoudre le malheur et ses causes dans un déploiement affectif qui, aux yeux des dramaturges-philosophes, est en lui-même porteur d'une certaine jouissance. C'est ce que montre Fenouillot de Falbaire. Alors que son héros, Vilson, fait

³³ Voir Fenouillot de Falbaire, *Le Fabricant de Londres*, II, 7, p. 24 : « Les deux enfants viennent s'asseoir l'un vis-à-vis de l'autre, sur de petites chaises, devant leur table couverte de cartes et de joujoux, et Betzi s'assied près d'eux. [...] David avance avec respect un fauteuil, à côté de la table à écrire, à la gauche du théâtre. Falkland, d'un air rêveur, se jette dedans, sans regarder David, ni dire un seul mot. DAVID, s'en allant à la boutique, et se retournant de temps en temps pour regarder Falkland : « Cet homme est diablement triste ». Voir aussi Fenouillot de Falbaire, *Le Fabricant de Londres*, II, 8, p. 26 :

« FALKLAND, arrêté à considérer les enfants : Hélas, j'ai été père et je n'ai pas joui du bonheur d'élever ma fille dans mon sein !

JULIETTE, s'apercevant que Falkland le regarde : Ma bonne, il me regarde !

FALKLAND, la levant dans ses bras et la baisant au front : Aimable enfant ! (il la remet à terre et se détourne avec douleur) Ô ma fille, où es-tu ? Que ne puis-je ainsi recevoir tes caresses, te serrer dans mes bras, me précipiter dans ceux de ta mère ! (il va se rejeter avec désespoir dans son fauteuil).

HENRI et JULIETTE, allant tous deux vers Falkland, et lui montrant l'un ses tablettes, l'autre son collier : Monsieur !

FALKLAND, se détournant des enfants, et s'appuyant sur la table, en cachant son visage dans ses mains. Non, je ne veux plus de la vie !

BETZI, allant prendre les enfants, qui demeurent interdits et tout honteux de voir que Falkland ne les regarde point : Allons, venez-vous-en, vous importunez Milord ».

³⁴ Fenouillot de Falbaire, *Le Fabricant de Londres*, V, 6, p. 68.

³⁵ On retrouve le même processus dans *Henriette et Saint-Clair* de Sade, IV, 4, p. 502 : « LE VOYAGEUR : Daignez avant me secourir tous deux, et les charmes de cette action, vous raccommodant peut-être avec la vie, vous chérez une existence qu'on peut embellir par des bienfaits ». Coïncidant avec une reconnaissance, le procédé s'avère, dans ce cas, particulièrement efficace.

l'objet d'une saisie, paraissent, au fond du théâtre, ses ouvriers. La scène est édifiante :

VILSON, *s'adressant aux ouvriers* : Hélas ! Mes amis, vous voyez mon désastre : je vous dois, et je n'ai pas de quoi vous payer. *Il presse de nouveau sa fille contre son sein et la baigne de pleurs. Tous les ouvriers sont aussi en larmes.*
 UN OUVRIER : Ô mon cher maître ! Ne pensez pas à nous, ce n'est que sur vous que nous pleurons.³⁶

La théâtralisation du malheur se mue en célébration de l'humanité et de la sensibilité, selon une alchimie rendue possible par la mise à distance de soi et la réciprocité de la compassion. Se faisant spectateur de la douleur d'autrui, le personnage éprouve les délices de la communion sensible, et trouve dans cette sympathie une atténuation de ses maux. Le Fabrice de Voltaire avait bien compris tout cela, qui déclarait à Lindane, à propos de Monrose : « C'est un vieillard qui me paraît tout votre fait. Vous paraissez bien affligée, il paraît bien triste aussi ; deux afflictions mises ensemble peuvent devenir une consolation³⁷ ». Quant au Vilson de Fenouillot de Falbaire, lorsque, « regardant sa fille avec complaisance », il s'exclame : « ah ! Ma chère Fanni, que les sentiments de la nature sont délicieux³⁸ ! », il ne fait que mettre en évidence le credo humaniste des Lumières et la loi fondamentale de la réception sentimentale, que le théâtre des Lumières thématise tout autant qu'il la met en œuvre.

Rien d'étonnant, dès lors, à ce que nos pièces s'achèvent dans des scènes d'harmonie générale, marquées par les reconnaissances et les réintégrations diverses à la communauté, qui élaborent euphoriquement une collectivité idéale, dans un espace de pure sociabilité sensible. L'action se clôt généralement sur l'édification d'une société idéale, dont l'émotion collective du parterre sonne comme un écho. Mercier adopte avec *Jean Hennuyer*, une telle stratégie : traitant un épisode édifiant de la Saint-Barthélémy, il montre, au dénouement de sa pièce, la fraternisation des catholiques et des protestants persécutés. La didascalie finale évoque ainsi une « foule de catholiques de chaque paroisse qui, changés par [les] prédications, embrassent les protestants et leur parlent avec l'effusion de l'amitié et de la tendresse³⁹ », et le drame s'achève sur ce regret d'Arseune : « Que n'avons-nous toujours été ainsi unis ! [...] Ah ! J'ai retrouvé les hommes⁴⁰ » La pièce, non contente de faire entendre son beau message réconciliateur, opère par le dispositif pathétique qu'elle met en œuvre le même mécanisme de réunification sociale.

Le rapprochement des différents espaces et des divers actants de la cérémonie théâtrale dans l'expérience pathétique est d'autant plus inévitable que la sensibilité et sa mise en spectacle semblent constituer un dénominateur commun à toutes les parties en présence dans le protocole de la représentation,

³⁶ Fenouillot de Falbaire, *Le Fabricant de Londres*, III, 11, p. 46.

³⁷ Voltaire, *L'Écossaise*, I, 6, p. 221-222.

³⁸ Fenouillot de Falbaire, *Le Fabricant de Londres*, II, 4, p. 22.

³⁹ Mercier, *Jean Hennuyer*, acte III, scène 10, p. 213.

⁴⁰ *Ibid.*

et président à l'élaboration fugitive d'une sorte d'utopie. Auteurs, personnages, acteurs, spectateurs, tous versent des larmes qui agissent comme autant de liens possibles et transcendent l'étanchéité de la fiction et de la réalité, ces deux univers étant momentanément abolis au profit d'un espace autre, qui est celui de la cérémonie esthétique. Ce qui se joue dans la réception pathétique, interne comme externe, c'est donc l'élaboration, sur le mode de la cérémonie, d'un espace tiers, utopique, marquant la réunion des cœurs dans une communauté harmonieuse conforme aux aspirations de la sensibilité, rendue possible par la médiation esthétique inhérente au statut de spectateur. Qu'il soit interne ou externe, celui-ci occupe donc une place centrale dans le dispositif dramaturgique des Lumières.