Thèse : *L’Action du Théâtre de la seconde moitié du dix-huitième siècle*

Maria Orquídea Leite de Faria Borges-Bispo

Directeur: Professeur Dr. Sorin Crisan

Pour ce qui est du théâtre français du dix-huitième siècle, il est possible de distinguer deux tendances. D’une certaine façon, la scène évolue par des mouvements circulaires issus de la dialectique intrinsèque entre la tradition et l’innovation. Il s’agit, au fond, d’un dialogue entre les classes, représenté par l’interaction de personnages identifiés socialement. De même, en observant la peinture de cette époque, nous assistons, pour ainsi dire, à un séisme pictural : d’un côté, le néo-classicisme qui suit le modèle de l’Antiquité classique à la recherche d’un style simple, sobre, capable de transmettre des valeurs morales sérieuses telles que la justice, l’honneur et le patriotisme ; de l’autre, le mouvement romantique qui se projette en sens inverse et s’approche du moderne en misant sur la capacité d’expression. Ceci dit, l’art entretient en permanence un dialogue avec la réalité et, comme résultat, les deux intervenants ne peuvent qu’évoluer. Tout de même, l’inspiration transformatrice est le seul recours infini de la Terre, d’après l’affirmation de Paulo Vieira de Castro[[1]](#footnote-1).

Ainsi, jusqu’au XVIIIe siècle, mieux disant jusqu’au milieu du dix-septième siècle, le dramaturge, le poète tragédien en spécial, se voyait seul au-dessus des hommes à qui il présentait des modèles efficaces, capables de les faire frémir et compatir à la vue de l’action du fatum, imposée par les dieux mais présentée comme conséquence d’une faute humaine. La structure de l’ouvrage devait obéir à des règles préconçues et transmises dès l’Antiquité Classique, même si elles étaient repensées et adaptées.

La divine providence, *providentia*, ou le pouvoir de Dieu, se faisait annoncer par les augures, des indices prospectifs qui observaient un crescendo d’intensité musicale et émotionnelle, liée à l’acuité des sens, et qui montait jusqu’au climax. Le spectateur était ainsi mis en état d’attente, du pire, et préparé au dénouement tragique.

Le héros tragique était assez humain pour être fautif au point que le public puisse s’y reconnaître et ressentir de la pitié. Simultanément, il était placé au-dessus du mortel commun car était élu comme modèle présenté au public qui attendait de lui une attitude irréprochable, étant donné le rang social et le caractère qui lui serait associé. L’attente était partagée par les dieux qui, contrariés, déclenchaient sur lui leur furie et le condamnaient à subir le châtiment de sa coulpe, de façon à créer chez le spectateur, comme chez le citoyen de l’Antiquité classique, la terreur et, donc, l’envie du repentir.

L’auteur-créateur, dans une attitude d’omnipuissance, mettait en jeu un modèle, construit selon des règles préalables qui avaient le but de faire réunir les conditions les plus efficaces afin que, pendant la représentation, à la vue et à l’écoute de l’acte scénique présenté, le public permette de se soumettre à un processus de *katharsis*. Le dramaturge exposait la souffrance véhémente du héros afin de catalyser la terreur et la pitié du public dans un processus cathartique qui se voulait singulier. En provoquant la *katharsis* (ou *catharsis*) chez le spectateur (ou le lecteur) le poète du genre tragique offrait, ainsi, sa contribution à la transformation, individuelle d’abord et sociale en conséquence.

En tout cas, il faudrait séparer deux moments dans la réception, celui où le spectateur prend contact avec le personnage en action, intégré dans la pièce, et le post-spectacle où il s’approprie de la légende, du mythe, le gardant dans la mémoire et l’utilisant à son gré. Pour que le mythe trouve toute son efficace auprès du spectateur (ou du lecteur) il doit obéir à certains préceptes.

Quand la Grèce Antique a écarté l’art de son sens magique, elle lui a trouvé la direction des mythes qui jouent le rôle d’avertissements, de censeurs d’une société à laquelle ils passent l’idée d’un ordre préétabli au-dessus des hommes. Cette sorte de laïcisation de l’art inaugure la conception occidentale d’un art mimétique dont les textes platoniciens deviennent les fondateurs.

C’est l’association du geste à la parole mais surtout l’effet visuel qui fait du théâtre le meilleur moyen de passer les mythes. Delmas affirme :

« Or le théâtre, mieux que le roman qui occulte ses structures, que la poésie qui déconstruit sa donnée, partage avec le mythe le resserrement et l’objectivité d’un récit nécessaire, présenté sans relais à la communauté d’un public. Il reste par son rituel le mode d’expression naturel du mythe, pour peu que s’approprie l’imaginaire d’un authentique créateur. La pierre de touche en est la puissance de la vision métaphorique, qui porte au plan symbolique la linéarité réaménagée du récit brut.»[[2]](#footnote-2).

Derrida renforce ce point de vue en remettant le théâtre « au cœur de la métaphysique occidentale de l’art, dominée par le concept imitatif, mimétique » :

« […] le théâtre n’est, au fond, que l’espace le plus marqué par ce travail de représentation qui est au cœur de la métaphysique occidentale de l’art, dominée par le concept imitatif, mimétique »[[3]](#footnote-3).

Platon – qui est à l’origine de cet écart – interprète le mythe et son rôle :

« Platon nomme « mythe » le récit qu’une communauté se transmet de génération en génération, et dont elle estime à la fois qu’il témoigne de son passé et qu’il porte avec lui ce qu’elle a de plus éminent et de plus spécifique, son identité et ses valeurs […] qui transmet le patrimoine spirituel et moral de ce groupe civique […] Platon, qui le considère comme un instrument de communication collective dont l’efficace est optimale […] La caractéristique générique de ce récit commun est celle du « vraisemblable », du récit qui n’est ni vrai ni mensonger, ou plutôt qui, tout mensonger qu’il soit, comporte une part de vérité : tout fictifs qu’ils soient, il faut croire « ce que racontent les mythes », selon les Lois, XII, 913 c. »[[4]](#footnote-4)

En observant la règle du nécessaire, le mythe se partage entre le vraisemblable et le probable :

« Les mythes sont d’emblée situés dans une zone d’incertitude, voire d’inexactitude, qui les soustrait au critère de la véracité factuelle et les installe dans un univers de signification dont les deux caractères sont le probable et le vraisemblable. »[[5]](#footnote-5)

Charles Batteux définit le concept de la mimèsis selon des paramètres semblables :

« […] en un mot, une imitation où l’on voit la nature, non telle qu’elle est en elle-même, mais telle qu’elle peut être et qu’on peut la concevoir par l’esprit »[[6]](#footnote-6).

Pour Platon, le mythe requiert la foi. Jean-François Pradeau nous transmet le point de vue de Platon, à ce propos :

« […] le mythe est un discours qui, selon Platon, doit être nettement distingué du discours rationnel qui prononce la philosophie. D’autre part, le mythe est un discours qui se prononce sur des réalités éloignées, passées ou lointaines, auxquelles l’examen rationnel ne semble pas pouvoir accéder […][[7]](#footnote-7).

L’enjeu était la nature humaine, immuable dans son imperfection et ses tendances fautives, acquises dans le “péché originel”, selon l’Église qui transmet et défend ce concept. L’action tragique tournait autour de la coulpe, propagée au long des temps, de génération en génération, inhérente à l’être humain qui a perdu le sens de son début mais qui garde l’impulse du péché attribué au fatalisme, à l’exécution inévitable d’un plan divin préconçu. C’est ainsi que la faiblesse de la nature humaine est une vérité universelle non soumise à la dénégation. Celle-ci – la dénégation - requiert un espace temporel privilégié et d’intimité avec le spectateur. Sur la dénégation, Anne Ubersfeld écrit:

“La dénégation théâtrale est liée au fonctionnement fondamental du théâtre, ce fonctionnement contradictoire qui consiste à présenter sous forme matérielle et concrète une action et des personnages de fiction, les signes théâtraux étant homomatériels à ce qu’ils représentent dans le monde: un être humain est représenté par un être humain. La dénégation est le fonctionnement psychique qui permet au spectateur de voir le réel concret sur la scène et d’y adhérer en tant que réel, tout en sachant (et en n’oubliant que pour de très courts instants) que ce réel n’a pas de conséquence hors de l’espace de la scène. Mais – chose capitale – ce qui est soumis à la dénégation au théâtre n’est pas la totalité de ce qui est présenté, ce n’est que le fictionnel, non les vérités historiques ou universelles”[[8]](#footnote-8).

La quête que le héros mène dans son passé afin d’y trouver des raisons qui le justifient et l’innocentent a le but de convaincre le public qui, une fois persuadé, trouvera le destin du héros encore plus tragique étant donné son inexorabilité. La double énonciation se rend visible et laisse percevoir cette sorte de jeu où l’énoncé émis par le personnage sur scène vise deux récepteurs à la fois qui sont l’autre personnage, son interlocuteur direct, mais surtout le spectateur. Le jeu d’énonciation n’est qu’un jeu scénique puisque, sous l’apparente cible de l’interlocuteur sur scène, c’est au public que le personnage - et l’auteur derrière lui - s’adresse.

Comme élément indispensable du discours dramatique tragique on trouve la véhémence, c’est-à-dire la vigueur ou la violence du discours qui recourt aux expressions les plus persuasives mais surtout les plus imposantes d’une réalité à laquelle on veut faire croire. Cette figure de la rhétorique est associée au personnage tragique.

Le sublime de la grande tirade classique provient du jeu rhétorique qui soutient le jeu théâtral et où la figure de la véhémence prend la tournure judiciaire d’une accusation visant ou non une condamnation se spécialisant, de cette façon, en parler contre. On la trouve pour produire une accusation exigeant une condamnation ou pour produire un blâme sans accusation.

Avec Corneille la véhémence caractérise plus le spectacle que la tirade et gagne surtout le sens de l’échange d’énergie ou du mouvement produit par deux énergies en conflit. À ce moment, la figure de rhétorique se confond avec le trouble venu de la passion mais elle signale toujours un rapport énergétique dénivelée, vertical, ayant toujours un accusateur et un accusé.

Le rapport entre le public du théâtre et celui du tribunal délègue la responsabilité du succès de la pièce à la rhétorique. Jouant un double rôle elle est aussi responsable, en tant que “traitement esthétique”, de l’amortissement de l’effet des sentiments violents présents dans l’action tragique et qui, sans ce filtrage, pourraient représenter un danger pour la cité. Le théâtre joue donc un rôle civil.

Un nouveau concept et une nouvelle attitude de l’homme s’ébauchent. Le dénouement funeste obligatoire, dans la tragédie, est dépassé. Ce qui veut dire que l’espoir retourne à l’homme qui gagne une confiance nouvelle en soi-même et donc une dimension nouvelle.

Ce point de virage n’est pas nouveau puisque, déjà dans l’Antiquité classique, Euripide s’est permis de donner un souffle nouveau à la tragédie la rendant plus contemporaine et plus réaliste. Ce souci de clarté est visible dans les prologues qui ne sont que des exposés adressés au public et qui nous font penser aux Entretiens de Diderot. D’ailleurs, nous voyons une énorme ressemblance entre ce qui se passe au XVIIIe siècle et ce qui s’est passé à l’Antiquité classique.

S’opposant au caractère sacré, à la majesté et au statisme de l’action tragique pendant la première moitié du Ve siècle, et à Eschyle, en spécial, Euripide, surtout à partir des années vingt, a rendu au personnage dramatique son importance le faisant le pivot d’une action pleine de mouvement, de péripéties, d’aventure. L’événement unique, autour duquel l’action se développait, a été remplacé par un plan d’intrigue où le mouvement se faisait sentir, dû aux situations variées qui se produisaient.

Les personnages ont gagné de l’importance, individuellement et dans les rapports qu’ils établissaient les uns avec les autres, et, simultanément, le chœur a vu son rôle et son relief réduits au nom du réalisme - du naturel dirait Diderot. Le pluralisme des voix sur scène a rendu la voix du chœur dispensable et s’avérant de trop.

Le nombre et la variété des personnages se sont multipliés puisque les différentes classes sociales entraient dans la scène d’Euripide. Ceci a permis l’analyse psychologique et la mise en relief du caractère. À côté du héros, le confident est apparu, son serveur, agissant et dialoguant sans créer une rupture avec la tradition ou avec le mythe. À partir de leur confrontation sur scène, les personnages devaient se justifier, révéler leurs sentiments et émotions et, donc, défendre leurs points de vue différents. Ce besoin met en parallèle le théâtre (le genre tragique) et le tribunal à travers le débat oratoire, soutenu par la rhétorique.

Le siècle des Lumières exploite cette voie soit dans le domaine philosophique soit dans le domaine littéraire et dramatique qui s’assume comme la voix du précédent. S’identifiant avec les Lumières que Miguel Baptista Pereira traduit comme « la situation de l’homme dans le monde en lutte avec son destin »[[9]](#footnote-9), ce siècle prend le drapeau de l’Homme actif, lucide, faisant son destin.

Grands connaisseurs et très proches de l’Antiquité classique puisque, à l’image de Socrate, ils s’attribuent le rôle de guides de l’humanité, les philosophes se proposent d’apprendre le public à raisonner, à travers la littérature comme on peut constater dans *Jacques le fataliste et son maître* mais surtout à travers le théâtre, à l’époque répandu au point qu’on désigne ce siècle comme de la théâtromanie. Dans ce but et par rapport à la philosophie, la science et l’Art, la dialectique gagne de l’importance sur la rhétorique qui prend la voie politique car, selon Platon, celle-ci ne fait que persuader, raison pour laquelle il la met à l’écart.

C’est ainsi qu’au XVIIIe siècle, nous percevons l’échange de points de vue partiellement différents concernant l’Art et le génie créateur, l’éducation et les devoirs des gouvernants. Cette seconde classe faisait déjà partie du souci et des discussions des classiques de l’Antiquité. Tandis que le concept de génie créateur rejoint la pensée platonicienne, dans la mesure où, si on l’interprète à la lumière de Platon, l’artiste doué de génie réussirait, par des moments, à surpasser la « discontinuité entre le monde sensible et le monde des Idées »[[10]](#footnote-10) pour arriver à la *noèsis*, l’intuition clairvoyante.

La dialectique, en tant qu’activité philosophique et discours de la vérité, est proposée par Platon pour rendre possible l’ascension vers le principe suprême où la diversité se synthétise dans l’Unité. Associée à la maïeutique, elle sert à éveiller les esprits et à leur révéler le Bien, l’Idée anhypothétique.

La société et le théâtre interagissent et changent en même temps. L’un et l’autre deviennent des espaces de réflexion. Des principes, non soumis à la dénégation, comme la tolérance, à la base de l’égalité défendue par la Révolution Française, sont mis à discussion.

L’attitude du spectateur gagne une énergie nouvelle qui le rend actif, se plaçant au même niveau de l’auteur. L’activité dont il est question est un résultat de la prédisposition à raisonner propre à celui qui accepte le défi lancé par ce siècle à travers ses philosophes : *sapere aude*, ose savoir ou aie le courage d’utiliser ton intelligence.

Au XVIIIe siècle un souffle nouveau envahit l’inspiration créatrice, en conséquence de la laïcisation, de la pensée comme de la société. Au fur et à mesure que l’on abandonne les croyances et l’on libère la pensée, la création dramatique fait son ancrage dans son temps historique avec lequel entretient un dialogue et une action étroits.

Le dialogue entre l’auteur et le public crée une énergie nouvelle, transversale, qui déborde de la scène théâtrale et atteint la scène sociale et politique. Ce dialogue croissant entre l’auteur et son public acquiert, vers la fin du siècle, la réalité, parfois poignante, d’un instrument social et politique. Telle est l’expérience dramaturgique (et politique aussi) de Marie-Joseph Chénier. Il semble que la véhémence sort du corps physique du personnage sur scène et gagne la scène sociale et politique par la voix de l’auteur lui-même ou encore par la voix du public, dans une complicité qui freine l’appareil d’état.

Le public gagne de l’autorité pendant ce siècle et devient exigeant, voire même despote. C’est à lui que les auteurs s’adressent parfois humblement. C’est lui que les philosophes veulent éduquer, son goût, sa capacité de raisonner et de remettre en question, sa liberté, sa tolérance et sa capacité de jugement.

C’est à ce public que Marie-Joseph Chénier adresse ses pamphlets - comme *De la liberté du théâtre* et *Dénonciation des inquisiteurs de la pensée* - dans un jeu de complicité mais aussi de confiance réciproque. C’est encore avec son soutien et son action que l’auteur prétend changer l’organisation sociale, au niveau juridique et politique.

En acceptant la capacité d’agir il faudra admettre la capacité de raisonner comme innée et aussi la libre expression comme un droit naturel, *jus naturale*. C’est la revendication de cet auteur qui, dans son pamphlet politique, Dénonciation des inquisiteurs de la pensée, part du mythe « Le lit de Procuste » pour s’insurger contre la censure qui avait interdit sa pièce « Charles IX ».

Marie-Joseph Chénier s’adresse au public qui a fait échouer sa première pièce, « Azémire ». Comme réponse, il a promis de la réécrire quand le public aurait accepté un ouvrage à lui. Ce moment est venu quand le public a réclamé la représentation de sa pièce « Charles IX » en ayant réussi, malgré son interdiction[[11]](#footnote-11). En raison de la qualité de la pièce ou du bruit qu’elle a suscité, la nouvelle de son succès et son éloge sont apparus dans une partie importante de la presse. Il faut, donc, se poser la question de la réécriture d’« Azémire ». Comme nous avons trouvé un manuscrit portant le nom d’« Azémire »[[12]](#footnote-12), il est légitime de penser qu’il s’agit de la reformulation promise. Le manque de représentation et de publication se devra au fait que cet auteur, à la suite de ce succès éclatant et après un bref passage par la scène politique, a vu le refus constant de ses pièces et a vécu dans la pauvreté.

Face à la problématique qui vient d’être exposée et qui situe le XVIIIe siècle à la charnière de deux ères, ce qui lui confère une nature éclectique et, forcément, dialectique, nous nous sommes questionnés sur l’origine des principes qui soutenaient sa théorisation et sa production dramatiques. Pour avoir la vue claire, il n’était pas suffisant d’en chercher dans cette époque. Il fallait partir en arrière pour rendre clair la prolifération des genres et des sous-genres, leur origine, et les soucis des théoriciens ; le souci de l’unité chez Diderot, en particulier, dans la mesure où il rassemble plusieurs responsabilités, advenues de ses différents rôles, littéraires et philosophiques. On ne pouvait pas s’empêcher de se questionner sur la figure du génie créateur, polémique, bouleversante, et qui, étant née auparavant, emmène Helvétius et Diderot à la discussion sur l’égalité/inégalité des individus et leur droit à l’éducation, de la responsabilité des gouvernants. La figure du philosophe guide n’était pas nouvelle. Est-ce qu’on pourrait chercher les réponses dans le même chrono tope, l’Antiquité classique ?

D’un autre côté, le fait d’avoir trouvé si peu de pièces publiées de Marie-Joseph Chénier, malgré son début dramaturgique à l’âge de 21 ans, et encore moins de critique, a stimulé le désir d’aller plus loin dans la recherche et nous a dicté de fouiller les archives de la Comédie Française et le Fonds Rondel de la Bibliothèque Nationale de France, à l’époque à l’Arsenal – ce dernier nous a été indiqué par M. Pierre Frantz. C’est dans ce fonds que nous avons trouvé le manuscrit inédit d’une pièce portant le titre d’ «Azémire, tragédie politique» (annexe C). M. Pierre Frantz avait, récemment, publié une compilation des pièces de Marie-Joseph Chénier mais il n’y avait aucune référence à une « Azémire ». Nous l’avons trouvée, publiée chez Moutard, en 1787, ayant comme introduction la « Lettre à M. le Chevalier De Pange » (annexe A) où l’auteur témoigne sa frustration et son intention de réécrire « Azémire » après l’acceptation d’une de ses pièces par le public. Il fallait, donc, trouver des preuves de cette acceptation, s’il y en avait. Nous avons fouillé des revues de l’époque qui attestaient le succès de « Charles IX » de cet auteur et, dans les archives de la Comédie Française, nous avons trouvé des billets échangés entre Marie-Joseph Chénier et les censeurs et, enfin, le compte-rendu de la police (annexe B1).

Il a fallu deux à trois ans pour réussir à lire la pièce manuscrite qui était dans un état déplorable, accentué par les liaisons entre les lettres, faites dans des tentatives de lecture précédentes. Malgré les avis d’impossibilité de ceux à qui nous montrions les manuscrits nous avons réussi à lire la pièce.

Il a fallu organiser tout ce matériel de façon à rendre cohérente la démarche de notre raisonnement, notre argumentation et l’exposition des documents authentiques. Dans ce but, nous avons suivi l’ordre qui suit.

Dans le chapitre I, « Laïcisation et mythe », nous débutons para la question du génie créateur qui traîne celle du sublime, ainsi interprété par Diderot :

« Ce n’est pas que la pure nature n’ait ses moments sublimes ; mais je pense que s’il est quelqu’un sûr de saisir et conserver leur sublimité, c’est celui qui les aura pressentis d’imagination ou de génie, et qui les rendra de sang-froid. »[[13]](#footnote-13)

Il n’est plus question de perfection mais il est question d’Unité et de goût. Par des moments, l’artiste créateur entre dans l’Unité et capture le sublime en faisant preuve de génie ou, à la manière de Platon, il touche le Monde des Idées. Le goût se fera sentir au moment de transmettre, une phase qui est autre.

Au dix-huitième siècle, on se questionne sur le processus de la création et on crée le rang du génie créateur qui entre dans une dimension verticale et intègre l’Être, la Conscience. Le sublime est associé au génie, donc, à la liberté sans règles. En créant sans se soumettre aux règles, l’Homme de génie conserve la sublimité qu’il a pu saisir dans la nature, dans des moments où il a pu s’élever au-dessus de la pensée.

Pour nous, ce concept est assez proche de Platon pour qui l’Idée est un modèle abstrait et parfait, éternel et immuable : c’est une unité générique qui synthétise la diversité du monde sensible dans l’Un. À la lumière de Platon, le génie créateur serait associé à la réminiscence des Idées, à la *noèsis* (intuition clairvoyante) observée dans des moments où le dualisme ontologique disparaît par l’ascension de l’esprit au-delà du monde sensible.

En poursuivant le parallélisme entre les «Lumières» et l’Antiquité classique on consacre ce premier chapitre à mettre en évidence la création du mythe à la suite d’un phénomène de laïcisation, tel que celui de la rupture avec l’art magique au temps de l’Antiquité classique. Diderot atteste ce parallélisme quand il se reporte à la source où il va boire :

« La nature m’a donné le goût de la simplicité ; et je tâche de la perfectionner par la lecture des Anciens. Voilà mon secret. Celui qui lirait Homère avec un peu de génie, y découvrirait bien plus sûrement la source où je puise. »[[14]](#footnote-14)

À partir de sa première laïcisation, l’art occidental devient mimétique, propice au mythe qui joue le rôle de censeur des individus et de la société. Il sert à contrôler la force de l’être humain en lui montrant un modèle efficace, soutenu par la rhétorique qui est, selon Platon, le discours du pouvoir.

L’enracinement de la création artistique dans le sacré, et leur conséquente fusion, instaure un rapport vertical entre l’auteur et son public qui transparaît au travers de l’action de l’oeuvre dramatique, jusqu’à l’ouverture du dénouement tragique, par Corneille. En jouant sur le temps psychologique et sensuel[[15]](#footnote-15), le poète du genre tragique, dans une attitude de toute-puissance, présentait au public un modèle efficace pour qu’il se soumette à un processus de *katharsis*. Il offrait, ainsi, sa contribution à la transformation, individuelle d’abord et sociale en conséquence.

Dans le chapitre II, « Théorisation des genres », nous mettons en dialogue la théorisation existante, selon quatre aspects, considérés fondamentaux et qui constituent les quatre sous-chapitres : l’anthropomorphisme, l’expression, les caractères, l’action. N’oublions pas que, pour Diderot comme pour les théoriciens du dix-huitième siècle en général, les qualités nécessaires à la création artistique sont : l’imagination, le travail et la discipline. Même le génie créateur a besoin de connaître les règles pour pouvoir s’en libérer le moment venu.

On suit de près Aristote, auteur du Traité, La Poétique, qui est encore une référence à la fin du XVIIIe siècle car Marie-Joseph Chénier réfute les critiques qui lui sont adressées, lors de la représentation de sa tragédie, «Azémire », à Fontainebleau, en faisant recours surtout à Aristote et un peu à Horace. Pourtant, on essaie d’établir le dialogue entre les idées d’Aristote et celles de Diderot, innovatrices de certains aspects comme c’est le cas de l’introduction de la prose qui devrait remplacer la poésie dans le théâtre afin de pouvoir se rapprocher du public. On ne doit pas oublier

Le chapitre III, « Action et dialectique », porte sur la mise en relief de la dialectique, prise au sens philosophique, social, littéraire et dramatique. Encore une fois, on se base sur l’Antiquité classique pour y trouver son rôle, soit au niveau de la création soit au niveau social.

Pour Socrate, le rapport avec l’Autre, sur lequel toute société est fondée, est un produit de la réflexion qui nous libère de l’égocentrisme et nous oblige à nous concevoir dans une situation de réciprocité - L’Autre et Moi. Cette dialectique fait appel à l’examen de conscience ayant comme censeur la raison et rend à l’Homme la conscience et la responsabilité de sa dualité pour laquelle les philosophes, depuis Socrate, ont attiré notre attention en spéculant sur la conscience humaine, psychologique – intrinsèque à l’individu - et morale - considérant l’individu en interaction avec l’Autre, donc en société. Vers 1775, la morale prend le sens d’« éthique »[[16]](#footnote-16) renforçant, ainsi, la soumission de l’individu à l’état social.

Pour Platon, la dialectique, en tant qu’activité philosophique, libère l’âme de la prison du monde sensible, des apparences, et lui permet d’accéder au principe suprême anhypothétique (indémontrable mais irréfutable) du Bien. Elle s’oppose à la rhétorique, le discours du pouvoir.

Au dix-huitième siècle, un nouveau souffle – transversal, cette fois-ci - envahit l’inspiration créatrice, du fait de la laïcisation, de la pensée tout comme de la société. Au fur et à mesure que l’on abandonne les croyances et que l’on libère la pensée, la création dramatique assure son ancrage dans son temps historique. L’ouvrage de Diderot, *Jacques le fataliste et son maître* illustre le rôle de la dialectique dans le procès créateur et sert, aussi, à démontrer la différence entre le tableau dans le récit et sur la scène, aspect pour lequel l’auteur attire notre attention.

Au nom de la recherche de l’unité, il a fallu entrer en dialogue avec le siècle précédent où nous trouvons un important legs dramatique.

Compte tenu de l’importance de la figure du gouvernant, soit pour les philosophes des Lumières soit pour ceux de l’Antiquité classique, nous lui avons réservé le dernier sous-chapitre où le gouvernant idéal est si bien illustré par Collé, dans sa comédie « La partie de chasse d’Henri IV ».

Le chapitre IV, « De l’action dramatique à l’action politique : Marie-Joseph Chénier » porte sur cet auteur qui illustre le rapport étroit entre la scène dramatique et la scène sociale et politique, en liaison directe avec l’interaction auteur-public. Le dialogue entre l’auteur et le public crée une énergie nouvelle, transversale, qui déborde de la scène théâtrale et atteint la scène sociale et politique. Marie-Joseph Chénier est l’exemple d’un auteur qui entretient des dialogues avec le public en le forçant à réagir social et politiquement. Le mythe « le lit de Procuste» lui sert à illustrer l’arbitraire du jugement des censeurs.

Ce chapitre est aussi dédié à l’analyse des deux pièces qui portent le nom *Azémire* afin de pouvoir conclure :

1. d’un côté, sur l’auctorialité de la pièce manuscrite, trouvée au Fonds Rondel, en la percevant comme la réponse au défi que Marie-Joseph Chénier se lance au cours de la «Lettre à M. le chevalier de Pange» ; à ce propos, il est important de mettre en évidence la correction de l’énorme défaut de la première *Azémire*, signalé par la critique : l’inaction de Soliman.
2. d’un autre, sur l’importance sociale et politique du principe de la tolérance qui remet en question les piliers des Nations par le moyen d’un jeu dialectique, tout pascalien, mené entre les raisons du cœur et celles de la raison ;
3. la forme tout à fait classique - prise par Marie-Joseph Chénier, où la figure rhétorique de la véhémence se montre de façon si nette - n’obscurcit pas le principe du nouvel ordre, annoncé par la Révolution Française – la tolérance est à la base de la liberté l’égalité, la fraternité ;
4. la figure féminine qui prend du relief politique.

Dans la Conclusion, nous situons le chrono tope du XVIIIe siècle dans un devenir qui n’est qu’un continuum spatiotemporel de l’évolution de l’Homme ; en le plaçant dans un présent éternel, on établit le dialogue philosophico-esthétique entre le XVIIIe siècle et les siècles suivants, le XIXe mais, surtout, le XXe siècle.

MOTS-CLÉS: *catharsis*, comédie, coup de théâtre, chronotope, dénégation, dénouement, dialectique, drame, génie créateur,genre sérieux, Lumières, *mimèsis*, mythe, *noèsis*, pantomime, rhétorique, sublime, tableau, tragédie, tragi-comédie, unité, véhémence, vraisemblance.

1. De Castro, Paulo Vieira “A economia dos sem-abrigo” in Revue *Ciência Hoje*, Lisboa, Portugal, 18-11-2008.

   [ « L’économie des sans abri » in Revue *Science Aujourd’hui* ]. [↑](#footnote-ref-1)
2. DELMAS, C. “Le théâtre, exaltation du mythe”, in *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre* de CORVIN, Michel, Bordas, p. 588. [↑](#footnote-ref-2)
3. DERRIDA, Jacques, *L’écriture et la différence*, Le Seuil, Paris, 1967, p. 344. [↑](#footnote-ref-3)
4. PRADEAU, Jean-François, « Le bon usage du discours faux : les mythes » in BRISSON, Luc et FRONTEROTTA, Francesco, *Lire Platon*, P. U. F., France, 2006, p. 78-79. [↑](#footnote-ref-4)
5. PRADEAU, Jean-François, « Le bon usage du discours faux : les mythes » in BRISSON, Luc et FRONTEROTTA, Francesco, *Lire Platon*, P. U. F., France, 2006, p. 79. [↑](#footnote-ref-5)
6. BATTEUX, Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Aux Amateurs de livres, Paris, 1989, p. 23. [↑](#footnote-ref-6)
7. PRADEAU, Jean-François, « Le bon usage du discours faux : les mythes » in BRISSON, Luc et FRONTEROTTA, Francesco, *Lire Platon*, P. U. F., France, 2006, p. 78. [↑](#footnote-ref-7)
8. UBERSFELD, Anne “Les termes clés de l’analyse du théâtre”, Seuil, p. 23. [↑](#footnote-ref-8)
9. PEREIRA, Miguel Baptista (1982) “ Iluminismo e secularização”, *O Marquês de Pombal e o seu tempo*, nº spécial de la Revue de *História das Ideias,* Faculté des Lettres de l’Université de Coimbra, Coimbra, p. 443. [↑](#footnote-ref-9)
10. <http://www.systerofinight.net/religion/html/platon.html> p. 7. [↑](#footnote-ref-10)
11. Annexe B1. [↑](#footnote-ref-11)
12. Annexe C. [↑](#footnote-ref-12)
13. DIDEROT, « Paradoxe sur le comédien »in *OEuvres esthétiques*, éd. de P. Vernière, Garnier, Paris, 1968, p. 318. [↑](#footnote-ref-13)
14. DIDEROT, « De la poésie dramatique »in *Œuvres esthétiques*, éd. de P. Vernière, Garnier, Paris, 1968, p. 225. [↑](#footnote-ref-14)
15. « Temps sensuel », expression du critique portugais, João Lopes. [↑](#footnote-ref-15)
16. REY, Alain (dir.), *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Le Robert, vol. II, 1992, p. 1271. [↑](#footnote-ref-16)