

Tranen om het alledaagse

Voor Stijn: ‘mijn Noord, mijn Zuid, mijn Oost en West’

LE PHILOSOPHE: Qui es-tu, Nature? Je vis dans toi; il y a cinquante ans que je te cherche, et je n’ai pu te trouver encore!

LA NATURE: Je te répondrai ce que je répons depuis tant de siècles à ceux qui m’interrogent sur les premiers principes: ‘je n’en sais rien’.

- Voltaire; “Nature. Dialogue entre le Philosophe et la Nature” in: *Questions sur l’Encyclopédie*, 1771.

Tranen om het alledaagse

Diderot en het verlangen naar natuurlijkheid in het
Brusselse theaterleven in de achttiende eeuw

BRAM VAN OOSTVELDT



Hilversum
Verloren
2013

Op het omslag: Hubert Robert, Wandeldreef in een park, 1799, Brussel Koninklijke Musea voor Schone Kunsten. Achterflap: Jean Bernard Duvivier, Portret van de familie Villers, 1790, Brugge, Groeninge Museum.

ISBN 978-90-8704-404-6

© 2013 Bram van Oostveldt & Uitgeverij Verloren
Torenlaan 25, 1211 JA Hilversum
www.verloren.nl

Omslagontwerp Robert Koopman, Hilversum
Typografie Rombus, Hilversum

No part of this book may be reproduced in any form without written permission from the publisher.

Inhoudstafel

Inleiding	7
I Het verlangen naar natuurlijkheid: filosofie en esthetica	29
Proloog: herinneringen van het landschap	31
De <i>Encyclopédie</i> : Geschiedenis, rede en verbeelding	33
1 Natuur en rede	37
De mechanistische natuuropvatting	37
Naar een evolutionistische natuuropvatting	46
Complexiteit en Verlichting	55
2 Natuur en verbeelding: 'Belle nature' – Louis de Jaucourt	57
De schone natuur als grondbeginsel der kunsten: Abbé Batteux	59
Classicisme, Cartesianisme, Ouden en Modernen	63
'Bienséance', 'vraisemblance' en realisme: het classicisme in crisis	70
3 Natuur en verbeelding: 'Nature vraie' – Johan Georg Sulzer	75
Schoonheid en sensualisme: Dubos	76
Schoonheid en relativisme: Voltaire – Shakespeare	78
Schoonheid en het alledaagse: Diderot	81
Creatie als proces	83
Epiloog: herinneringen van het landschap	89
II Het verlangen naar natuurlijkheid: het burgerlijke drama	91
Proloog: een familieportret	93
1 Hybriditeit van de genreconventies	95
Theater als accessoire van de moraal	96
De implosie van de 'bienséance'	99
Democratisering van de handeling	102
2 <i>Le père de famille</i> : de constructie van de burgerlijke familie	108
Privé-domein als nieuw sociaal model	110
Terreur van de intimiteit	120
De theatraliteit van het openbare leven en de angsten van Rousseau	130
3 De encscenering van de burgerlijke familie	139
'Ut pictura theatrum': het tableau	139

Overtuiging door absorptie	141
<i>Le père de famille</i> als tableau	144
Epiloog: een familieportret	149
III Het verlangen naar natuurlijkheid: het burgerlijke theater	151
Proloog: livre de poche	153
1 Van het natuurlijke drama naar de natuurlijke opvoering	155
Het natuurlijke spel in de Oostenrijkse Nederlanden	157
Mimesis en natuurlijkheid	163
2 De natuurlijke speelstijl	167
Van ‘gemaektheyd van ’t spreken’ tot ‘La conversation ordinaire’	169
Van woord naar beeld, van taal naar lichaam	173
Existentialiteit van de taal van het lichaam	179
Vierde wand	184
‘Costume’: verdoofde natuur – echte natuur – vuile natuur	186
Effecten van werkelijkheid	191
3 De methodologie van het acteespel	196
De methode van inleving: vibraties van het gevoel bij La Fontaine	197
Excessen van de identificatie	201
Desinteresse voor de methode: de Ligne	204
De methode van afstand: de acteur als ‘Caméléon’ bij D’Hannetaire	206
Diderot en de <i>Paradoxe sur le comédien</i>	210
De <i>Paradoxe</i> en de grenzen van de representatie	216
Epiloog: livre de poche	223
Slotbeeld: ça a été	227
Bibliografie	234
Lijst van afbeeldingen	246
Dankwoord	247
Register	248

Inleiding

Op 3 september 1761 gaat in de Brusselse Muntschouwburg Diderot's burgerlijke drama *Le père de famille* (1758) in première. In tegenstelling tot de Parijse creatie een half jaar eerder, werd dit burgerlijke drama bijzonder goed ontvangen in de Brusselse pers. De belangrijkste krant uit de Oostenrijkse Nederlanden, de *Gazette des Pays-Bas* schrijft dat “jamais Pièce a été mieux accueillie, mieux jouée, ni applaudie” terwijl de *Annonces et Avis divers des Pays-Bas* spreekt van “(L)a représentation (...) la plus éclatante peut-être qui jamais ait été donnée dans cette ville.”¹ Het succes van deze opvoering kan hier aangevoerd worden als bewijs voor de bloeiende theatercultuur die vanaf het midden van de achttiende eeuw aanwezig was in de Oostenrijkse Nederlanden.² De bloei van die theatercultuur, met de centrale positie van het ‘Grand Théâtre de la Monnaie’, is reeds vanuit diverse invalshoeken, meermaals het onderwerp van studie geweest. Toch zal die bloei, in al haar verschillen, in deze studie slechts zijdelings aan bod komen. Deze studie kiest ervoor om de opvoering van *Le père de famille* naar voren te schuiven als een historisch moment waarrond zich een aantal vragen en problemen kristalliseren die een grotere draagwijdte hebben dan die historische gebeurtenis alleen, maar formeel en thematisch kenmerkend zijn voor een samenleving die op haar laatste benen loopt. Om de teloorgang van het Ancien Régime wordt op het eerste gezicht nog niet getreurd, daar schijnt de achttiende-eeuwse mens geen tijd voor te hebben. Met de blik resoluut vooruit gericht is hij koortsachtig op zoek naar een manier om die nakende toekomst vorm te geven. Hoe moet die toekomst eruit zien, wat moeten haar fundamenteën zijn en vooral, hoe verhoudt de menselijke identiteit zich tot dit toekomstbeeld? Voorzichtig, beschermd door de degelijke muren van een deftig huisgezin, wordt in *Le père de famille* dit ‘drama van zelfdefiniëring’ opgevoerd.

Dat het theater in de Verlichting de meest aangewezen plaats is om dit drama van zelf-definiëring te laten weerklinken hoeft ons niet te verwonderen. Als een toenmalig massamedium, functioneert het achttiende-eeuwse theater als een collectieve onderhandelingsplaats. Dit geldt voor geïnstitutionaliseerde theaters en zelfs hof-

¹ *Gazette des Pays-Bas*, 7 september 1761, *Annonces et Avis divers des Pays-Bas*, 4 september 1761.

² Manuel Couvreur (red.), *Le Théâtre de la Monnaie au XVIII^e siècle*, Bruxelles: Cahiers du Gramm, 1996. Koen Buyens, *Musici aan het hof: de Brusselse hofkapel onder Henri-jacques De Croes (1749-1786): een sociaal-historische studie*, Brussel: VUB Press, 2001. Bram Van Oostveldt, *The Theatre de la Monnaie and Theatre Life in the 18th Century Austrian Netherlands*, Gent: Academia Press, 2000.

theaters, tot het volkse vermaak van kermistheaters of rondreizende groepen. Met de toenemende kritiek op de eigentijdse samenleving worden op het achttiende-eeuwse toneel, voor de ogen van honderden toeschouwers en vaak met een ongekennde durf, de eerste contouren van het gezicht van de toekomstige, burgerlijke maatschappij uitgetekend. Napoleon's stelling dat de Franse Revolutie niet begon met de bestorming van de Bastille, maar met de opvoering van Beaumarchais' *Le mariage de Figaro* (1781) is in dat opzicht meer dan alleen een treffende uitspraak. Het is de sardonische erkenning van het historische gelijk van zijn onthoofde voorganger Lodewijk XVI, die de opvoering van het stuk probeerde te verbieden met de profetische woorden: "(C)ela ne sera jamais joué: il faudrait détruire la Bastille pour que la représentation de cette pièce ne fût pas une conséquence dangereuse."³

In het achttiende-eeuwse theater werd die constructie van de toekomst mee gedragen door een specifiek verlangen: het verlangen naar natuurlijkheid. Het is ondermeer via dit verlangen naar natuurlijkheid dat de nieuwe burgerlijke maatschappij het licht zal moeten zien. In heel Europa functioneert natuurlijkheid dan ook als de opperste rechter van iedere toneelvoorstelling of dramatekst. De idee dat drama en theater natuurlijk moeten zijn of niet zijn, staat centraal in de meeste van de achttiende-eeuwse Franse vertogen, van Jean Dubos in het begin van de eeuw tot Diderot en Louis Sébastien Mercier in de laatste decennia voor de Revolutie. In Duitsland was het Lessing, gevolgd door Johann Jakob Engel, door Schiller en door de jonge Goethe, die de kunst van het theater onder de auspiciën van de natuur plaatste, terwijl men in Engeland slechts het blazoen van Shakespeare diende op te poetsen om terug tot de natuur te komen.

Het tomeloze enthousiasme voor en het onvoorwaardelijke vertrouwen in alles wat natuurlijk is, weerklinkt ook in de reacties op de Brusselse opvoering van *Le père de famille*. In de *Annonces et Avis divers des Pays-Bas* bejubelt de anonieme auteur in een uitgebreide recensie de natuurlijkheid van Diderot's drama. De goede ontvangst van het stuk in de Munt heeft volgens de Brusselse krant niet alleen te maken met de natuurlijkheid van het burgerlijke drama zelf, maar is evenzeer te danken aan het levendige spel waarmee dit stuk werd opgevoerd.⁴ Levendig toneelspel betekent hier niets anders dan natuurlijk spel. De Brusselse rederijker Francis de La Fontaine schrijft in zijn *Verhandeling over de Redenvoering dienstig voor predikanten, redenaers, tooneelspeelders en geselschappen* (1751), dat een goed toneelspel bestaat uit 'natuerlyke uytdrukkinghe' der stem en ledematen.⁵ Eenzelfde teneur vinden we bij de gevierde acteur en tevens directeur van de Munt, Jean Nicolas Servandoni D'Hannetaire. In zijn *Observations sur l'art du Comédien* (1772) schrijft

3 Mme. de Campan, *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette, Reine de France et de Navarre*, Bruxelles: Aug. Wahlen et comp., 1823, I, p. 326.

4 *Annonces et Avis Divers des Pays-Bas*, 4 september 1761.

5 Francis de La Fontaine, *Verhandeling over de Redenvoering dienstig voor predikanten, redenaers, tooneelspeelders en geselschappen*, Brussel: G. Jacobs, 1751, p. 4 en pp. 17-18.

hij: “De même le jeu d’un bon Acteur paroîtra souvent d’autant plus varié & plus nouveau, qu’il approchera plus de la nature”.⁶ Met de woorden dat een goed toneel-spel ‘vient de la nature’,⁷ sluit ook de prince de Ligne zich in zijn charmante *Lettres à Eugénie sur les spectacles* (1774) aan bij het pleidooi voor een ‘natuurlijk’ spel.

Hoewel het verlangen naar natuurlijkheid in het achttiende-eeuwse drama en theater een Europees fenomeen is, wordt dit verlangen in de Oostenrijkse Nederlanden bijna uitsluitend gevoed vanuit Frankrijk. De anonieme auteur baseert zijn opvattingen rechtsreeks op de drama- en theateresthetische geschriften van Diderot. Het geschrift van de Brusselse rederijker en eerste Zuid-Nederlandse Voltaire-vertaler Francis de La Fontaine, is sterk gebaseerd op Luigi Riccoboni’s *Pensées sur la déclamation* (1738). Ook D’Hannetaire was Frans georiënteerd, hij werd in Frankrijk geboren en groeide er op. En tenslotte was er De Ligne, die zich als de meest kosmopolitische prins van zijn tijd, overal thuis voelde waar Frans werd gesproken, en dat was in heel Europa.

Die invloed van de Franse taal en cultuur mag dan wel in heel Europa voelbaar geweest zijn, in de Oostenrijkse Nederlanden die toen ook al op de taalgrens lagen en bovendien tijdens de Oostenrijkse Successieoorlog van 1744 tot 1749 werden bezet door Frankrijk, was die invloed nog een stuk groter. Met die dominante Franse invloed hoeft men dan ook niet op zoek te gaan naar bijzonder originele bijdragen die het verlangen naar natuurlijkheid in drama en theater een typische Zuid-Nederlandse kleur zouden geven. – Wat zou dat trouwens kunnen zijn? Iets Bruegeliaans, iets Rubensiaans, iets van noeste arbeid, eigen haard en nors geloof? Die zoektocht naar originaliteit doet hier weinig terzake. Evenmin is het objectief van deze studie een sociaal-historische verklaring te vinden voor de invloed van dit verlangen naar natuurlijkheid in de Oostenrijkse Nederlanden. Deze studie is in de eerste plaats een ideeënhistorische studie die via de hartstochtelijke weerklank van dit verlangen in de Zuid-Nederlandse vertogen over drama en theater, wil nagaan wat dit verlangen naar natuurlijkheid eigenlijk wel kan betekenen en bovenal hoe het drama en het theater middels dit verlangen de burgerlijke maatschappij mee vormgaven.

Hoewel in de opvoering het verlangen naar natuurlijkheid een, naar toenmalige normen, massaal publiek bereikte, zou het uiteraard een onvergeeflijke reductie zijn om dit verlangen alleen in het achttiende-eeuwse drama en theater te zien. Het prestige dat de achttiende eeuw toekent aan alles wat zich op de natuur beroept, beperkt zich immers niet tot het drama en het theater alleen. Natuur fungeert, zoals

6 Jean Nicolas Servandoni D’Hannetaire, *Observations sur l’art du comédien, et sur d’autres objets concernant cette profession en général*, Paris: s.n., 1772, p. 21.

7 Charles Joseph de Ligne, *Lettres à Eugénie sur les spectacles*, Brussel-Paris: Eduard Champion, 1922, p. 23.

Paul Hazard stelt in zijn ideeënhistorische studie *La pensée européenne au XVIIIe siècle: de Montesquieu à Lessing* (1946), als 'l'idée maîtresse du siècle'.⁸ Van de natuurlijkheid in de kunst, van natuurlijke moraal en natuurlijk gedrag gaat het naar natuurlijke politiek en natuurrechten, van natuurlijke historie naar natuurlijke filosofie. Het verlangen naar natuurlijkheid weerklinkt in de achttiende eeuw, zo schrijft ook de Franse ideeënhistoricus Jean Ehrard in zijn studie *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle* (1963) "partout, envahit tout, science, médecine, morale, religion, art et politique."⁹ Die alomtegenwoordigheid van het verlangen naar de natuur of naar natuurlijkheid maakt dit verlangen volgens Ehrard dan ook tot 'gibier d'historien'.¹⁰

Eén van de boegbeelden van de twintigste-eeuwse ideeëngeschiedenis, Arthur O. Lovejoy, heeft dit wild voor het eerst onder de aandacht van de historicus gebracht. In zijn *Essays in the History of Ideas* (1948) beschrijft hij hoe het woord natuur geldt als "the most sacred and most protean" in het vocabularium van de late zeventiende en vooral achttiende eeuw.¹¹ Het probleem waarvoor iedere 'dix-huitièmist' volgens Lovejoy dan ook staat, is dat hij dreigt verloren te lopen in de veelheid van niet zelden tegengestelde invullingen van het woord natuur of het verlangen naar natuurlijkheid, of erger nog, hoezeer radeloosheid zijn deel wordt wanneer hij geconfronteerd wordt met de vanzelfsprekendheid waarmee het in de meest uiteenlopende vertogen verschijnt:

To read eighteenth-century books (in particular) without having in mind such a general map of the meanings of 'nature' is to move about in the midst of ambiguities unrealized; and it is to fail to observe an important causal factor in certain of the most momentous processes of change in opinion and taste. For 'nature' has (...) been the chief and the most pregnant word in the terminology of all the normative provinces of thought in the West; and the multiplicity of its meanings has made it easy, and common, to slip more or less insensibly from one connotation to another, and thus in the end to pass from one ethical or aesthetic standard to its very antithesis, while nominally professing the same principles.¹²

Methode: monumenten

Wanneer de woorden natuur, natuurlijk en natuurlijkheid de meest uiteenlopende betekenissen kunnen hebben, die soms zelfs elkaars tegengestelden zijn, hoe kun-

8 Paul Hazard, *La pensée européenne au XVIIIe siècle: de Montesquieu à Lessing*, Paris: Librairie Arthème Fayard, 1963, p. 279.

9 Jean Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Paris: Albin Michel, 1994 (1963), s.p.

10 Ibid., p. 11.

11 Arthur O. Lovejoy, 'Nature as Aesthetic Norm', in: *Essays in the History of Ideas*, Baltimore: The John Hopkins Press, 1948, p. 69. Het essay verscheen al eerder in het tijdschrift *Modern Language Notes*, 1927, pp. 444-450.

12 Ibidem.

nen we ze als historicus dan wel benaderen? De alomtegenwoordigheid en hybriditeit van het begrip natuurlijkheid laat een klassieke, op lineariteit en continuüm gebaseerde ideeënhistorische benadering zoals Lovejoy beoogt,¹³ niet toe. In de ontwikkeling en inzet van het begrip natuurlijkheid is er immers niet sprake van één lijn, maar van een veelheid van verschillende lijnen, die met elkaar nieuwe, soms vreemde allianties aangaan, soms abrupt afbreken om elders weer op te duiken en zo een uiterst diffuus en gelaagd landschap tekenen dat zich veeleer laat lezen in termen van discontinuïteit en breuken dan in termen van continuïteit. De bestudering van dit gelaagde landschap vraagt dan ook veeleer om een Foucauldiaanse, ‘archeologische’ aanpak.

In *L'archéologie du savoir* (1969), beschrijft Foucault die archeologische aanpak als een activiteit die zich net richt op de vaagheid waarmee iets aan de oppervlakte van het discours verschijnt. Als een betekenaar waarvan de betekenis niet vastligt, vindt het immers een plaats in uiteenlopende vertogen die opereren als wat Foucault ‘discursieve formaties’ noemt.¹⁴ Wat zo’n discursieve formaties of reeksen bindt, maar ook wat hen scheidt moet worden onderzocht door de onderliggende structuren en de condities te bestuderen die de mogelijkheid van correlatie en verschil bepalen. In dit ‘graven naar’ en dit ‘ordenen van’ (wat Foucault brengt tot de term ‘archéologie’) die onderliggende wetmatigheden en condities waarmee de niet geïdealiseerde notie van natuurlijkheid in verschillende vertogen kan verschijnen is het Foucault dan ook vooral te doen om de historisch bepaalde voorwaarden van het denken, om de *horizon* van het denkbare zelf, te laten verschijnen.

Dit accent op de ruimte van het denkbare en de grenzen van die ruimte voert Foucault naar wat hij de discontinuïteit van de geschiedenis noemt en wat hij naar voren schuift als zijn belangrijkste legitimatie voor zijn alternatieve vorm van ideeëngeschiedenis. De traditionele ideeëngeschiedenis bestudeerde het geheel van bewegingen in de geschiedenis vanuit de ‘voortgang van het menselijke bewustzijn’, ‘de teleologie van de Rede’ of ‘de ontwikkeling van het menselijk denken’¹⁵ en sluit op die manier die bewegingen op in één grote keten van lineariteit en vat hiermee de tijd op in termen van totalisering. Met het accent op discontinuïteit, op breuken, verspringen en terugvallen, die hij beschouwt als uitingen van ‘l’éparpillement temporel’,¹⁶ probeert hij de tijd te onttrekken aan die totaliserende strategie van de traditionele geschiedschrijving. De geschiedenis als een wordingsproces van een zich steeds verder ontwikkelend idee mag hier misschien wel gedood worden, in ruil daarvoor wordt de geschiedenis wel teruggebracht tot haar wezenlijke essentie, na-

13 Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being: A Study in the History of an Idea*, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1964.

14 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969, pp. 31-54.

15 Ibid., p. 16.

16 Ibid., p. 16.

melijk het meerlagige verstrijken van de tijd die precies met die nadruk op discontinuïteit haar levendige en pulserende polsslag terugkrijgt. Geschiedenis, zo schrijft Foucault in zijn essay *Nietzsche, la généalogie, l'histoire* (1971):

(S)era "effective" dans la mesure où elle introduira le discontinu dans notre être même. Elle divisera nos sentiments; elle dramatisera nos instincts; elle multipliera notre corps et l'opposera à lui-même. Elle ne laissera rien au-dessous de soi, qui aurait la stabilité rassurante de la vie ou de la nature; elle ne se laissera porter par aucun entêtement muet, vers une fin millénaire. Elle creusera ce sur quoi on aime à la faire reposer, et s'acharnera contre sa prétendue continuité. C'est que le savoir n'est pas fait pour comprendre, il est fait pour trancher.¹⁷

Mijn onderzoek naar het verlangen naar natuurlijkheid in het drama en theater in de Oostenrijkse Nederlanden, sluit zich aan bij de archeologische methode van Foucault. Ook hier wordt de evolutie van een idee genuanceerd en geproblematiseerd door haar niet alleen vanuit een lineair perspectief te behandelen, maar door haar net zo goed te confronteren met elementen van gelijktijdigheid, verspringingen, breuken of gaten in die evolutie. Die confrontatie verleent het hier gepresenteerde historische verhaal meteen ook een dramatische kracht waarbij het verlangen naar natuurlijkheid aangeduid en erkend wordt als het strijdtoneel van uiteenlopende en soms zelfs ronduit tegenstrijdige benaderingen van dit verlangen. Bovendien is die nuancering van de lineariteit van het historische proces niet alleen een theoretische premisse die op de geschiedenis wordt geënt. Ze wordt in eerste instantie afgedwongen door het historische materiaal zelf. Het historische materiaal laat zich hiermee niet reduceren tot waterdrager van, of zoals Foucault zelf stelt, tot *document* van een teleologisch opgevatte geschiedenis, maar profileert zich in eerste instantie als een reeks van *monumenten* in de geschiedenis.¹⁸ In tegenstelling tot het historische materiaal als document, waarvan het spreken wordt gedisciplineerd als een uitdrukking van een enkelvoudige beweging, wordt het historische materiaal als monument opnieuw ondergedompeld in zijn eigen spreken. Als monumenten kunnen we ze slechts benaderen, we kunnen luisteren naar de specifieke stemmen waarmee ze iets zeggen en vooral naar de manier waarop ze dit zeggen, om ze zo een – steeds voorlopige – plaats te geven in een pluriforme orde van de geschiedenis.

De archeologische methode van Foucault is van groot belang geweest voor de postpositivistische theaterhistoriografische wende uit de tachtiger en negentiger jaren. Het absoluut efemere karakter van de voorstelling werd hier als uitgangspunt genomen voor een nieuwe kijk op de theatergeschiedenis. De reconstructie als ultiem doel voor de theaterhistoriografie, gebaseerd op het verzamelen van zoveel mogelijk feitenmateriaal over één welbepaalde voorstelling of over een type voor-

17 Michel Foucault, 'Nietzsche, la généalogie, l'histoire', in: Michel Foucault, *Dits et écrits*, Paris: Gallimard, 1993-1994, II, pp. 147-148.

18 Michel Foucault (1969), pp. 14-15.

stelling (bvb. Elizabethaans theater) werd vervangen door een meer cultuurhistorische en hermeneutische benadering waarin die theatrale resten worden geconfronteerd met de bredere historische context waarin ze plaats vinden. Hiermee ruilt ook de theaterhistoriografie haar positivistische waarheidsaanspraken ten aanzien van de geschiedenis in voor een meer gedifferentieerd en diffuus beeld van het (theater-) verleden dat zich niet langer tot doel stelt ‘de’ geschiedenis, maar veeleer ‘een’ geschiedenis van het theater te schrijven, die rekening houdt met het gelaagde landschap waarin het gedijt.¹⁹

Mentale ruimte

Wanneer we het idee van natuurlijkheid in de achttiende-eeuwse vertogen over drama en theater willen laten spreken, dan moeten we een ruimte vinden waarin haar stem – zinvol – klinkt. Wat de achttiende eeuw betreft ligt deze ideële ruimte vrij voor de hand. Ze vormt zich in de schatkamer van het achttiende-eeuwse gedachtegoed: de *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences et des arts* (1750-1772) van Diderot en D’Alembert.²⁰ Met die reusachtige onderneming werd een strak gestructureerde ruimte uitgetekend waarin alle toenmalige kennis kon worden uitgesteld. Aan de basis van die structuur ligt de aloude metafoor van de boom der kennis waarvan de wortels en stam echter niet meer hun oorsprong vinden in God, maar nu stevig verankerd zijn in de faculteit van de Rede. Uit het gebied van de *Raison* vertakt zich een geordend netwerk van weten dat zich via talloze verwijzingen verhoudt tot de andere deelgebieden van alle mogelijke kennis, onder meer tot het voor deze studie belangrijke gebied van de *Imagination* of de fictionele productie van de mens: de kunst.

19 Bruce McConachie, ‘Towards a Postpositivist Theatre History’, in: *Theatre Journal*, 37 (1985), 4, pp. 465-486. Marvin Carlson, ‘The Theory of History’, in: Thomas Postlewait, Bruce McConachie (eds.), *Interpreting the Theatrical Past. Essays in the Historiography of Performance*, Iowa City: University of Iowa Press, 1989, pp. 272-279. Philip B. Zarilli, Bruce McConachie (eds.), *Theatre Histories. An Introduction*, New York: Routledge, 2006, pp. XVII-XXXI. Thomas Postlewait, *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009. Viktoria Tkaczyk, Jan Lazardig, Matthias Warstat, *Theaterhistoriografie: eine Einführung*, Tübingen: A. Francke Verlag, 2012.

20 De uitgave van de *Encyclopédie* waarnaar ik in deze studie verwijs is de goedkope uitgave door de *Société Typographiques* uit Lausanne-Bern uit 1781. De reden hiervoor is tweërlei. Ten eerste kende deze octavo editie volgens ‘de historicus van de *Encyclopédie*’ Robert Darnton een grote afname in de Oostenrijkse Nederlanden. Ten tweede zijn in deze editie de voor deze studie niet onbelangrijke supplementen verwerkt na ieder artikel zelf, in tegenstelling tot de originele versie waar men ze vindt in afzonderlijke en nauwelijks geconsulteerde delen. Robert Darnton, *The Business of the Enlightenment: a Publishing History of the Encyclopédie 1775-1800*, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1979, pp. 299-318 en appendix B. Hugo De Schamphelaire, ‘Verlichte lectuur te Antwerpen en Parijs in de 18e eeuw. Een comparatief quantitatief leesonderzoek naar Voltaire, Rousseau en de *Encyclopédie*’, in: *Etudes sur le XVIIIe siècle*, (1979), 6, pp. 132-153. Voor alle artikels in de *Encyclopédie* die Diderot zelf heeft geschreven verwijs ik hier naar zijn verzameld werk dat in vijf delen verscheen bij Editions Robert Laffont tussen 1994 en 1996.

In die ideële, gestructureerde ruimte wordt in diverse artikels een belangrijke plaats toegewezen aan het prestige van de natuur. Aan de hand van de analyse van een gedeelte van die artikels wordt in het eerste deel van deze studie die ideële ruimte onder de loep genomen. Hierbij wordt niet alleen nagegaan wat haar buitengrenzen zijn, waarmee zij pretendeert alle kennis op een consistente wijze te bundelen. Van even groot belang is hoezeer die ruimte, ondanks haar totalitaire aspiraties, evenzeer gekenmerkt wordt door tal van binnengrenzen. Die binnengrenzen tonen ons niet alleen hoezeer de ‘monumenten’ die in deze ruimte werden uitgezet zich tot elkaar verhouden in termen van breuk, verspringing, inconsistentie en tegenspraak, maar laten ons vooral zien hoe de *Encyclopédie* ons een beeld van de Verlichting schenkt dat veel genuanceerder is dan de traditionele opvatting van een historisch fenomeen dat zijn homogeniteit zou vinden in de eensgezinde promotie van de Rede.

De spanning die aan bod komt concentreert zich hier rond het grotere, door Ernst Cassirer in zijn *Philosophie der Aufklärung* (1932) beschreven epistemologische breukvlak tussen het (Cartesiaanse) rationalistische en het empirische kennismodel.²¹ Op dit breukvlak nemen de hier bestudeerde, tot het gebied van de Rede behorende artikels ‘Nature’ van een anonieme auteur, ‘Nature, les Loix’ van D’Alembert en ‘Naturaliste’ van Diderot zelf, hun posities in. Uit de analyse van die artikels blijkt dat de benadering van de natuur en de kennis van de natuur in toenemende mate schatplichtig wordt aan het empirische credo dat Locke verwoordde in zijn *Essay concerning the Human Understanding* (1690). In haar studie *Science in the Age of Sensibility* (2002) waarschuwt de Amerikaanse cultuurhistorica Jessica Riskin er echter voor dat de triomf van de zintuiglijke waarneming in de achttiende eeuw niet zozeer te begrijpen is in termen van droge objectivistische empirie, van geduldige observatie en experiment. Het accent op zintuiglijke waarneming is in de achttiende eeuw net zo goed een zaak van het hart, in die zin dat iedere fysieke sensatie in de eerste plaats een effect sorteert op het gevoel. Gevoelens en emoties zijn in dit perspectief dan ook de eerste haltes op weg naar de Rede.²² Riskin volgens, laat ik in deze studie het woord ‘empirisch’ dan ook vaak volgen door ‘sensualistisch’.

De spanning tussen twee kentheoretische modellen die de artikels ‘Nature’, Nature, les Loix en ‘Naturaliste’ uitdragen, beperkt zich echter niet tot het gebied van de Raison. Nog resoluter trekt ze zich door in het gebied van de Imagination waar in twee bijdragen over de natuur als inspiratiebron voor de schoonheid, nu zelfs een radicaal tegenovergestelde mening wordt verkondigd. Duidelijk geïnspireerd door een rationalistisch épistème, propageert Louis de Jaucourt in het artikel *Natu-*

21 Ernst Cassirer, *Philosophie der Aufklärung*, Tübingen: Mohr Verlag, 1932.

22 Jessica Riskin, *Science in the Age of Sensibility. The Sentimental Empiricism of the French Enlightenment*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 2002, p. 2.