



## Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

49 | 2014  
Varia

---

### Diderot et le théâtre intérieur

Lucette Perol

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/5162>

DOI : 10.4000/rde.5162

ISSN : 1955-2416

#### Éditeur

Société Diderot

#### Édition imprimée

Date de publication : 10 novembre 2014

Pagination : 145-156

ISBN : 978-2-9520898-7-6

ISSN : 0769-0886

#### Référence électronique

Lucette Perol, « Diderot et le théâtre intérieur », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 49 | 2014, document 9, mis en ligne le 10 novembre 2016, consulté le 25 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/5162> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.5162>

---

Propriété intellectuelle

Lucette PEROL

## Diderot et le théâtre intérieur

Entre Diderot et le théâtre, il s'est passé quelque chose d'étrange. Dans sa jeunesse bohème, il fréquentait la comédie... et les comédiennes. Il rêva même, dit-il, d'être comédien (X, 462) <sup>1</sup>. Plus tard, c'est peu dire que le théâtre fut partie intégrante de son projet d'écrivain: c'est comme auteur dramatique, indépendamment de son rôle essentiel dans l'*Encyclopédie* et dans la guerre idéologique qui l'entoura, qu'il fut connu de ses contemporains car il avait renoncé à publier de son vivant l'essentiel de ses écrits personnels. Dans l'œuvre du Diderot qui est le nôtre, celui dont l'œuvre s'est peu à peu affirmée dans sa variété et sa puissance au fil de la découverte de ses textes et qui n'a pris toute son étendue que dans ces dernières décennies, quelle place occupe le théâtre ? Voilà le point.

Dans la rubrique « théâtre » de ses œuvres, que trouvons-nous ? Une foule de projets qui ne virent pas le jour mais qui donnent la mesure de l'importance qu'accordait Diderot à la création dramatique <sup>2</sup>. Et puis deux pièces écrites en l'espace de deux ans, qui furent du vivant de l'auteur à peine jouées pour l'une, *Le Fils naturel*, honorablement pour l'autre, *Le Père de Famille*, mais qu'aucun théâtre ne prendrait le risque de monter aujourd'hui, et une troisième, largement postérieure et tout à fait différente, *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, qui n'a guère connu les feux de la rampe qu'à l'occasion du bicentenaire de Diderot. On lit ces trois pièces, certes, quand on s'intéresse à Diderot ou au théâtre. On lit surtout les textes théoriques indissociables des deux premières, *Entretiens sur le Fils naturel*, *Discours sur la poésie dramatique*, à certains égards fondateurs de notre théâtre moderne. On étudie, on discute passionnément, et bien au-delà des cours d'art dramatique, le *Paradoxe sur le comédien*. Mais le théâtre de Diderot est devenu un théâtre à lire, un « Théâtre dans un fauteuil ».

1. Toutes les références renvoient aux *Œuvres complètes* de Diderot. éd. Lewinter. Le Club français

la page en chiffres arabes).

2. Voir Diderot, *Œuvres complètes*. éd. Hermann, DPV. X. présenté par J. et A.-M. Chouillet. 19803.

Et pourtant, que de spectacles Diderot à l'affiche, depuis une dizaine d'années surtout ! Combien n'avons-nous pas vu de *Jacques le fataliste*, tous différents, tous fidèles. Or *Jacques le Fataliste* est un roman. Combien de *Neveu de Rameau*, chez les plus grands, car c'est déjà plus difficile. Or ce n'est pas une pièce de théâtre, mais qu'est-ce au juste comme genre littéraire que ce texte qui ne ressemble à aucun autre ? Combien de montagnes du *Rêve de D'Alembert*, des divers *Entretiens*, des *Contes*, et même des *Lettres à Sophie Volland* ! Combien d'assemblages — Diderot aurait dit de rhapsodies — de textes provenant de divers ouvrages, où le spectateur ne sait ce qui l'étonne le plus, l'ingéniosité moderne des rapprochements ou, dans une œuvre si variée, l'unité d'inspiration à laquelle ils doivent leur sens ! Des acteurs chevronnés, intéressés par la performance ou par le message, aux jeunes troupes à la recherche d'un spectacle court offrant un dialogue piquant et actuel, quel comédien n'a pas été pris, à la lecture de Diderot, de la démangeaison de jouer ce qu'il lisait ? Quant aux lecteurs qui aiment Diderot mais n'ont pas de vocation théâtrale, que font-ils donc devant leur livre avec cet air ravi ? Pourquoi sont-ils si facilement et parfois injustement critiques devant les trouvailles d'un metteur en scène, sinon parce qu'ils voient et entendent Jacques, ou Rameau l'énergumène, mieux qu'on ne les leur montrera jamais ? Et Diderot lui-même à sa table de travail ? Comment l'imaginer ? Calme et appliqué, ou gesticulant, incarnant tour à tour ceux à qui il donne la parole et se regardant les incarner ? Tout se passe comme si, après avoir renoncé à être auteur dramatique, Diderot, en même temps qu'il choisissait, sous la pression des circonstances, de ne plus soumettre son œuvre personnelle au public contemporain, était devenu, pour son lecteur et pour lui-même, l'homme du théâtre intérieur.

*La Religieuse*, dont la première rédaction suit de près cette rupture intime, révèle par sa facture que l'auteur a transposé dans le roman la technique dramatique. Le mémoire de Suzanne est un découpage en scènes bien délimitées – la prise de voile, la profession, la scène du parloir — reliées par de brefs passages narratifs qui se veulent de pure information et n'en sont parfois que plus frappants dans leur laconisme. La narratrice elle-même, et derrière elle l'auteur, usent du vocabulaire théâtral pour désigner tel épisode :

La scène du reposoir fit bruit dans la maison ... (IV, 562)

Quand je lui parlai de sa scène du cachot, de celle de mon exorcisme, de mon amende honorable, elle poussa presque des cris... (IV, 634)

Qu'est ce qu'il trouvait de si étrange dans la scène du clavecin ? (IV, 657)

Les moments-clés sont constitués de dialogues souvent clos par une entrée ou une sortie, comme au théâtre. Ainsi de l'entrevue de

Suzanne avec sa mère après que lui a été révélée la vérité sur sa naissance :

En ce moment, M. Simonin entra ; il vit le désordre de sa femme ; il l'aimait ; il était violent ; il s'arrêta tout court, et tournant des regards terribles sur moi, il me dit :

« Sortez ! »

S'il eût été mon père, je ne lui aurais pas obéi, mais il ne l'était pas. Il ajouta, en parlant au domestique qui m'éclairait :

« Dites-lui qu'elle ne reparaisse plus ». (IV, 531)

Les dialogues, incisifs, construits, brillants, sont faits de répliques brèves qui claquent comme dans un combat. Dans l'affrontement qui met aux prises Suzanne et la supérieure de Longchamp après la demande de résiliation des vœux, l'initiative passe d'un personnage à l'autre sans que diminue la tension, la souplesse du rythme ménage des accalmies pour que puisse croître à nouveau l'intensité dramatique : on est au théâtre. Inspirées aussi du théâtre, des scènes muettes comme celle-ci – des pantomimes aurait dit l'auteur des *Entretiens sur le Fils naturel* :

Nous arrivâmes à la maison, où l'on me conduisit tout de suite à une petite chambre qu'on m'avait préparée. Je me jetai encore aux genoux [de ma mère] sur l'escalier, je la retins par son vêtement ; mais tout ce que j'en obtins, ce fut de se retourner de mon côté et de me regarder avec un mouvement d'indignation de la tête, de la bouche et des yeux, que vous concevez mieux que je ne puis vous le rendre. (IV, 523)

Le langage des gestes et l'appel à l'imagination du lecteur peuvent aller jusqu'à cette scène traitée par prétériton, à la veille de la profession de Suzanne :

Cependant la supérieure s'entretenait avec ma mère. Je n'ai jamais su ce qui s'était passé dans cette entrevue qui dura longtemps : on m'a dit seulement que, quand elles se séparèrent, ma mère était si troublée qu'elle ne pouvait retrouver la porte par laquelle elle était entrée, et que la supérieure était sortie les mains fermées et appuyées contre le front. (IV, 540)

Ce sont d'autres fois des tableaux, comme Diderot théoricien du théâtre suggérait d'en composer pour les yeux du spectateur. Le texte lui-même signale que l'assemblée des religieuses dans la chambre de la supérieure du troisième couvent est une composition visuelle :

Vous qui vous connaissez en peinture, je vous assure, monsieur le marquis, que c'était un assez agréable tableau à voir. Imaginez un atelier de dix à douze personnes, dont la plus jeune pouvait avoir quinze ans et la plus âgée

n'en avait pas vingt-trois ; une supérieure qui touchait à la quarantaine, blanche, fraîche, pleine d'embonpoint [...]. J'étais assise sur le bord de son lit et je ne faisais rien ; une autre dans un fauteuil, avec un petit métier à broder sur ses genoux ; d'autres vers les fenêtres faisaient de la dentelle ; il y en avait à terre assises sur les coussins qu'on avait ôtés des chaises, qui cousaient, qui brodaient, qui parfilaient ou qui filaient au petit rouet. Les unes étaient blondes, d'autres brunes ; aucune ne se ressemblait, quoiqu'elles fussent toutes belles. Leurs caractères étaient aussi variés que leurs physionomies : celles-ci étaient sereines, celles-là gaies, d'autres sérieuses, mélancoliques ou tristes. (IV, 646)

Ce roman étant un réquisitoire contre l'enfermement, l'action se situe toujours dans un lieu clos, prison domestique ou couvent, que le lecteur ressent comme l'espace limité d'un décor de théâtre. Les célèbres clairs-obscur de *La Religieuse* accentuent cette impression : pénombre du cachot aux murs nus, mise en scène effrayante du simulacre d'office funèbre à Longchamp, ambiance fantômatique de la veillée dans l'église à Sainte-Eutrope où Suzanne apercevant sa supérieure s'écrie : « Loin de moi, Satan ! »

Je m'arrêtai, je retournai encore la tête vers elle et je vis que j'avais été effrayée par une apparence bizarre que mon imagination avait réalisée ; c'est qu'elle était placée, par rapport à la lampe de l'église, de manière qu'il n'y avait que son visage et que l'extrémité de ses mains qui fussent éclairées, et que le reste était dans l'ombre, ce qui lui donnait un aspect singulier. (IV, 659)

Passant de la fiction représentée à la fiction narrative, Diderot a donc continué d'imaginer son lecteur inconnu de l'avenir comme un public assemblé qui voit et entend. Lorsque dix ans plus tard sa réflexion a si bien fait le tour du genre romanesque qu'avec *Jacques le fataliste* il en démasque joyeusement les recettes à créer l'illusion, l'image qu'il se fait de son public a changé, mais nous retrouvons les emprunts au théâtre, faits cette fois avec distance. Ainsi, il a l'humour de se faire faire la leçon en la personne de l'hôtesse, son porte-parole, par le maître de Jacques qui paraît tout à coup bien au fait des lois de l'écriture dramatique :

Notre hôtesse, vous narrez assez bien, mais vous n'êtes pas encore profonde dans l'art dramatique [...] Quand on introduit un personnage sur la scène, il faut que son rôle soit un : or je vous demanderai, notre charmante hôtesse, si la fille qui comploté avec deux scélérates est bien la femme suppliante que nous avons vue aux pieds de son mari ? Vous avez péché contre les règles d'Aristote, d'Horace, de Vida et de Le Bossu. (XII, 184).

Les formes dramatiques sont là, mais poussées à l'extrême ou pastichées. Le roman n'est plus seulement un enchaînement de scènes entièrement dialoguées, il est fait d'un dialogue, celui de Jacques avec son maître, et non d'une narration, qui sert de trame à tout l'ensemble. Le nom de celui qui parle, parfois accompagné de l'indication d'un geste, figure exactement comme dans le texte d'une pièce. L'auteur s'amuse parfois à séparer pour un instant les interlocuteurs et souligne qu'alors le roman tombe en panne :

Jacques et son maître ne sont bons qu'ensemble et ne valent rien séparés.  
(XII, 81)

La narration, le cadre qui caractérisent un roman ? Nous sommes insolemment prévenus dès les célèbres premières lignes :

Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? (XII, 15)

Et ils continueront de chevaucher, dans un décor laissé à la liberté du lecteur si vraiment celui-ci en éprouve le besoin, ou précisé après coup avec désinvolture.

Entre des différents gîtes possibles ou non possibles dont je vous ai fait l'énumération qui précède, choisissez celui qui convient le mieux à la circonstance présente. (XII, 40)

Les tableaux ? En voici un, malicieusement justifié :

Lecteur, j'avais oublié de vous peindre le site des trois personnages dont il s'agit ici : Jacques, son maître et l'hôtesse ; faute de cette attention, vous les avez entendus parler, mais vous ne les avez point vus ; il vaut mieux tard que jamais. Le maître à gauche, en bonnet de nuit, en robe de chambre, était étalé nonchalamment dans un grand fauteuil de tapisserie, son mouchoir jeté sur le bras du fauteuil et sa tabatière à la main. L'hôtesse sur le fond, en face de la porte, proche la table, son verre devant elle. Jacques, sans chapeau, à sa droite, les deux coudes appuyés sur la table, et la tête penchée entre deux bouteilles : deux autres étaient à terre à côté de lui. (XII, 156)

Tout cela peut être pris bien sûr, par qui veut monter un spectacle, comme autant d'indications de mise en scène. Mais les clins d'œil de l'auteur indiquent clairement que sa complicité se noue avec la mise en scène intime de celui qui lit. Les scènes emboîtées abondent. Elles sont parfois facilement réalisables comme les fragments de dialogue extérieur insérés dans le récit de l'hôtesse du Grand Cerf. D'autres témoignent d'une virtuosité à la Beaumarichais, comme dans l'épisode à

personnage caché de Bigre et de Justine, avec porte ouverte ou fermée, échelle de soupente et lit occupé dessus et dessous. Mais le plus souvent, sous prétexte d'interruptions dans le récit de Jacques, ce sont des emboîtements à l'infini, par jeu, entre les diverses intrigues en cours, et seul le théâtre intérieur d'un lecteur doué d'imagination et de mémoire peut fournir à la régie d'un tel spectacle. L'auteur prend soin de lui dire qu'il n'est pas le seul à se jouer ainsi ce dont il est question : il feint de se faire rappeler à l'ordre :

Là, j'entends un vacarme... — Vous entendez ! Vous n'y étiez pas ; il ne s'agit pas de vous. — Il est vrai. Eh bien ! Jacques... son maître... On entend un vacarme effroyable. Je vois deux hommes... — Vous ne voyez rien ; il ne s'agit pas de vous, vous n'y étiez pas. — Il est vrai. Il y avait deux hommes à table... (XII, 107)

De *La Religieuse* à *Jacques*, en même temps que l'on est passé d'une forme de roman encore traditionnelle à une construction/déconstruction du roman, le destinataire, de collectif qu'il pouvait être, est devenu individuel. La scène où se joue l'action qu'il est invité à regarder d'un œil critique, il la porte en lui.

Mais la contagion de la forme théâtrale s'étend au-delà du roman. La rédaction du compte rendu des Salons pour la *Correspondance littéraire* place Diderot dans une situation inédite : il lui faut communiquer par l'écriture des tableaux à des lecteurs lointains qui ne pourront les voir et il doit leur en suggérer l'évaluation. C'est encore le théâtre qui lui en fournit les moyens. Il a raconté dans la *Lettre sur les sourds et muets* (II, 532) comment autrefois le spectateur des troisièmes loges qu'il était jouait à se boucher les oreilles pour juger de l'interprétation en essayant de reconstituer l'action et le dialogue d'après les gestes des acteurs. Il lui suffit de transposer l'expérience, de faire jouer en imagination les personnages représentés en peinture, et selon ce que seront les paroles suggérées par les gestes, les lecteurs sauront si le tableau est réussi ou non. Voici dans le *Salon de 1765*, le tableau de Hailé intitulé « L'Empereur Trajan partant pour une expédition militaire très pressée, descend de cheval pour entendre la plainte d'une pauvre femme » :

Monsieur Hailé. votre Trajan imité de l'antique est plat, sans noblesse, sans expression, sans caractère ; il a l'air de dire à cette femme : Bonne femme, je vois que vous êtes lasse ; je vous prêterais bien mon cheval, mais il est ombrageux comme un diable... (VI, 49)

Tout est dit. En une phrase le tableau est décrit et jugé. Dans le même *Salon*, pour rendre compte du tableau de Fragonard « Le

Grand-prêtre Corésus s'immole pour sauver Callirhoé » (VI, 188), il juge nécessaires quelques explications, la légende n'étant pas des plus connues. Il invente alors un théâtre d'ombres, dans un site inspiré de la « caverne » de Platon, et fait se dérouler toute une action, comme par hasard divisée en cinq actes.

Mais s'il s'agit encore de fiction avec la peinture d'histoire, où l'osmose avec l'art dramatique peut se concevoir, plus étonnants sont les emprunts au théâtre chez Diderot dans l'expression de sa recherche philosophique. Tout a été dit de sa prédilection pour le dialogue<sup>3</sup>. Sa pensée s'y coule spontanément. Il en attend à la fois un meilleur contact avec ceux à qui il s'adresse et un enrichissement du message. C'est un simple agrément dans *l'Entretien avec la Maréchale* où le lecteur voit assez vite où on le mène, mais se délecte de la joute sur la croyance en Dieu entre une femme « belle et dévote comme un ange » et un homme d'esprit « qui ne croit rien ». Dans *l'Entretien d'un Père avec ses enfants*, qui met en scène une soirée familiale et scinde en plusieurs dialogues à personnages différents la question abstraite et complexe de l'obéissance aux lois, le lecteur ne s'en tire pas à si bon compte et doit participer à la réflexion. Dans tous les dialogues de Diderot, les interlocuteurs, qui peuvent même faute de mieux s'appeler A et B ou n'être représentés que par un tiret, tant l'important est seulement qu'ils soient deux, font jeu égal : c'est un vrai dialogue. L'un peut développer sa pensée sans que l'autre soit condamné à se taire. L'un peut avoir raison sans que l'autre ait tort. L'exposé et la critique s'entrelacent, se relancent mutuellement pour aller de l'avant, et le lecteur, qui choisit son champion, en change, sans cesse à la recherche de l'opinion de l'auteur et de la sienne propre, ne peut rester passif. Quelle merveilleuse disposition d'un public de théâtre !

Si le débat d'idées s'habille de fiction et nécessite une partie narrative, la narration elle-même est dialoguée : Diderot explicite au début de *Ceci n'est pas un conte* la présence imaginaire d'un public et le besoin qu'il a de ce contact d'où les comédiens tirent leur énergie :

Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute ; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit pas interrompu quelquefois par son auditeur. Voilà pourquoi j'ai introduit dans le récit qu'on va lire, et qui n'est pas un conte, ou qui est un mauvais conte, si vous vous en doutez, un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur ; et je commence. (X, 151)

3. Voir R. Mortier, « Diderot et le problème de l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique », dans *Le Cœur et la Raison*, Oxford, 1990.

Dans la première partie de ce conte, les deux interlocuteurs connaissent aussi bien l'un que l'autre l'histoire dont il est question. Le caractère artificiel du choix d'une conversation est donc souligné. Il n'importe. Ils sont diversement impliqués dans le déroulement des faits et les commentent chacun à leur manière. Le lecteur peut donc leur déléguer sa voix. Mais il ne saurait se contenter de la moralité insipide et facilement renversée :

Il faut avouer qu'il y a des hommes biens bons et des femmes bien méchantes. (X, 153)

Il faudra bien qu'il trouve lui-même la véritable conclusion qui est: on ne saurait être propriétaire de l'amour de l'autre. Il aura coopéré à la création. L'expression « théâtre interactif » n'était pas encore inventée.

Diderot a besoin de l'autre pour penser. Il lui reconnaît d'autant plus facilement un rôle qu'il le projette dans un avenir indéterminé et que le visage qu'il donne à la postérité n'est pas limité par la résistance du réel. Ne nous étonnons pas que ce besoin marque l'œuvre tout entière. Il a une source intime, et c'est précisément dans *De la poésie dramatique* que l'auteur nous fournit la clé de ce qui est au départ un dédoublement volontaire de sa pensée personnelle :

Vous savez que je suis habitué de longue main à l'art du soliloque. Si je quitte la société et que je rentre chez moi triste et chagrin, je me retire dans mon cabinet, et là je me questionne et je me demande : Qu'avez-vous ?... de l'humeur ?... Oui... Est-ce que vous vous portez mal ?... Non... Je me presse ; j'arrache de moi la vérité. Alors il me semble que j'ai une âme gaie, tranquille, honnête et sereine, qui en interroge une autre qui est honteuse de quelque sottise qu'elle craint d'avouer. Cependant l'aveu vient. Si c'est une sottise que j'ai commise, comme il m'arrive assez souvent, je m'absous. Si c'en est une qu'on m'a faite, comme il arrive quand j'ai rencontré des gens disposés à abuser de la facilité de mon caractère, je pardonne. La tristesse se dissipe ; je rentre dans ma famille, bon époux, bon père, bon maître, du moins je l'imagine ; et personne ne se ressent d'un chagrin qui allait se répandre sur tout ce qui m'eût approché. Je conseillerai cet examen secret à tous ceux qui voudront écrire ; ils en deviendront à coup sûr plus honnêtes gens et meilleurs auteurs. (III, 426)

Meilleurs auteurs, dit-il sans précision de genre. La recommandation vaut donc pour n'importe quelle œuvre. Le cloisonnement des genres littéraires n'est en effet guère son affaire et il le fait joyeusement voler en éclats. D'où cette contamination par le théâtre de ce qui pourrait n'avoir aucun rapport avec lui. Mais la source du dialogue étant dans ce que l'on pourrait appeler cet exercice d'hygiène psycho-

logique personnelle, le recul par rapport à lui-même qui donne la mesure de sa puissance intellectuelle ne connaît pas de limites et explique pourquoi, en devenant intérieur, le théâtre dans son œuvre s'enrichit d'une complexité particulière. Non seulement l'auteur est à la fois les interlocuteurs et le metteur en scène, mais il est aussi le spectateur. Non seulement en tant que spectateur il intervient dans le dialogue et le présente comme s'il le voyait et l'entendait, mais il fait aussi de l'imagination de son lecteur le lieu d'une création dramatique unique, qui constitue un irremplaçable plaisir. Le théâtre intérieur de Diderot est, inséparablement, le théâtre intérieur de celui qui le lit.

Voyez ce qui se passe dans la trilogie du *Rêve de D'Alembert*. Dans le premier dialogue, *l'Entretien*, nous sommes dans une conversation réelle : Diderot avec son enthousiasme communicatif, d'Alembert, l'homme des sciences exactes qui résiste de toute son exigence de rigueur, nous les connaissons. Mais au bout d'un moment de conversation, voilà que le dialogue a atteint ses limites. D'Alembert ne veut plus jouer le Jeu :

Mais qu'est-ce que cela me fait ? Qu'il en arrive ce qui pourra. Je veux dormir, bonsoir. (VIII, 75)

Peut-être le lecteur a-t-il aussi atteint ses limites dans ce cadre. Il faut le laisser souffler et renouer la complicité autrement. Voici donc d'autres acteurs, eux aussi de connaissance : Julie de Lespinasse auprès du lit de d'Alembert endormi et le médecin Bordeu qui se présente ès-qualités, par un geste qui définit sa profession et qui figure noir sur blanc de la main de l'auteur-metteur en scène :

*Bordeu après s'être approché du lit de d'Alembert et lui avoir tâté le pouls et la peau. Ce ne sera rien.* (VIII, 78)

Puis, presque aussitôt, au sein du dialogue Bordeu-Lespinasse s'ouvre une scène jaillie du rêve de l'homme endormi, dont Julie rapporte les paroles, scène qui poursuit l'entretien précédent en prolongeant les hypothèses bien au-delà de ce que pouvaient assumer des interlocuteurs de bon sens dans le cadre des connaissances du temps. Pour que le lecteur continue à collaborer, il ne faut pas le laisser se perdre dans la complexité des enchaînements. Diderot y pourvoit par cette interruption :

- Docteur, y entendez-vous quelque chose ?
- À merveille.
- Vous êtes bien heureux... « Ma difficulté vient peut-être d'une fausse idée».
- Est-ce vous qui parlez ?

- Non, c'est le rêveur.
- Continuez. (VIII, 80)

Il faut remarquer qu'à la lecture, la typographie fournirait des moyens suffisants pour distinguer chez Julie parole personnelle et citations. C'est donc que Diderot se trouve en imagination dans le domaine de l'oral où les repères visuels ne suffisent pas : il écrit encore pour le théâtre. Son spectacle intérieur coïncide si bien avec celui de son lecteur qu'il peut varier les connexions entre les scènes emboîtées. Voici Bordeu qui s'offre à poursuivre la pensée du rêveur, et qui y réussit. Voici ensuite le rêveur qui s'éveille à demi, se rendort, et parle comme on parle en rêve, créant ainsi pendant un moment bref mais intense une conversation à trois interlocuteurs et à deux niveaux où il n'entend pas les deux autres personnes, alors qu'elles l'entendent. Voici ensuite D'Alembert éveillé qui prend part à la conversation de façon normale, mais avec, par rapport aux deux autres, un décalage inverse de celui qui se manifestait précédemment : il met du temps à être au diapason, le soupçon d'« extravagance » a changé de camp. Grâce à cette mise en scène, Diderot a « procuré leurs entrées » à des idées que les contemporains n'auraient pas comprises, et qui heurtèrent D'Alembert et Julie au point de leur faire demander la destruction du texte qui les mettait en cause sans leur accord. Notre époque, elle, se plaît à y rencontrer quelques-unes de ses préoccupations les plus actuelles en matière de biologie.

*Le Neveu de Rameau* fascine. Ce n'est pas seulement parce que, sur une durée de plus de vingt ans, dans un secret total, Diderot est revenu à plusieurs reprises sur cet ouvrage pour lui confier sa pensée intime. Ce n'est pas parce que s'y entrelacent tous les thèmes qui lui tenaient à cœur. C'est la mise à distance qui a fait l'originalité et c'est peut-être dans ce texte que nous voyons le mieux fonctionner le théâtre intérieur à ses deux niveaux, celui de l'auteur et celui du lecteur.

Lorsque débute la rédaction du *Neveu*, en 1761, la guerre idéologique fait rage contre les Encyclopédistes. Diderot se refuse à entrer dans l'engrenage des réponses aux écrits qui l'attaquent de toutes parts. Mais il s'offre la secrète satisfaction de mettre en scène pour lui seul et pour un lecteur futur qu'il aura mis au diapason, la « ménagerie » où fréquentent ses adversaires :

Jamais on ne vit ensemble tant de bêtes tristes, acariâtres, malfaisantes et courroucées. (X, 358)

et de mettre les propos les plus choquants dans la bouche d'un marginal qui proclamera ensuite :

C'est le sentiment et le langage de toute la société. (X, 356)

La réponse, différée et secrète, est élégante et certainement jubilatoire pour l'auteur aux prises avec des adversaires qui ont momentanément le dessus. Consolation intime d'une autre sorte, celle de se rejouer, avec les passages consacrés à la musique, les heures regrettées de l'amitié avec Rousseau et les enthousiasmes de la querelle des Bouffons, car il ne faut chercher dans ces moments du dialogue ni la totalité de son sentiment personnel sur la musique, ni la pensée du véritable Jean-François Rameau.

Ce recul suppose d'abord les moyens de la création théâtrale.

Diderot les met en œuvre sans qu'il y paraisse. Il fait de la personne de Jean-François Rameau un personnage, « Lui », si fortement typé qu'il a fallu toute la précision de recherches récentes<sup>4</sup> pour nous convaincre qu'en nous le donnant à voir et à entendre, il avait très peu ajouté au réel. Ce « très peu », qui est tout, tient non aux faits, mais au spectacle. Mieux encore : l'auteur se contemple lui-même en personnage de théâtre, discrètement caricaturé dans ce moraliste un peu pontifiant qu'est « Moi ». Mais il intervient dans le texte à un autre titre : celui du spectateur-narrateur présentant un spectacle dont il s'étonne lui-même et faisant part de ses états d'âme. C'est que, si l'on en croit le *Paradoxe sur le Comédien*, Jean-François Rameau, qui est un splendide personnage, serait un fort mauvais acteur avec sa façon de vivre ce qu'il évoque au point de perdre la conscience du réel et de se mettre tout en eau. Pour rester maître de l'effet produit sur le lecteur, ce que l'auteur n'oublie jamais, il faut ce relais, cet autre Diderot non sur la scène mais au parterre, gardant la tête froide et analysant :

Admirais-je ? Oui. j'admirais ! Étais-je touché de pitié ? j'étais touché de pitié ; mais une teinte de ridicule était fondue dans ces sentiments et les dénaturait. (X. 385)

C'est en scindant ainsi le rôle qu'il se donne dans le texte qu'il met en mouvement le théâtre intérieur de celui qui lit. Quel plaisir de « voir » la pantomime de l'homme riche, celle du violoniste et claveciniste entendant les sons qu'il produit sans avoir besoin d'instrument, de se laisser entraîner par le monologue qui éclôt tout à coup en une scène à deux personnages, celle de la jeune fille et de l'entremetteur, ou à trois comme la leçon d'accompagnement, ou mieux encore la grande pantomime de Rameau

criant, chantant, se démenant comme un forcené, faisant lui seul les danseurs, les danseuses, les chanteurs, les chanteuses, tout un orchestre, tout un théâtre lyrique et se divisant en vingt rôles divers. (X, 385)

Mais ce n'est possible que sur la scène imaginaire de celui qui lit. Les plus grands acteurs qui ont interprété Jean-François Rameau ont coupé du texte les grandes pantomimes. Elles sont incompatibles avec les contraintes de la représentation, tandis que les possibilités du théâtre intérieur sont infinies.

Nous voilà loin des premières pièces de théâtre de Diderot où décors et personnages devaient coller au plus près de la réalité quotidienne pour réaliser une « prédication laïque ». Un jour il a cessé de faire jouer ses pièces pour s'adresser non plus à un public assemblé mais à chacun de ses lecteurs dans l'intimité de leur imagination, et en même temps les leçons du théâtre, approfondies, affinées, diversifiées, se sont diffusées dans toute son œuvre. Ses deux objectifs de philosophe, changer le monde et en révéler la complexité, n'étaient pas contradictoires et continuaient de coexister. Mais il avait pris conscience que le rapport entre eux n'était pas simple et que son rôle d'écrivain était de donner l'impulsion à ce qui se jouerait en chacun d'entre nous, à l'intérieur.

Lucette PEROL  
*Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand II*