Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

47 | 2012

Diderot et les spectacles

De la tête aux pieds Diderot et les gens de spectacle

Franck Salaün

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/4924>

DOI : 10.4000/rde.4924

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2012

Pagination : 25-42

ISBN : 978-2-9520898-5-2

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Franck Salaün, « *De la tête aux pieds* Diderot et les gens de spectacle », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 47 | 2012, document 4, mis en ligne le 09 octobre 2012, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/4924> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.4924>

Propriété intellectuelle

De la tête aux pieds Diderot et les gens de spectacle

L'idée revient régulièrement dans les œuvres de Diderot : « l'expression est *de la tête aux pieds*¹ ». La formule, employée dans une note qui date probablement de 1765, s'adresse aux peintres et se fonde sur le jeu du céléberrime Garrick. Par sa concision, elle prend valeur de mot d'ordre. On peut en trouver une première esquisse dans ce conseil adressé à M^{me} Riccoboni en 1758 : « Il ne faut pas jouer seulement du visage, mais de toute la personne². » Ce principe, qui vaut pour tous les arts, doit beaucoup aux comédiens, et à son tour Diderot le répand parmi eux, comme d'ailleurs chez les musiciens, les danseurs, les peintres et les sculpteurs. Je m'intéresserai plus particulièrement aux interactions entre Diderot et ceux que je nommerai, sur le modèle de « gens de lettres » et « gens de métiers », les *gens de spectacle*, c'est-à-dire les comédiens, les musiciens, les danseurs, mais aussi les auteurs, ou encore les entrepreneurs de spectacles, comme Corby et Moette, moqués dans *Le Neveu de Rameau*³. Tout comme les gens de métiers⁴, dont l'*Encyclopédie* réunit les savoirs et que Diderot a fréquentés dans les ateliers, les gens de spectacle ont accumulé l'expérience des générations antérieures. Mais, plus encore que pour les gens de métiers, l'écriture de Diderot se fonde sur une connaissance intime de son objet, ou plutôt de la source de son objet : la création artistique. En effet, si les références aux gens de spectacle sont nombreuses dans les écrits de Diderot, cela ne s'explique pas

Carmontelle
(Louis Carrogis, dit Carmontelle),
*Le célèbre Garrick tragique
et comique*, aquarelle (1765),
Musée Condé, Chantilly.

1. *Tablettes*, Papiers d'Henri Meister, n° 42, 6 1/3 pages in-4° (Paul Reinhart Stiftung). Je souligne.

2. *Lettre à Madame Riccoboni*, DPV X, p. 439.

3. *Le Neveu de Rameau*, DPV, XII, p. 139.

4. Comme ses contemporains, Diderot emploie l'expression « gens du métier ».

uniquement pas sa culture, son mode de vie, et son intérêt marqué pour le théâtre et la musique. Renvoyant dos à dos les mondains et les contempteurs du théâtre, Diderot prend les spectacles et ceux qui les créent au sérieux. En outre, ce qu'il a appris des gens de spectacle et ce qu'il leur propose nous renseigne aussi sur sa façon de penser le réel et le possible.

En affirmant de manière péremptoire que « l'expression est de la tête aux pieds », Diderot présuppose que l'art doit se régler sur un modèle préexistant ou imaginaire. Rien là de surprenant, car selon lui, tout se tient dans l'univers, et, puisque l'art est une imitation de la nature, la production d'un *analogon* grâce à la médiation d'un modèle idéal, l'artiste doit veiller à ce que les parties soient liées entre elles par une forme de vie, de mouvement. Les œuvres d'art les plus belles sont précisément celles dont les parties entrent dans des rapports capables de constituer un tout unifié, semblable à un organisme. Comme Diderot l'a écrit à Sophie Volland en août 1759 : « Un tout est beau quand il est un⁵. » Il développait déjà cette idée dans sa réponse à Madame Riccoboni :

[...] il n'y a que le vrai qui soit de tous les temps et de tous les lieux. Nous cherchons en tout une certaine unité qui fait le beau soit réel soit imaginaire. Une circonstance est-elle donnée ? Cette circonstance entraîne les autres, et le système se forme, vrai, si la première circonstance a été prise dans la nature, faux, si ce fut une affaire de convention ou de caprice⁶.

Cette thèse, clairement formulée en 1766 à propos du *Laocoon*⁷, se rencontre aussi, en 1769, dans une réflexion que Diderot prête au peintre Maurice Quentin de La Tour. Celui-ci explique ce qu'il veut dire quand il parle d'« embellir la nature » :

« [...] Il n'y a dans la nature, ni par conséquent dans l'art, aucun être oisif. Mais tout être a dû souffrir plus ou moins de la fatigue de son état, il en porte une empreinte plus ou moins marquée. Le premier point est de bien saisir cette empreinte, en sorte que s'il s'agit de peindre un roi, un général d'armée, un ministre, un magistrat, un prêtre, un philosophe, un portefaix, ces personnages soient le plus de leur condition qu'il est possible ; mais

5. LEW., III, p. 768. Voir aussi la lettre à Sophie Volland datée du 26 janvier 1766 (LEW., VI, p. 433).

6. DPV, X, p. 444.

7. « Le Laocoon souffre, il ne grimace pas. Cependant la douleur cruelle serpente depuis l'extrémité de son orteil jusqu'au sommet de sa tête » (*Essais sur la peinture*, éd. G. May, Paris, Hermann, 1984, p. 43, je souligne).

comme toute altération d'une partie a plus ou moins d'influence sur les autres, le second point est de donner à chacune la juste proportion d'altération qui lui convient : en sorte que le roi, le magistrat, le prêtre, ne soient pas seulement roi, magistrat, prêtre de la tête ou de caractère, mais soient de leur état *depuis la tête jusqu'aux pieds*⁸ ».

Diderot affirme que c'est précisément cette unité que les artistes doivent imiter. C'est la raison pour laquelle les règles pour le comédien, les positions pour le danseur, et le dessin d'après modèle pour le peintre constituent des freins : « Ce n'est pas dans l'école qu'on apprend la conspiration générale des mouvements, conspiration qui se sent, qui se voit, qui s'étend et *serpente de la tête aux pieds*⁹. » *A contrario*, la ligne serpentine pour le peintre, l'expressivité pour le musicien, le chanteur et l'acteur, sont les conditions de possibilité de l'imitation. Aussi le comédien digne de ce nom doit-il se détourner des règles et développer un jeu complet, par opposition à celui de simples « mannequins » :

[...] Ô le maudit, le maussade jeu que celui qui défend d'élever les mains au-delà d'une certaine hauteur, qui fixe la distance à laquelle un bras peut s'écarter du corps, et qui détermine comme au quart de cercle, de combien il est convenable de s'incliner ! Vous résoudrez-vous donc toute votre vie à n'être que des mannequins ? La peinture, la bonne peinture, les grands tableaux, voilà vos modèles ; l'intérêt et la passion vos maîtres et vos guides¹⁰.

Si en 1758, dans ce même texte, Diderot prend déjà l'exemple de Garrick, il se fonde alors sur le témoignage du duc de Duras¹¹. À l'époque, il oppose le grand acteur, capable de « pantomimer » à l'improvisiste la célèbre scène du père qui joue avec son enfant et le laisse accidentellement tomber par la fenêtre, aux automates de Vaucanson. Plus tard, dans le *Paradoxe sur le comédien*, il soutiendra une thèse intermédiaire, selon laquelle le grand acteur n'est ni réglé comme un automate, ni soulevé par l'enthousiasme et la sensibilité. Garrick deviendra cette fois le prototype de l'acteur maître de son art, et capable de représenter tous les signes extérieurs de l'émotion et des passions sans avoir besoin de les ressentir.

Les réflexions de Diderot sur l'expression et les limites de l'art révèlent à quel point les spectacles habitent sa sensibilité et son

8. *Salon de 1769*, DPV, XVI, p. 605. Je souligne.

9. *Essais sur la peinture*, p. 15. Je souligne.

10. Lettre à Madame Riccoboni, DPV X, p. 442.

11. *Ibid.*, p. 443.

imaginaire. Il ne faut pas le croire quand il prétend tout ignorer de la musique¹² et du théâtre. Il a des projets plein la tête, qui vont du drame à l'opéra-comique, mais, faute de temps, ou pour d'autres raisons, il ne parvient pas toujours à les mener à bien. Son attirance pour les spectacles est telle, que son écriture est régulièrement envahie par la théâtralité. Comme avec les peintres, il juge les pièces des autres à l'aune du spectacle imaginaire qu'ils avaient à l'esprit ou qu'ils auraient dû avoir à l'esprit. Cette attitude s'étend aux interprètes. Voilà pourquoi il se croit autorisé à émettre des jugements, et à réécrire ce qui selon lui doit l'être. Il prétend voir le modèle, ou l'idée, ce qui revient à disposer d'un critère, d'une unité de mesure pour évaluer l'œuvre. Concernant le jeu des acteurs, Diderot distribue bons et mauvais points. Il fait l'éloge de M^{lle} Clairon, « incomparable magicienne »¹³, de Quinault-Dufresne, dans le rôle d'Orosmane, de Montmesnil qui « jouait avec le même succès Ariste dans la Pucelle, Tartuffe, l'Avocat Patelin, Mascarille dans *Les Fourberies de Scapin*¹⁴ » ; mais n'épargne pas M^{me} Riccoboni, « une des plus mauvaises actrices qui aient jamais paru sur scène¹⁵ », et juge très sévèrement le jeu de Grandval dans *Le Philosophe sans le savoir* de Sedaine¹⁶. Grandval, avait pourtant joué en 1761 le rôle de Germeuil dans *Le Père de famille*¹⁷.

La présence des gens de spectacle dans les œuvres de Diderot produit parfois un effet répulsif en trompe-l'œil. Derrière la foule des mauvais acteurs, des parasites et de leurs riches protecteurs, Diderot élève un monument à quelques grands artistes. C'est ce qui se produit dans *Le Neveu de Rameau* qui fait une large place aux rumeurs, aux ragots, à l'écume de la vie culturelle. Rameau raconte comment, à une

12. Sur les connaissances musicales de Diderot et l'importance de la musique dans son œuvre, voir les mises au point suivantes : Paul Henry Lang, « Diderot as musician » (*DS X*, 1978, p. 95-107) ; Pierre Citron et Jean Mayer (« Diderot et la musique », *DPV*, XIX, p. ix-xxii) ; sans oublier l'article de Daniel Heartz, « Diderot et le Théâtre lyrique : "le nouveau stile" proposé par *Le Neveu de Rameau* » (*Revue de musicologie*, LXIV, 1978, n° 2, p. 229-252. Je remercie Patrick Taïeb d'avoir attiré mon attention sur cette étude) ; et celui de Jean-Christophe Rebejkow, « Nouvelles recherches sur la musique dans *Le Neveu de Rameau* » (*RDE* 20, p. 57-74).

13. *Paradoxe sur le comédie*, éd. de J. M. Dieckmann, Paris, Hermann, 1996, p. 83.

14. *Observations sur une brochure intitulée : Garrick ou les Acteurs anglais*, dans *Paradoxe*, éd. cit., p. 17.

15. *Paradoxe*, p. 94.

16. « Jetez-moi ce sot bougre-là hors de la scène ; il n'est plus bon à rien » (Lettre à l'abbé Le Monnier du 5 décembre 1765, *LEW.*, V, p. 384).

17. Wilson, p. 344. Diderot lui avait d'ailleurs fait envoyer un exemplaire du *Père de famille*, comme à M^{lle} Clairon (voir la liste reproduite dans A.-M. Chouillet, *Dossier du Fils naturel et du Père de famille*, Oxford, *Studies on Voltaire*, n° 208, 1982, p. 128-129).

certaine époque de son existence, il trompait son monde en jouant le rôle d'un professeur de musique sans en avoir les compétences. Comment procédait-il ? Comme les autres, « comme ils font tous », répond-il. Il jouait l'homme pressé, fatigué, et débitait quelques « nouvelles ». De proche en proche, on voit défiler tout un milieu : Mademoiselle Lemièrre, M^{lle} Arnould, Bertin, le comte de Lauraguais, M. de Montami, une Italienne, dont le nom ne lui revient plus, Préville, la Dumesnil, la Clairon, etc. On entend aussi ce qui se dit à propos d'un opéra, du rôle de vestale que M^{lle} Lemièrre enceinte a dû renoncer à jouer, et pour lequel elle sera remplacée, du concert des amateurs où l'Italienne a « chanté comme un ange », de Préville dans *Le Mercure galant*, en particulier la scène de l'énigme, du jeu déclinant de la Dumesnil, et de celui de la Clairon¹⁸. On devine aussi les liens de dépendance qui existent entre certaines comédiennes, certains écrivains mercenaires et les hommes de pouvoir qui affichent un goût prononcé pour les spectacles...

Parfois, Diderot préfère gommer certaines précisions pour ne conserver que l'essentiel. On constate ainsi que Grandval et sa femme, nommés dans la version remaniée des *Observations*, connue sous le nom de copie Lespinasse, ne le sont pas dans la version initiale, où l'anecdote n'apparaît pas encore, et ne le sont plus dans le *Paradoxe*, où l'anecdote est présentée de façon plus neutre, afin de privilégier l'argument par rapport aux personnes et à la situation précise. Il est cette fois question d'« une scène entre un comédien et sa femme »¹⁹.

Spectateur, critique, ami de comédiens, de dramaturges, de musiciens, de danseurs, Diderot donne son avis sur les spectacles de son temps²⁰, collabore à l'occasion avec des créateurs et invente à son tour. Capable de s'enthousiasmer pour certaines œuvres, il est lui-même admiré par nombre de ses contemporains, à la fois en tant que directeur de l'*Encyclopédie*, penseur authentique et artiste. Il a même des disciples, comme Noverre²¹ et Beaumarchais²². Cependant, s'il entre lui aussi dans

18. *Le Neveu de Rameau*, DPV, XII, p. 105-107.

19. Je me fonde sur le tableau des variantes publié par Didier Kahn (« Entre les *Observations sur Garrick* et le *Paradoxe sur le Comédien* : la version intermédiaire de la copie Lespinasse », RDE 18-19, 1995, p. 243).

20. Comme le montre Marc Buffat dans le présent volume, les références et les allusions au théâtre de Voltaire sont légion dans l'œuvre de Diderot.

21. Dans la dernière de ses *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts* (1760), Noverre indique très clairement son intention de réformer la danse d'après la poétique de Diderot. Voir aussi Marie-Thérèse Mourey et Laurine Quentin (dir.), *Jean-Georges Noverre (1727-1810), un artiste européen au siècle des Lumières*, Tours, Université François Rabelais, Musicorum n° 10, 2011.

22. Beaumarchais lui rend un hommage appuyé dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux* (*Œuvres*, éd. P. et J. Larthomas, Paris, Gallimard, Pléiade, 1988, p. 120).

la catégorie des gens de spectacle, c'est avec un statut très particulier, celui d'un penseur et d'un génie polymorphe.

Son éducation artistique a commencé relativement tôt²³ ? Par la suite, il n'a pas fait mystère de son engouement pour l'opéra et le théâtre. Dans la *Satire première*, il évoque une période de sa vie placée sous le signe de l'opéra : « Il y eut un temps où j'aimais le spectacle et surtout l'opéra²⁴. » On peut situer cette époque avant 1752, puisqu'il raconte qu'alors il ne connaissait pas encore *La Serva Padrona* de Pergolèse, reprise à l'Opéra en 1752. Plus qu'un tropisme, il faut y voir une part de lui-même, car l'essentiel en l'occurrence n'est pas qu'il ait envisagé un temps de devenir comédien, mais plutôt qu'il ait toujours tendu vers la théâtralité et un espace scénique imaginaire²⁵.

Grimm explique en 1770, dans une note des *Observations*, que depuis une vingtaine d'années, donc depuis 1750 environ, Diderot n'a pas eu le loisir d'aller régulièrement au spectacle. Difficile quand on « encyclopédise comme un forçat²⁶ » de suivre l'actualité culturelle. Cela signifie que, contrairement à ses comptes rendus des Salons, ses références en matière de spectacles ne fournissent qu'une vue partielle de la production artistique de son temps. À l'exception des œuvres de ses amis, il se fonde souvent sur ce qu'on lui a raconté pour parler des spectacles qui se jouent à Paris²⁷. Ce handicap ne l'empêche pas d'avoir des idées très précises concernant l'avenir des différents genres : théâtre, opéra, puis opéra-comique, tout l'intéresse. Il semble même être parvenu à saisir, voire à anticiper, les évolutions en cours.

Quoi qu'il en soit, il a suffisamment fréquenté les salles de spectacle pour en connaître les rites et les ambiances, il connaît suffisamment bien la musique pour apprécier les œuvres qui se jouent, il a suffisamment d'amis assidus au théâtre, à commencer par Grimm, pour suivre ce qui s'écrit et se joue, sans compter qu'il est lui aussi auteur et entend révolutionner la scène. Ses pièces ne commencent-elles pas à être jouées en France et l'étranger ? Si son statut est particulier parmi les gens de

23. Yvon Belaval, *L'Esthétique sans paradoxe*, Paris, Gallimard, 1950, I^{re} partie.

24. *Satire première*, DPV, XII, p. 13.

25. *Paradoxe*, p. 76. Comme l'a montré A. Wilson, les allusions biographiques fourmillent dans le *Paradoxe* (A. Wilson, « The biographical implications of Diderot's *Paradoxe sur le comédien* », *DS* 14, p. 370-374).

26. Lettre à Grimm, du 5 juin 1759, LEW., III, p. 721.

27. C'est du moins ce qui ressort de la note ajoutée par Grimm vers la fin des *Observations sur une brochure intitulée : Garrick, ou les Acteurs anglais*, Grimm « [...] je crois que notre philosophe n'a jamais vu jouer Le Kain, pas plus que mademoiselle Clairon, au moins depuis sa grande célébrité ; il ne parle de celle-ci que d'après la voix publique et d'après son instinct qui lui fait presque toujours deviner juste » (p. 17).

spectacle, il jouit néanmoins d'un réel prestige qui ne s'explique pas uniquement pas sa célébrité. On sait qu'il est auteur, et qu'il a des vues originales sur l'art. Quand Goldoni séjourne à Paris, c'est Duni²⁸ qui le présente à Diderot²⁹. Par ailleurs, Diderot tient ferme face aux arguments de M^{me} Riccoboni, et il conseille M^{lle} Jodin. Comme dans les *Salons*, il ne peut s'empêcher dans ses comptes rendus de refaire les pièces des autres. Il ne s'étonne pas davantage de voir Grétry suivre ses indications³⁰. De quel droit prononce-t-il ainsi sur les productions des autres ? Comment expliquer qu'il se sente autorisé à donner des conseils aux (autres) artistes ? C'est sans doute son statut particulier qui explique et légitime cette attitude : il se croit autorisé à juger les œuvres et même à les refaire parce qu'il prend l'art au sérieux et s'efforce de réunir les qualités du philosophe et du poète.

Avec la *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, Rousseau avait saisi une occasion, la parution de l'article GENÈVE, pour donner son avis sur l'influence des spectacles et des comédiens sur les mœurs. D'Alembert avait répondu en prenant soin de réfuter un à un les arguments avancés, et en insistant sur la fonction sociale des bonnes pièces³¹. Selon lui, loin d'avoir un effet corrupteur, les bonnes pièces de théâtre rapprochent les hommes : « C'est la morale mise en action ». Et Diderot ? À l'opposé des thèses de Rousseau, il croit à la fonction sociale du théâtre et des autres spectacles, et milite, plus fortement encore que D'Alembert, en faveur de la réhabilitation des comédiens. C'est qu'à ses yeux, dans le prolongement de la métaphore du *theatrum mundi*, les spectacles et l'expérience des comédiens et des autres artistes exhibent, mais en creux, la nature humaine et nous parlent de l'ordre qui régit tous les phénomènes. Cela explique aussi l'importance du thème de l'acteur dans sa pensée³².

Le compte rendu de la *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, paru dans la *Correspondance littéraire* du 15 avril 1759 est éloquent :

M. Rousseau attaque la profession de comédien ; il répète les déclamations les plus mauvaises et les plus plates [...] il les répète, il est vrai, avec un style noble et mâle que les autres faiseurs de capucinades ne sauraient

28. Selon Daniel Heartz, « Diderot connaissait bien Duni, d'où le rôle de premier plan qu'il lui a donné dans la dernière partie de la satire » (art. cit., p. 235).

29. Goldoni, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et de son théâtre*, éd. N. Jonard, Paris, Aubier, 1992, respectivement p. 446-447 et p. 457-458.

30. CL, février 1772. Sur cette curieuse collaboration, voir Yvon Belaval, *op. cit.*, p. 26 ; et Patrick Taïeb et Judith Leblanc, « Merveilleux et réalisme dans *Zémire et Azor* : un échange entre Diderot et Grétry », DHS 43, 2011, p. 185-201.

31. D'Alembert, *Lettre à J.-J. Rousseau, citoyen de Genève*, Amsterdam, 1759.

32. Herbert Dieckmann, « Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1961, n° 13, p. 157-172.

atteindre ; mais il n'y a pas plus de vérité pour cela dans l'opinion qu'il soutient.

Comme souvent, à l'éloge du style succède un rejet sans appel :

M. Diderot a écrit, dans sa Poétique qui est la suite du *Père de famille*, une page qui renverse en trois mots tout cet édifice élevé si laborieusement par le citoyen de Genève contre les spectacles et contre les comédiens.

À quelle « page » Grimm pense-t-il ? Sans doute à ce passage du *Discours sur la poésie dramatique* :

Tout peuple a des préjugés à détruire, des vices à poursuivre, des ridicules à décrier, et a besoin de spectacle, mais qui lui soient propres. Quel moyen, si le gouvernement en sait user et qu'il soit question de préparer le changement d'une loi ou l'abrogation d'un usage !

Attaquer les comédiens par leurs mœurs, c'est en vouloir à tous les états.

Attaquer le spectacle par son abus, c'est s'élever contre tout genre d'instruction publique ; et ce qu'on a dit jusqu'à présent là-dessus, appliqué à ce que les choses sont ou ont été, et non à ce qu'elles pourraient être, est sans justice et sans vérité³³.

La thèse de Diderot va plus loin que les arguments du sens commun et de la tradition invoqués par D'Alembert dans un exposé clair, logique et convaincant, à défaut d'être séduisant. Tout s'éclaire si l'on admet que l'intérêt de Diderot pour les spectacles ne relève pas plus du divertissement que de la joute agonistique. Sur ce plan comme sur d'autres, il ne s'en tient pas à la pétition de principe. Ses convictions et ses goûts le conduisent beaucoup plus loin. Il s'agit en définitive pour lui, à partir d'une bonne connaissance des spectacles, de remonter vers les modèles et d'inventer de nouvelles voies pour mieux penser. Certains artistes, certaines formes de spectacle, certaines représentations imprègnent sa réflexion et son imaginaire au point de lui apparaître comme des exemples évidents, voire les supports de modélisations³⁴. Si après avoir repris le néologisme « marivauder »³⁵, il introduit « se marcélier » (ou plus exactement « se marcéliant »³⁶), c'est pour figurer et dénoncer une attitude contraire à l'art. Ce qui est en question cette fois, ce sont les

33. *De la poésie dramatique*, DPV, X, p. 399.

34. Jacques Chouillet, « Une source anglaise du *Paradoxe sur le comédien* », DHS n° 2, 1970, p. 224.

35. Sur les première occurrence de « marivauder » et « marivaudage », voir la mise au point de Françoise Rubellin dans *Lectures de Marivaux*, Rennes, PUR, 2009, p. 12-13.

36. Son nom apparaît deux fois dans le « Projet d'un traité ». Voir aussi la variante des *Essais sur la peinture* qui donne Marcel et Dupré au lieu de Vestris et Gardel (p. 15).

contraintes, les artifices qui empêchent de produire des unités vivantes. Prise dans un système de « positions », la personne s'absente, à force de contrainte elle se perd, comme le Neveu dans la vie quotidienne. Le nom du maître de ballet est aussi associé à une attitude qui va de pair avec la première : l'idée fixe, la marotte, le point de vue restrictif, la spécialisation abusive. On peut ainsi lire, parmi les notes de Diderot, cette proposition : « Marcel ne conçoit pas comme on peut bien gouverner un État sans la danse³⁷ ».

À rebours des positions artificielles, Diderot appelle les acteurs à réinventer la pantomime. Une anecdote concernant Préville et Garrick, consignée dans les « tablettes » du philosophe, est particulièrement intéressante à cet égard :

Beaux arts/ Preville et Garrick contrefaisant des yvrognes sur leurs chevaux ameuterent une foule de peuple depuis la porte Maillot jusqu'à Paris. Arrivés, Preville demanda à Garrick, Eh ! bien, ai-je bien fait, mon maître [?], oui lui répondit Garrick, fort bien de la tête, du corps et des bras, mais vous n'étiez pas yvre des jambes. Presque point d'artiste à qui on n'en puisse dire autant. Peintres, l'expression est de la tête aux pieds. Couvrez le visage de cet homme colère, de cette femme voluptueuse, et voyez si la colère regne, si la volupté serpente dans tout le reste de votre figure³⁸.

Plusieurs indices, notamment l'emploi typique du verbe *serpenter* – donnent à penser que ce morceau détaché devait initialement être inséré dans les *Essais sur la peinture*. L'importance de ce fragment a déjà été signalée³⁹, mais on ne s'est pas suffisamment intéressé à son histoire. Or, comme Maurice Tourneux l'avait noté, cette « répartie » se trouvait déjà dans la livraison de la *Correspondance littéraire* datée du 1^{er} juillet 1765⁴⁰. Diderot a-t-il repris l'anecdote, comme il l'a fait avec une remarque de Grimm en développant les idées de son compte rendu de *Garrick ou les acteurs anglais* pour en faire le *Paradoxe sur le comédien* ? A-t-il au contraire rappelé l'anecdote à Grimm et renoncé à l'insérer dans ses *Essais sur la peinture*, qui paraîtront en cinq fois dans

37. « Projet d'un traité », BnF 24939. Voir aussi le passage dans lequel Diderot imagine la rencontre entre Marcel et l'Antinoüs (*Essais sur la peinture*, p. 44).

38. *Tablettes*, Papiers d'Henri Meister, n° 42, 6 1/3 pages in-4° (Paul Reinhart Stiftung). L'orthographe est celle de la copie manuscrite. Je souligne.

39. Voir en particulier Yvon Belaval, *op. cit.*, note 1, p. 123 ; et Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau*, Paris, PUF, 1998, p. 119.

40. CL, XVI, n. 1, p. 225.

La Correspondance littéraire d'août à décembre 1766⁴¹, précisément parce qu'elle avait déjà été publiée dans la livraison de juillet l'année précédente ?

L'article intitulé « Réception d'Aufresne à la Comédie-Française ; réflexions sur M^{lle} Clairon et sur Garrick » est généralement attribué à Grimm⁴², mais la présence de Diderot s'y fait nettement sentir. Après un éloge du jeu d'Aufresne, susceptible de renouveler la « scène française », le rédacteur l'oppose à la réforme initiée par M^{lle} Clairon. Il imagine ce qu'aurait pu donner la rencontre sur scène de ces deux acteurs : « [...] C'eût été un spectacle bien intéressant que celui qui aurait mis Aufresne vis-à-vis de M^{lle} Clairon. Il eût fallu voir alors qui des deux aurait été obligé de renoncer à sa manière⁴³ ».

Le rédacteur s'exprime tantôt à la première personne du singulier, tantôt à la première personne du pluriel. Il dit regretter que David Garrick n'ait pas pu assister aux débuts d'Aufresne, et ce rapprochement l'amène naturellement à évoquer longuement le Roscius anglais. Ici on ne peut s'empêcher d'évoquer l'amitié qui unissait Diderot et Grimm, leur collaboration, leur habitude d'échanger des informations, et dans certains cas l'écriture à deux mains. En lisant l'expression « gamme du comédien », on croit entendre Diderot par-dessus l'épaule de son ami. Qui plus est, des souvenirs communs sous-tendent le texte, à commencer par la visite de Garrick et ses leçons de théâtre. Garrick, qui était tout à fait capable d'improviser, les témoignages et les anecdotes nous le rappellent, avait néanmoins une sorte de répertoire personnel, quelques scènes propices aux démonstrations, ce dont témoigne l'*Essay on Acting* paru en 1744. Du côté français, Collé évoque déjà, en juillet 1751, la scène jouée par Garrick, à l'occasion d'un dîner pendant son premier séjour en France, dans laquelle « Macbeth croit voir un poignard en l'air⁴⁴ ».

On remarque que l'évocation de Garrick dans l'article de la *Correspondance littéraire* prend à deux reprises la forme d'un témoignage. Tout d'abord, à propos de cette même scène :

41. La première de ces livraisons est datée du 1^{er} août 1766, la dernière du 15 décembre de la même année.

42. CL, VI, p. 316-322. L'article, que l'on pourrait être tenté d'attribuer à Diderot, comme le fait J. Chouillet (« Une source anglaise du Paradoxe sur le comédien », DHS n° 2, 1970, p. 224), est selon toute vraisemblance de Grimm, lequel se souvient probablement de propos tenus par Diderot.

43. M^{lle} Clairon bénéficie à l'époque d'un congé d'une année. Contrairement à ce que cet article prévoyait, mal accepté en France, Jean Rival, dit Aufresne, quitta la Comédie-Française dès le mois de novembre et poursuivit sa carrière à l'étranger.

44. Charles Collé, *Journal et mémoires* [...], éd. H. Bonhomme, 3 vol., Paris, Didot, 1868, vol. I, p. 332.

Nous lui avons vu jouer la scène du poignard dans la tragédie de *Macbeth*, en chambre, dans son habit ordinaire, sans aucun secours de l'illusion théâtrale ; et à mesure qu'il suivait des yeux ce poignard suspendu et marchant dans l'air, il devenait si beau qu'il arrachait un cri général d'admiration dans toute l'assemblée. Qui croirait que ce même homme, l'instant après, contrefait avec autant de perfection un garçon pâtissier qui, portant des petits pâtés sur sa tête, et baillant aux corneilles dans la rue, laisse tomber son plat dans le ruisseau, et, stupéfait d'abord de son accident, finit par fondre en larmes ?⁴⁵

Puis, en rappelant l'effet produit par la scène du père qui laisse tomber son enfant par la fenêtre :

Il apprit un jour qu'un homme en Irlande, en jouant avec son enfant, avait eu le malheur de le laisser tomber par la fenêtre, et de l'écraser sur le pavé devant ses yeux. Ce père malheureux perdit la parole sur le champ et devint fou. On fut obligé de l'enfermer. Garrick voulut le voir : c'était plusieurs années après son accident. Je n'ai jamais rien vu de plus effrayant que l'état de cet homme. Je dis que je l'ai vu, car Garrick le rend de manière à faire frémir⁴⁶.

Cet exemple, on l'a signalé plus haut, était déjà cité par Diderot en 1758, d'après le témoignage du duc de Duras, ce qui confirme que cette scène faisait partie des morceaux que Garrick était capable de jouer à volonté, comme les chansons qu'un chanteur interprète à la demande.

La simulation de l'ivresse est une leçon de théâtre d'un autre type. C'est une des anecdotes les plus célèbres concernant le séjour de Garrick en France. La version de la *Correspondance littéraire* est certainement l'une des sources des autres versions :

Un jour, en revenant avec Préville, à cheval, du bois de Boulogne, il lui dit : « Je m'en vais faire l'homme ivre ; faites-en autant. » Ils traversèrent ainsi le village de Passy, sans dire un mot, et, en un clin d'œil, tout le village fut assemblé pour les voir passer. Les jeunes gens se moquèrent d'eux, les femmes crièrent de peur de les voir tomber de cheval, les vieillards haussèrent les épaules et en eurent pitié, ou, suivant leur humeur pouffèrent de rire. En sortant du village, Préville dit à Garrick : « Ai-je bien fait, mon maître ? – Bien, fort bien, en vérité, lui dit Garrick ; mais vous n'étiez pas ivre des jambes. » Ce seul propos prouve avec quelle finesse Garrick voit la nature⁴⁷.

45. Comme le rappelle Maria Ines Aliverti, dans son *Essay on Acting* (1744), Garrick donnait des exemples analogues (*La Naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1998, p. 193).

46. CL, VI, p. 320.

47. CL, VI, p. 320. Noverre rapporte la même anecdote dans la dernière édition de ses *Lettres sur la danse* (Paris, Collin, et La Haye, Immerzel, 1807, vol. II, lettres 14 et 15, p. 189-191).

Comme dans *Le Neveu de Rameau*, à propos du grand Rameau, le texte renvoie à un dessin célèbre de Carmontelle, et donc à une référence visuelle commune :

M. de Carmontelle a dessiné Garrick en attitude tragique, et vis-à-vis de ce Garrick il a placé un Garrick comique entre les deux battants d'une porte, qui surprend Garrick le tragique, et se moque de lui. Je voudrais que ce tableau fût gravé. Pendant qu'il se faisait peindre, comme sa pétulance l'empêche d'être un moment tranquille, il s'exerçait à passer par des nuances imperceptibles de l'extrême joie à l'extrême tristesse, et jusqu'au désespoir et à l'effroi. Cela pourrait s'appeler *la gamme du comédien* : car pourquoi n'y aurait-il pas une gamme de passions comme de sons successifs⁴⁸ ?

Carmontelle, qui a dû supporter les jeux d'un Garrick impatient et incapable de garder la pose, est parvenu à suggérer le talent du comédien, sa grande plasticité, en le représentant deux fois, à gauche dans un rôle tragique, à droite dans un rôle comique. Au-delà de Garrick, les codes utilisés désignent les deux genres. D'un côté, le pied gauche du personnage est nettement en avant, dans le sens de son regard et suivant une ligne matérialisée par le sol quadrillé, tandis que son pied droit, en retrait, est posé perpendiculairement à la même ligne, ce qui, ainsi figé, lui donne l'air d'un danseur. La position des mains, qui rappelle le jeu baroque, une certaine raideur, l'air sérieux, le menton s'avancant fièrement, le coin de sa bouche retombant, sans oublier le costume brodé, nombreux sont les détails qui concourent à l'imitation du jeu tragique. De l'autre côté, Garrick comique, qui n'a

48. CL, VI, p. 319-320. Je souligne. L'aquarelle de Carmontelle s'intitule *Le célèbre Garrick tragique et comique* (1765, Musée Condé, Chantilly). Voir la reproduction au début du présent article, et le commentaire de M. I. Aliverti dans *La Naissance de l'acteur moderne* (op. cit., p. 193-195). Il existe une autre version de cette anecdote, moins répandue et sensiblement différente, selon laquelle Garrick aurait formulé ce commentaire après avoir vu Préville jouer le rôle de La Rissole dans *Le Mercure galant* (voir notamment, Johann Caspar Lavater et Jacques Louis Moreau de la Sarthe, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, Depélafol, 1820, Seconde étude, n. 1, p. 17). La lettre de Garrick à Préville du 7 janvier 1775, semble corroborer la première version (« Ne m'avez-vous pas oublié cher compagnon en ivresse ? N'avez-vous pas oublié nos expéditions sur les boulevards ? », dans *Some unpublished correspondence of David Garrick*). Cependant, d'après le *Mercur de France* de janvier 1765, il y a bien eu une représentation du *Mercur galant* le 20 novembre 1764 sur le théâtre du roi, et Préville y jouait, parmi d'autres rôles, celui de La Rissole, un soldat. Garrick, arrivé peu de temps auparavant a-t-il pu y assister ? Quoi qu'il en soit, il y a bien un lien entre les deux versions qui sont même compatibles, puisque les deux hommes ont pu rejouer sur les boulevards la scène d'ivresse imparfaitement jouée par Préville sur la scène...

pourtant pas changé de taille, semble plus petit et plus commun. Sa jambe droite est avancée sur la même ligne que le Garrick tragique, mais comme le poids de son corps porte davantage sur la jambe visible, son mollet paraît plus musclé. Son buste est penché en avant, il s'appuie sur sa cuisse, le coin de sa bouche remonte esquissant un sourire auquel ses yeux grands ouverts confèrent une expression moqueuse. Dans les deux cas, Garrick incarne le personnage des pieds à la tête.

Mais il faut aller au-delà de l'anecdote, ou plutôt comprendre en quoi l'anecdote présuppose et indique un au-delà de la situation. Garrick était célèbre pour son jeu complet et sa diction expressive⁴⁹. On comprend donc que Diderot ait pu voir en lui un génie, l'incarnation du véritable comédien, c'est-à-dire de sa définition du comédien. Garrick, qui avait une idée assez différente sur la question et n'excluait pas une forme d'identification de l'acteur, n'en devient pas moins le support d'une modélisation. Il aide Diderot à définir l'imitation théâtrale et le concept de « modèle idéal ». C'est aussi le cas de la Clairon, à propos de laquelle Diderot reformule sa thèse, dans les *Observations*, puis dans le *Paradoxe*, et emploie le terme « fantôme » comme un synonyme de « modèle idéal » : « [...] la lutte passée, lorsqu'elle s'est une fois élevée à la hauteur de son fantôme, elle se possède, elle se répète sans émotion⁵⁰ ».

Mademoiselle Clairon
dans le rôle de Médée, vers 1759,
par Laurent Cars et Jacques-Firmin
Beauvarlet, d'après Carle Vanloo
The Fitzwilliam Museum

49. Hedy Law, « From Garrick's dagger to Gluck's dagger : the dual concept of pantomime in Gluck's Paris Operas », dans Jacqueline Waeber (dir.), *Musique et geste en France de Lully à la Révolution : études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern, Peter Lang, 2009. Sur le second aspect, voir en particulier Jeffrey Hopes, « David Garrick et l'expression vocale de l'émotion théâtrale au milieu du XVIII^e siècle », dans Xavier Bisaro et Bénédicte Louvat-Molozay (dir.), *Les sons du théâtre en Angleterre et en France (XVI^e-XVIII^e siècles) : éléments d'une histoire de l'écoute*, Presses Universitaires de Rennes, à paraître.

50. *Paradoxe*, p. 31.

Un fait est jusqu'à présent passé inaperçu des éditeurs du théâtre de Beaumarchais⁵¹, la scène d'ivresse du *Barbier de Séville* s'inspire directement de l'anecdote concernant Garrick et Préville⁵². C'est d'autant plus étonnant que cette source, connue des contemporains, est mentionnée par certains dictionnaires qui la rappellent à propos du terme « aviné », introduit par Beaumarchais⁵³.

Beaumarchais, qui la tenait probablement de ces comédiens, l'a peut-être introduite à leur initiative. Garrick, on le sait, a d'ailleurs suggéré d'autres modifications à Beaumarchais, en particulier « l'idée de l'opium à l'Éveillé, et celle de le montrer endormi sur la scène », selon les propres termes de l'auteur⁵⁴. Quant à Préville, créateur du rôle de Figaro et ami de la famille de Beaumarchais, il était particulièrement bien placé pour proposer des ajouts ou des retouches au dramaturge. On remarque au passage que les fonctions ont été échangées, Préville, élève de Garrick, devient, dans le rôle de Figaro, le professeur de théâtre de Molé qui joue le Comte.

Comme Garrick avec Préville, Figaro a donné ses instructions à Almaviva qui devra se présenter chez le docteur « en habit de cavalier, avec un billet de logement ». Il lui recommande d'avoir « l'air entre deux vins » (I, 4). Le comte ne comprenant pas immédiatement la nécessité de ce stratagème, Figaro chatouille son amour-propre et lui donne une leçon de théâtre :

FIGARO : C'est que vous ne pourrez peut-être pas soutenir ce personnage difficile. Cavalier... pris de vin...

51. Dans l'édition de Jean-Pierre de Beaumarchais (Beaumarchais, *Théâtre*, Paris, Garnier, 1980) comme dans celle de Pierre et Jacqueline Larthomas (Beaumarchais, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1988) cette séquence n'est pas annotée. L'origine de la scène n'était pas davantage précisée dans l'édition critique d'E. Arnould (*Le Genèse du Barbier de Séville*, Dublin et Paris, Minard, 1965). Par ailleurs, dans certains ouvrages l'anecdote est bien rappelée, il arrive même que la correspondance de Beaumarchais serve à en attester la véracité, sans pour autant qu'un lien soit fait avec la scène d'ivresse du *Barbier*. Voir en particulier, Joseph Abraham Bénard Fleury, *Mémoires de la Comédie Française*, 1757-1820, vol. 2, p. 399-400.

52. De nombreuses anecdotes concernant le séjour de Garrick en France ont circulé. Selon l'une d'elles, l'acteur anglais aurait déjoué une plaisanterie organisée par les acteurs de la Comédie-Française en simulant l'ivresse (Després, *Histoire abrégée du théâtre anglais*, dans *Mémoires sur Garrick et Macklin*, Paris, Ponthieu, 1822, p. xix).

53. Voir par exemple l'article « Aviner » de l'*Encyclopédie catholique, répertoire universel et raisonné des sciences* [...] (Paris, Parent-Desbarres, 1838-1849, t. III, p. 100), où elle est clairement mentionnée : « Beaumarchais, qui faisait profit de tout, a recueilli ce mot de Garrick, et l'a consigné dans son *Barbier de Séville*... ». Cf. aussi, « Aviner », dans Napoléon Landais, *Dictionnaire général et grammatical des dictionnaires français*, 1834 ; « Enviné », dans Louis-Sébastien Mercier, *Néologie, ou Vocabulaire des mots nouveaux*, t. I, Paris, 1801.

54. Beaumarchais, À Garrick, à Londres, le 23 juillet 1774, dans *The private correspondence of D. Garrick*, ed. J. Boaden, London, 1832, vol. II, p. 609.

LE COMTE : Tu te moques de moi. (*Prenant un ton ivre.*) N'est-ce point ici la maison du docteur Bartholo, mon ami ?

FIGARO : Pas mal, en vérité ; vos jambes seulement un peu plus avinées. (*D'un ton plus ivre.*) N'est-ce pas ici la maison...

LE COMTE : Fi donc ! tu as l'ivresse du peuple.

FIGARO : C'est la bonne ; c'est celle du plaisir.

Comme le précise la didascalie, au début de la scène 12 de l'Acte II, le comte Almaviva se présente donc un peu plus tard à la porte de Bartholo « en uniforme de cavalerie, ayant l'air d'être entre deux vins ».

Si la source est commune, Diderot et Beaumarchais se l'approprient de façons très différentes. Beaumarchais recycle à la fois le rôle de La Risse dans *Le Mercure galant* de Boursault, et l'échange déjà légendaire entre Préville et Garrick. Diderot, grand amateur d'anecdotes, qui sait lui aussi les recycler dans ses fictions et ses essais, privilégie ici la dimension théorique. L'anecdote, en effet, rejoint l'une de thèses de sa (nouvelle) poétique.

Avec *Le Neveu de Rameau*, Diderot se donne les moyens d'une exploration plus poussée. Il mène de front le récit d'un moment singulier, dont certaines phases défient la description, et une réflexion sur la formation des individus. Avant d'aller plus loin, il est nécessaire de lever un malentendu⁵⁵ concernant le personnage du Neveu de Rameau. Il est certes logique de se poser la question de savoir si Rameau (LUI) est un grand comédien, s'il correspond à la thèse défendue dans le *Paradoxe*, mais on oublie une chose : le Neveu n'est pas un comédien dont nous venons admirer la virtuosité, c'est un personnage décrit et animé par un écrivain, une marionnette littéraire, son jeu n'existe que dans la fiction : le comédien n'y est pas. La comparaison est donc trompeuse, et il est finalement plus proche de l'Indigent philosophe que des comédiens réels.

Jacques Proust a bien analysé cette expérience-limite du point de vue de la description. De fait, ce que le lecteur est censé voir et entendre, avec les deux protagonistes et les clients du café, c'est-à-dire le spectacle comme ensemble de rapports et totalité vivante, cet objet est absent :

Rameau – l'image de Rameau – ne peut donc être pour Diderot qu'un instrument. Par lui, à travers lui, il ne cherche pas tant à reproduire avec des mots un spectacle qui serait déjà lui-même une imitation, *qu'à produire réellement un objet neuf*. Mais quel est cet objet ? Un violon, un clavecin,

55. Jacques Proust est l'un des rares à avoir repéré cette difficulté. Voir « De l'Encyclopédie au Neveu de Rameau », dans J. Proust, dir., *Recherches nouvelles sur quelques écrivains des Lumières*, Genève, Droz, p. 335-340.

un chant fugué, l'orchestre et les chœurs de l'opéra ? La pantomime de Rameau paraît en effet renvoyer à de tels « objets ». Ses gestes, et les sons qu'il émet, cernent si bien leur absence et en analysent si pertinemment la fonction qu'ils semblent naître au bout de ses doigts et au fond de son gosier. Mais ce renvoi est encore métaphorique. À la lettre rien ne nous est décrit [...] ⁵⁶

Cependant, cette difficulté disparaît si l'on aborde l'*objet* sous un autre angle. En effet, que faut-il voir et entendre ? Comment voir et entendre à partir d'une narration qui renonce aux ressources de la description réaliste ? Deux types de réalités, qui constituent des problèmes ou des énigmes : les œuvres d'art et les personnes. Mais la forme interrogative est préférable. Diderot à travers ce texte et les monde qu'il déploie me paraît poser deux questions : Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? Qu'est-ce qu'un être moral ?

Mais avant de formuler ces questions, il faut remonter à l'objet auquel l'œuvre sert d'indice ou de voie d'accès. La grande pantomime permet de l'exhiber. Durant cette scène extraordinaire, *Le Neveu de Rameau* vire à l'opéra-comique, un opéra-comique d'un type nouveau, dont, comme l'explique Daniel Heartz, les œuvres de Duni et Philidor peuvent donner une idée, mais qui est beaucoup plus ambitieux⁵⁷. Le lecteur doit, par conséquent, retrouver son lieu, son modèle idéal, son espace et son *tempo* imaginaires : le fantôme de l'opéra-comique, ou plutôt l'opéra-comique fantôme. L'instabilité du Neveu, sa folie si l'on veut, ajoute à la difficulté, mais il s'agit néanmoins d'un personnage de fiction qui a été conçu, et dont il existe un modèle dans l'imagination de Diderot. Sous prétexte que lui est inspiré par Rameau le Neveu, on change de plan ou de régime ontologique, et sans prévenir, le personnage imaginé par Diderot rejoint, dans le meilleur des cas, Préville, Lekain, M^{lle} Clairon et Garrick. Abusé par cet artifice, on se demande alors auquel de ces comédiens Rameau ressemble le plus par son jeu.

Il n'en demeure pas moins que la fiction de Diderot constitue une tentative inouïe, un véritable défi artistique. À l'évidence, le franchissement de certaines frontières mentales et culturelles a été facilité à la fois par la familiarité de Diderot avec l'univers des spectacles, et par sa dissidence par rapport à la pratique commune. Car Diderot choisit le possible et poursuit des « fantômes ». La question n'est donc pas de savoir si le Neveu se règle sur un modèle idéal, mais si Diderot sait où il va, s'il mesure vraiment ce qu'il tente dans cette œuvre, en particulier dans la grande pantomime.

56. J. Proust, art. cit., p. 335-336.

57. D. Heartz, art. cit., p. 243.

Dans le café, le Neveu se retrouve bien devant une sorte de public, mais il n'a qu'un véritable spectateur, qui est d'ailleurs un spectateur très particulier. En effet, ce spectateur, qui est le seul à entendre ce qui est inaudible⁵⁸, à suivre ce qui n'est que suggéré ou mimé, alterne entre l'attitude du mélomane amateur de théâtre, ou d'opéra-comique, et celle du médecin qui identifie des symptômes. Car le Neveu est comme possédé par la musique, et les airs qui l'obsèdent reviennent par grandes vagues. Il est l'instrument d'une partition dont il n'est pas l'auteur, qui n'a pas d'auteur.

Diderot rivalise avec plusieurs arts à la fois. Il nous montre un lieu que nous ne pouvons pas voir et qu'il est difficile d'imaginer. Il faudrait l'aide de la musique⁵⁹, d'acteurs, de chanteurs, de danseurs, d'éléments de décor et d'effets spéciaux. Le personnage du philosophe est beaucoup mieux armé que nous, à tous égards. Non seulement il se souvient du temps où il donnait des leçons, et il a conscience d'un devenir-parasite auquel il a finalement échappé ; non seulement il connaît le Neveu, mais il connaît les airs que le musicien chante, chantonne ou entend intérieurement. Il lui est donc possible, jusqu'à un certain point, de remplir les vides. À certains moments, comme lors de la pantomime du violon continuée en pantomime du clavecin, même lui ne parvient plus à suivre. Il s'en fait la réflexion :

On sentait les piano, les forte. Et je suis sûr qu'un plus habile que moi, aurait reconnu le morceau, au mouvement, au caractère, à ses mines et à quelques traits de chant qui lui échappaient par intervalle⁶⁰.

Il faut donc se demander avec qui le lecteur peut s'identifier ou sympathiser, de quelle expérience fictive il est en mesure de se rapprocher. Le spectacle qu'il imagine est-il la scène produite par la présence de deux individus, que tout oppose ou presque, et du public constitué par les clients, comme cela pourrait être le cas au théâtre ? Ou bien s'agit-il d'entrer dans la tête et les sens de l'un des deux ? Ou encore, de transmigration, de circuler de l'un à l'autre ? Diderot a imaginé des expériences de séparation sensorielle. Il prétend aussi en avoir mené, par exemple en se bouchant volontairement les oreilles durant une pièce de théâtre afin de mieux apprécier le jeu des acteurs⁶¹. Cette expérience supposait déjà la connaissance préalable du texte joué. Ici, il place son lecteur devant une

58. *Le Neveu de Rameau*, DPV, XII, p. 164-170.

59. Sur les fonctions de la musique dans cette œuvre, voir Walter E. Rex, « *Le Neveu de Rameau* : Musique et structure », RDE 27, octobre 1999, p. 7-23.

60. *Le Neveu de Rameau*, DPV, XII, p. 99.

61. *Lettres sur les sourds muets*, DPV, IV, p. 148.

expérience extraordinaire. Le personnage du philosophe peut s'approcher de l'expérience du Neveu, il le voit gesticuler, s'absenter, il entend ce qu'il chante et même ce qui résonne dans sa tête. Le lecteur par contre n'est pas directement de plain-pied avec les personnages. C'est la raison pour laquelle je proposais d'y voir un défi, une entreprise aux limites de la représentation, comme Diderot parle des « limites de l'art » dans les *Essais sur la peinture*⁶². Dans la grande pantomime, le nouvel *objet* est une action, une expérience de spectacle intérieur, comme on parle d'expérience de pensée. En ce sens, *Le Neveu de Rameau* contient, au moins dans une séquence, le projet d'une œuvre totale : *voir et entendre* la grande pantomime du musicien en transe⁶³.

Pour réaliser ce projet, il faudrait s'installer dans le corps du Neveu, mais pas pour autant dans sa folie, car ce n'est pas l'objet visé par l'œuvre. Diderot refuse de traverser le miroir. Contrairement à ce que pensait Foucault⁶⁴, ce n'est pas la folie en tant que telle qui constitue l'enjeu du texte, même si elle est présente, mais l'individualité, le point de rencontre des discours, des œuvres et des comportements, qui est à la fois le point de départ et le point d'arrivée.

*

Qu'on le veuille ou non, Diderot est indissociablement un artiste et un penseur. Qui plus est, comme il a de la suite dans les idées, il en revient toujours à quelques questions, toujours les mêmes. Les réponses peuvent varier, par exemple à propos des qualités spécifiques qui distinguent le grand comédien des autres, ou l'artiste des autres hommes, mais la réflexion se poursuit jusqu'à la fin de sa vie. Le théâtre l'aide à penser la peinture, la peinture l'aide à penser le théâtre, mais que cherche-t-il à penser en s'intéressant au théâtre et à la peinture ? L'art ? À n'en pas douter, mais pas uniquement. Quoi d'autre ? L'expression, au sens étendu du terme, la production des affects, des pensées et des mœurs.

Franck SALAÜN
Université Montpellier 3
IRCL-UMR 5186 du CNRS

62. *Essais sur la peinture*, p. 23.

63. Sur cette sorte de spasme, voir Marian Hobson, « Pantomime, spasme et parataxe : *Le Neveu de Rameau* », dans *Revue de métaphysique et de morale*, 1984, p. 197-213.

64. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 363-370.