



HAL
open science

Le Philosophe et la scène : Diderot et l'expérience théâtrale

Jean-François Bianco, Gerhardt Stenger

► **To cite this version:**

Jean-François Bianco, Gerhardt Stenger. Le Philosophe et la scène : Diderot et l'expérience théâtrale. Diderot et Rousseau, May 2021, Nantes, France. pp.103-112. hal-03378019

HAL Id: hal-03378019

<https://univ-angers.hal.science/hal-03378019>

Submitted on 14 Oct 2021

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

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

*Votre très humble
obéissant serviteur*

Diderot et Rousseau

Littérature, science et philosophie

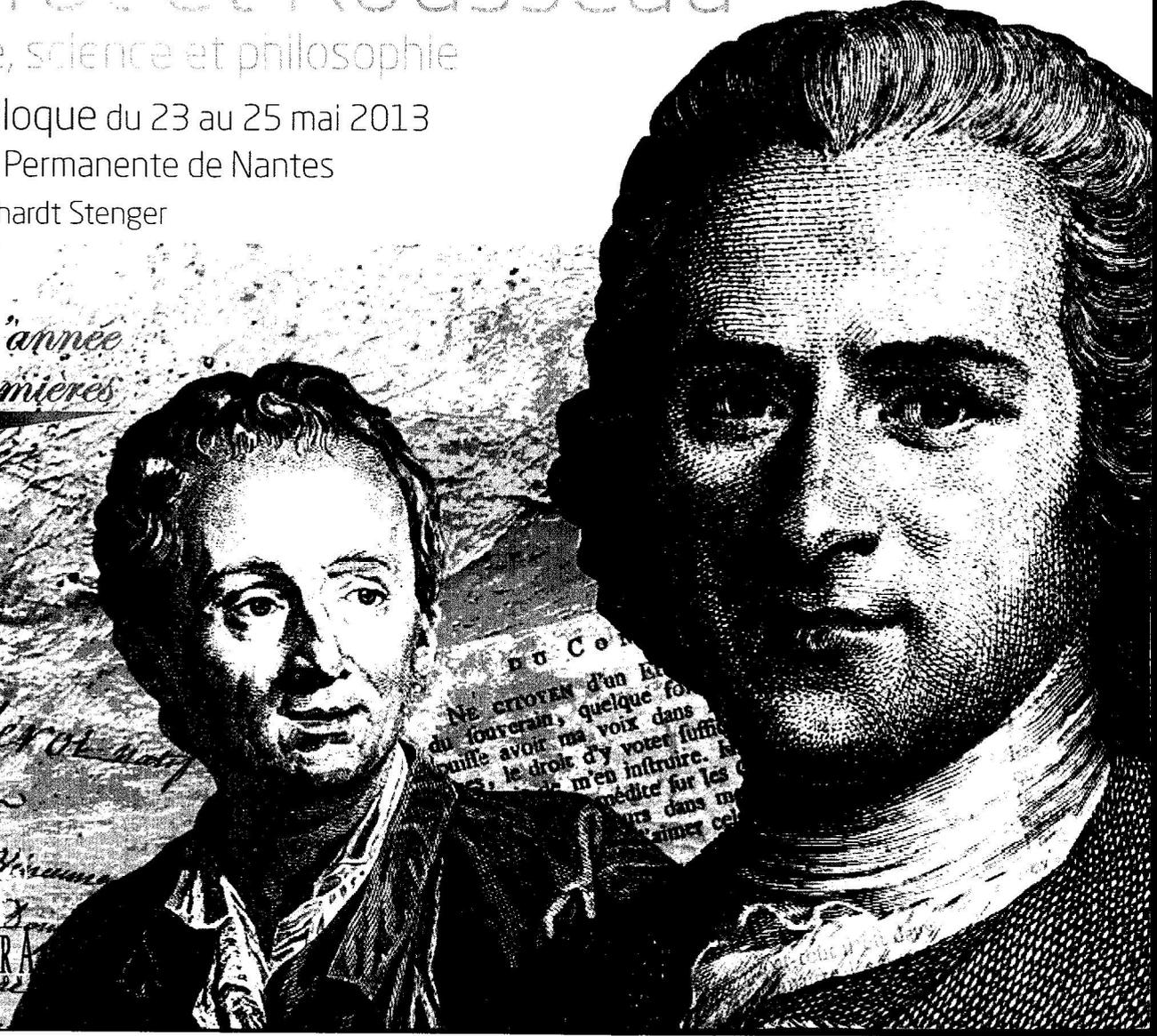
Actes du colloque du 23 au 25 mai 2013

de l'Université Permanente de Nantes

recueillis par Gerhardt Stenger

*L'année
Lumières*

OPERA



Le Philosophe et la scène : Diderot et l'expérience théâtrale

« C'est un grand art de rendre les hommes heureux pendant deux heures », dit Voltaire dans une lettre à l'auteur dramatique Sedaine du 11 avril 1769. La réussite dans cet art représente le sommet de la carrière littéraire au siècle de la « théâtromanie »⁸⁵. Il permet même d'atteindre une sorte d'apothéose. Voltaire connaît cette consécration en 1778 sur la scène de la Comédie-Française pour sa tragédie *Irène* quand il revient à Paris peu de temps avant sa mort. C'est pourquoi le conseil que donne le même Voltaire au jeune Marmontel à la recherche d'un mentor littéraire n'est pas étonnant : « Le théâtre, mon ami, le théâtre est la plus belle des carrières ; c'est là qu'en un jour on obtient de la gloire et de la fortune. Il ne faut qu'un succès pour rendre un jeune homme célèbre et riche en même temps »⁸⁶. Ce succès va sourire d'abord à Marmontel, avec une tragédie, *Denys le tyran*, donnée en février 1748 à la Comédie-Française. Voltaire lui

avait présenté le menu des genres au choix : « une bonne comédie » ou « des tragédies ». Ce cursus classique vers les honneurs dramatiques n'est pas le trajet que suit Diderot. Le théâtre, pour lui, ne renvoie pas à un plan de carrière, même s'il sait l'importance sociale de la scène, même s'il aimerait aussi réussir dans ce domaine. Il rumine une autre ambition : aborder le théâtre en « Philosophe ». Il s'agit non seulement de mettre sur scène la vertu, la bienveillance, les bons sentiments, mais aussi de traiter à la fois du poème dramatique, de l'art poétique et de la « raison poétique »⁸⁷, s'ériger ainsi en rival d'Aristote. De surcroît, il entend également repenser le théâtre pour le réformer, et même pour le transformer. Bien sûr, il n'est pas le seul à chercher un renouvellement. Voltaire adopte et adapte la tragédie classique en y introduisant des thèmes philosophiques (Marmontel est son disciple en

85 On peut se faire une idée de cette « théâtromanie » ou encore « mimomanie » dans le livre de Maurice Lever, *Théâtre et Lumières, Les spectacles de Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 273.

86 Jean-François Marmontel, *Mémoires*. On peut trouver ce passage dans les Œuvres, Paris, Belin, 1819, t. I, p. 66.

87 « Il est une règle antérieure à tout, et la raison poétique était, qu'il n'y avait point encore de poètes ; sans cela comment aurait-on pu juger le premier poème ? » Diderot, *De la poésie dramatique*, dans *Œuvres*, éd. L. Versini, 1994-1997, t. IV, p. 1280 (désormais : *Vers.*). Cette « raison poétique » anime déjà le *Traité du beau* (*ibid.*, p. 81).

la matière) ; Marivaux le moderne ouvre la route d'une nouvelle comédie avec la Comédie-Italienne... Mais Diderot possède son « idiotisme » philosophique. La réforme sera systématique et radicale. Il ne s'agit plus de réussir dans la comédie ou la tragédie, protocoles connus, mais de créer, en le fondant en raison et en nature, en revenant à sa manière aux Anciens (les Grecs et Térence) contre les classiques, un nouveau genre, le « genre sérieux », ce qu'on appellera le drame bourgeois, genre philosophique et genre des philosophes. Dans l'esprit de Diderot, il n'est d'ailleurs pas seulement question d'un genre, mais de tout un champ générique qui s'ouvre à l'exploration, un espace au centre du système des genres, où, entre la comédie gaie et la tragédie publique, on pourra trouver la comédie sérieuse et la tragédie domestique. C'est un véritable programme destiné à toutes les formes de spectacles qu'il décline en 1757 : « La tragédie domestique et bourgeoise à créer. Le genre sérieux à perfectionner. Les conditions de l'homme à substituer aux caractères, peut-être dans tous les genres. La pantomime à lier étroitement avec l'action dramatique. La scène à changer, et les tableaux à substituer aux coups de théâtre. [...] La tragédie réelle à introduire sur le théâtre lyrique. Enfin la danse à réduire sous la forme d'un véritable poème, à écrire et à séparer de tout autre art

d'imitation »⁸⁸. Il joint ensuite l'exemple et le précepte, selon la formule connue, mais plus encore, il croise et mêle l'exemple et le précepte, et il associe au « précepte » la critique voire l'autocritique. Ses textes dramatiques et ses textes théoriques sont toujours des dispositifs complexes et retors : en 1757, *Le Fils naturel* est flanqué des *Entretiens sur le Fils naturel*, formant une « espèce de roman » théâtral ; *Le Père de famille*, en 1758, est accompagné du discours *De la poésie dramatique* ; un texte théorique comme le *Paradoxe sur le comédien* qu'il élabore à partir de 1769, s'anime (un peu) dans la forme du dialogue ; plus tard la comédie *Est-il bon ? Est-il méchant ?* sera le résultat d'une élaboration complexe, du « prologue » à la pièce de société, de 1777 à 1784⁸⁹.

88 *Entretiens sur le fils naturel, Vers.*, p. 1185-1186.

89 À propos de cette œuvre, on peut comparer ici le parcours théâtral de Diderot à celui de son disciple Beaumarchais dans un rapide parallèle. On a souvent remarqué que la comédie brillante et complexe *Est-il bon ? Est-il méchant ?* était, par son rythme et son dynamisme, une sorte d'équivalent de *La Folle journée* de Beaumarchais. Il y a une certaine concordance chronologique, puisque la fameuse première du *Mariage de Figaro* date du 27 avril 1784, et que Diderot revoit la copie de la « quatrième édition » de *Est-il bon ? Est-il méchant ?* peu de temps avant sa mort en 1784. Il y a un geste analogue dans le retour à la comédie gaie après la pratique du drame sérieux (même si Beaumarchais donne plus tard *La Mère coupable* en 1792...). Il y a une certaine résonance

Il articule ainsi toujours la pensée et l'expérience. Ce mot d'expérience, dans le triple sens qu'il peut prendre, de vécu sensible, d'essai artistique et d'expérimentation rationnelle, me paraît fournir une entrée pertinente pour décrire le rapport particulier de Diderot au théâtre. La raison poétique s'ancre dans le réel de l'expérience. Pour penser radicalement le théâtre, il faut faire en quelque sorte le tour de l'expérience théâtrale qui constitue un tout formé de trois points de vue complémentaires : l'expérience du spectateur, l'expérience de l'auteur, l'expérience du comédien. On pourrait même ajouter la place de ce qu'on appelle aujourd'hui un *coach*, quand il donne par lettres (1765-1768) de nombreux conseils, autant sur sa vie que sur son art, à Mademoiselle Jodin, jeune

dans le jeu autobiographique complexe qui se diffracte à travers les deux corpus dramatiques. Figaro-Beaumarchais et Diderot-Hardouin se croisent. Des fragments autobiographiques sont mis en jeu dans le mouvement théâtral. Toutefois, le théâtre de société, avec les parades au château d'Étioles (Lenormand d'Étioles, mari malheureux mais riche de la Pompadour), se trouve au début chez Beaumarchais, comme un galop d'essai, un entraînement, et se retrouve à la fin chez Diderot comme un épilogue, comme un morceau de son *Drame de la vie*. Néanmoins il est superflu de dire que la postérité a surtout retenu les comédies de Beaumarchais et malmené les productions dramatiques de Diderot. (*Est-il bon ? Est-il méchant ?* est quand même entré au répertoire de la Comédie-Française en 1955).

comédienne, fille d'une voisine, partie pour jouer à Varsovie. C'est bien le « physique » du théâtre qui, en bonne logique sensualiste, débouche sur la réflexion théorique. On peut dire que Diderot a voulu occuper « philosophiquement » toutes les places du système dramatique pour penser le théâtre comme une expérience globale.

La volonté réformatrice de Diderot s'enracine dans l'expérience d'un spectateur attentif à tout, souvent insatisfait, et toujours critique. En 1748 (la même année que *Denys le tyran* de Marmontel), dans *Les Bijoux indiscrets*, au chapitre 38, Diderot raille la scène, par le truchement d'un de ses personnages, la favorite Mirzoza, spectatrice insolente et cruelle qui rit au théâtre parce qu'elle sent l'artifice d'un dénouement quand les autres pleurent lorsqu'un personnage meurt d'un coup de poignard. Se développe une critique détaillée de la tragédie française et des tragédiens français (intrigue invraisemblable, déclamation outrée, « esprit » artificiel des personnages qui ne vient pas des situations...). Tout cela marquera Lessing et sa *Dramaturgie de Hambourg* (1767). L'irritation moqueuse de la sultane se transforme en déception boudeuse de spectateur frustré lorsque Diderot déclare dans sa lettre à Madame Riccoboni du 27 novembre 1758 : « Tenez mon amie, je n'ai pas été dix fois au spectacle depuis quinze ans. Le

faux de tout ce qui s’y fait me tue »⁹⁰. Quinze ans, cela nous amène en 1743, le moment où Diderot entre vraiment dans la carrière des lettres lorsqu’il fait paraître l’*Histoire de la Grèce* de Temple Stanyan traduite de l’anglais.

L’insolence, la déception et l’agacement du spectateur ne suffisent pas. Dans cette réponse à Madame Riccoboni, romancière prolifique et actrice sensible, qui présente des objections à la réforme dramatique du philosophe, Diderot adopte le point de vue du spectateur réel qui décrit l’expérience théâtrale nouvelle qu’il souhaite, reprenant les thèmes des *Entretiens* et du *Discours* : il veut regarder un « tableau »⁹¹, qu’on puisse en voir tous les détails, que l’image ne soit pas trop symétrique, que l’acteur ne soit pas toujours debout et tourné vers le spectateur... Cela implique la « libération » de la scène qui sera effective à la Comédie-Française le 23 avril 1759, grâce aux efforts de Voltaire et du comédien Lekain, et grâce à l’argent

du comte de Lauragais qui racheta les places de spectateurs installées sur le plateau. Cela implique l’importance du « costume », c’est-à-dire la couleur locale. Cela implique le développement de la « pantomime ». Diderot rapporte à ce propos un numéro brillant du fameux comédien Garrick qui, avec un simple coussin, réussit à « pantomimer » un père et son enfant. Cela permet d’envisager la réalisation de « l’illusion » qui fait du spectateur le point focal du spectacle, de penser le « quatrième mur », l’invisible séparation entre la scène et la salle, la mise en place dans *Le Père de famille* de « scènes simultanées »... Les « coups de théâtre » sont remplacés par des « coups de lumière ». À l’origine de la pensée théâtrale de Diderot, il y a le rêve d’une nouvelle expérience visuelle du spectacle ; c’est le rêve du tableau et de la peinture, mais c’est aussi le rêve de la « mise en scène », art à venir à son époque. Pour mettre en œuvre ses vues, Diderot est très sensible aux conditions concrètes du théâtre. Il imagine de nouveaux lieux. Il donne comme exemple le théâtre de Soufflot à Lyon. Il s’intéresse à l’ordonnancement de la scène mais aussi à l’atmosphère de la salle. À ce propos, il développe un point intéressant dans la

90 À Madame Riccoboni, 27 novembre 1758, dans Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, présentation de Jean Goldzink, Paris, GF-Flammarion, 2005, p. 348.

91 Pour plus de détails sur l’expérience du regard dans l’esthétique théâtrale de Diderot, on peut lire Pierre Frantz, *L’Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

lettre à M^{me} Riccoboni⁹². Dans un premier temps, il remarque qu'une récente « police des spectacles », garante de l'ordre et du calme, permet aux acteurs d'être mieux entendus, même s'ils tournent la tête vers les coulisses. Cela favorise donc un jeu moins déclamatoire et plus naturel qui convient à ses désirs. Mais immédiatement après il décrit avec brio et regret le « tumulte » contagieux, « l'orage » exaltant, la « chaleur » qui faisait « il y a quinze ans » le « plaisir » du théâtre, avant la police, et qui était, dit-il, très favorable au « poète »... Contradiction ? ou volonté d'intégrer toute l'expérience du théâtre ? De surcroît, ce texte nous donne une liste intéressante des « scies » du parterre, c'est-à-dire des phrases quelque peu absurdes susceptibles de perturber le spectacle par leur répétition mécanique, mais qui forment un spectacle pittoresque par elles-mêmes. Diderot veut du pittoresque sur scène, il l'apprécie aussi dans la salle.

Néanmoins la position du spectateur quand il est philosophe n'est pas seulement réception passive. Une confiance fameuse de Diderot permet de décrire une expérimentation et même une méthode expérimentale critique pour évaluer le jeu théâtral. Cela se trouve dans la *Lettre sur les*

sourds et muets de février 1751 : « Je fréquentais jadis beaucoup les spectacles, et je savais par cœur la plupart de nos bonnes pièces. Les jours que je me proposais un examen des mouvements et du geste, j'allais aux troisièmes loges : car plus j'étais éloigné des acteurs, mieux j'étais placé. Aussitôt que la toile était levée, et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposaient à écouter, moi, je mettais mes doigts dans mes oreilles, non sans quelque étonnement de la part de ceux qui m'environnaient, et qui ne me comprenant pas, me regardaient presque comme un insensé qui venait à la comédie que pour ne la pas entendre. Je m'embarrassais fort peu des jugements, et je me tenais opiniâtement les oreilles bouchées, tant que l'action et le jeu de l'acteur me paraissaient d'accord avec le discours que je me rappelais. Je n'écoutais que quand j'étais dérouté par les gestes, ou que je croyais l'être. Ah ! Monsieur, qu'il y a peu de comédiens en état de soutenir une pareille épreuve, et que les détails dans lesquels je pourrais entrer seraient humiliants pour la plupart d'entre eux »⁹³.

Il y a là un véritable protocole expérimental qui consiste d'abord à jouer avec la distance,

92 À Madame Riccoboni, *loc. cit.*, p. 349.

93 *Lettres sur les sourds et muets, Vers.*, t. IV, p. 21.

à tester la communication concrète. À la très grande surprise de ses voisins, Diderot « se bouche les oreilles pour mieux entendre » et va même jusqu'à prétendre pleurer les oreilles bouchées aux moments pathétiques ! Diderot propose d'ailleurs également le *test* symétrique : écouter sans voir.

L'analyse empirique et sensualiste exigeante du spectateur entre en résonance avec les manipulations de l'auteur expérimental. C'est un sujet très vaste chez Diderot et qui déborde le domaine du théâtre. La production théâtrale de l'auteur Diderot, pièces et écrits théoriques, n'est pas quantitativement très importante. Mais on trouve beaucoup d'esquisses, de canevas, de plans, comme *Le Shérif* (1759), *Le Train du monde ou les mœurs honnêtes comme elles sont* (1759), *Les Pères malheureux, Terentia...* Il est intéressant de suivre la quête du dramaturge dans ses « idées » de spectacle au fil des aléas de la vie et de l'inspiration⁹⁴. Les thèmes du méchant, de l'intolérance et de la persécution du juste dans *Le Shérif*, ainsi que l'image terrifiante d'une jeune fille cruelle-

94 Pour réfléchir à l'articulation de la réforme de Diderot avec ses ébauches, on peut lire l'article de Jacques Chouillet, « Du texte ébauché au texte impossible : les canevas dramatiques de Diderot », dans *Denis Diderot, Colloque international*, Paris, Aux amateurs de livres, 1985, p. 505-516.

ment trahie et rendue aveugle, montre la recherche d'un pathétique « anglais » pour renouveler le tragique français. Il faut faire une place à part à *La Mort de Socrate*, esquissée à deux reprises dans le *Discours de la poésie dramatique*, car la figure sacrificielle de Socrate représente un modèle moral et un modèle théâtral. Le prototype de « drame philosophique » s'avère un projet doublement exemplaire et proprement intimidant. Dans une lettre au pasteur Jacob Vernes du 9 janvier 1759, Diderot écrit même à propos de ce projet : « C'est par ce morceau que je voudrais prendre congé des lettres ». Mais il juge aussi que c'est au-dessus de ses forces. Et le grand projet restera une sorte d'expérience de pensée⁹⁵.

Le travail de réécriture s'inscrit aussi dans la perspective expérimentale. Dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, Diderot propose à travers Dorval une réécriture de son drame transformé en tragédie et se terminant par le suicide longuement et sadiquement préparé de Dorval. Il évoque également une version comique donnée par Clairville, un autre protagoniste. Le choix générique apparaît ainsi comme une expérimentation sur l'intrigue. Le

95 Cette lettre se place dans le débat sur la valeur édifiante du théâtre contre Rousseau qui n'y croit pas.

théâtre de Diderot est sans doute pour une bonne part une mise à l'épreuve de la vertu, surtout la vertu des fils et des pères, mais aussi une mise à l'épreuve des genres dramatiques eux-mêmes⁹⁶.

Ces manipulations textuelles prennent tout leur sens dans un dispositif particulier : le dédoublement de l'auteur. Ce dédoublement s'avère, ce n'est pas paradoxal, le produit du soliloque, familier à Diderot⁹⁷. Dans *Le Fils naturel*, on rencontre « moi » qui vient de terminer le sixième volume de l'*Encyclopédie* face au mélancolique et enthousiaste Dorval, véritable individu, dense et complexe, à la fois personnage, acteur et auteur ; à la fin du *Discours de la poésie dramatique* surgissent le « modèle idéal » et Ariste ; dans *Est-il bon ? Est-il méchant ?* apparaissent deux figures de poètes : Hardouin et Surmont. Certes, une personification du critique comme Ariste est connue, et même convenue (on pense à Corneille et son

Excuse à Ariste), mais la répétition et la variation du procédé signale une méthode, voire un système. Tous ces avatars sont des modèles d'action et de pensée et des instances critiques qui permettent de confronter le théâtre réel et le théâtre possible.

Il ne faut pas omettre de signaler le contexte polémique qui peut être intégré à la perspective expérimentale, et que Diderot fait entrer lui-même dans son œuvre. En effet, pour répondre à l'accusation de plagiat lancée par Fréron, Palissot et les anti-encyclopédistes, Diderot est conduit à confronter dans *De la poésie dramatique* son intrigue à celle de Goldoni (*Il vero amico*), à les décortiquer parallèlement toutes les deux en quelque sorte, pour en extraire les particularités. La question de la bâtardise, présente chez Diderot et absente chez Goldoni, est-elle inutile à l'action comme disent certains ennemis de Diderot comme Palissot ou essentielle au sens ?

La cabale, les sifflets, les huées, les querelles des auteurs et des comédiens, les applaudissements, les satisfactions d'amour-propre, en somme l'odyssée de tout auteur dramatique, tout cela constitue pleinement l'expérience théâtrale comme on le voit plus tard au début du *Paradoxe sur le comédien*. Ce texte, c'est habituel chez Diderot, s'écrit par ajouts successifs. La repré-

96 Diderot apparaît également comme un virtuose de la récréation. Il refait le ballet qui termine *le Devin du village* (*Vers.*, t. IV, p. 1183).

97 Une réflexion de Marc Buffat rend bien compte du rapport particulier de Diderot au même et à l'autre : « S'il occupe la place des autres, c'est que les autres sont en lui. Il absorbe les autres, mais simultanément est absorbé par les autres » (Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, éd. M. Buffat et O. Richard-Pauchet, Paris, Non Lieu, 2010, p. 20).

sensation et le succès du *Père de famille* à Naples, éléments rapportés en janvier 1773 par l'abbé Galiani, permettent à Diderot de faire un bilan de son parcours et d'analyser la « haine » qu'il a suscitée par son entreprise.

Le *Paradoxe sur le comédien* se lit aisément comme un concentré de la problématique expérimentale. Ne peut-on pas dire que les deux pôles de l'expérience, le sensible et le rationnel, s'y rencontrent et s'y entrecroisent ? Il faut, je pense, l'inscrire dans le sillage de l'*Encyclopédie*. En effet Diderot a contribué à la rédaction de l'article « Comédien » pour le tome III. Il cherche déjà à ce moment-là à réhabiliter dans la société les comédiens et à les promouvoir comme de véritables artistes. En outre, comme il s'efforçait dans l'*Encyclopédie* de dévoiler les secrets des arts et des métiers, il s'attache dans le *Paradoxe* à révéler la véritable raison de l'excellence dramatique. « Ces vérités seraient démontrées que les grands comédiens n'en conviendraient pas ; c'est leur secret »⁹⁸. Pourtant, le débat sur le jeu du comédien est déjà récurrent quand Diderot élabore son propos en 1769. On oppose l'acteur sensible

et le comédien froid. Mais Diderot manie l'art de la provocation et trouve le génie du « pamphlet ». À mademoiselle Jodin, son élève, il proposait un compromis entre la chaleur de la sensibilité et le contrôle de la tête froide. Dans le *Paradoxe*, qui ne paraîtra qu'en 1830, il est catégorique et provocateur : « Nulle sensibilité ! ». S'appuyant sur toute une esthétique et sur toute une physiologie, Diderot, fait du comédien d'abord, étrangement mais significativement, un « spectateur froid et tranquille », puis un observateur, puis un imitateur, et finalement un véritable artiste, en somme un poète qui construit son personnage à partir d'un « modèle idéal », un créateur lucide, et non un possédé. Le coup du paradoxe, si l'on ose dire, est un coup de maître, qui a réussi à mettre en fureur la plupart des comédiens et à provoquer la zizanie chez les interprètes du Philosophe.

Au Diderot spectateur, au Diderot auteur, on peut donc ajouter un Diderot comédien, qui a pratiqué comme Voltaire, qui a incarné Hardouin son double dans sa comédie gaie, qui a également joué le rôle du philosophe dans la société et dans *Le Neveu de Rameau*, et dont on peut évoquer pour finir la vocation naissante.

Angélique de Vandeuil, dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de*

98 *Paradoxe sur le comédien*, éd. J. Goldzink, Paris, GF-Flammarion, 2005, p. 279.

Diderot, rapporte un mot de son père, alors à la fin de ses études. Clément de Ris, le procureur chez qui il est en pension pour apprendre le droit, après que le jeune homme a refusé l'état de médecin, de procureur et d'avocat, lui demande : « Mais que voulez-vous donc être ? – Ma foi, rien, mais rien du tout. J'aime l'étude ; je suis fort heureux, fort content : je ne demande pas autre chose »⁹⁹. Cette réponse annonce l'éternel étudiant qui deviendra le Philosophe, à la suite de ces « dix ans entiers livré à lui-même » et au goût pour les sciences qu'évoque Angélique. Mais la réplique à Clément de Ris peut aussi entrer en résonance avec un passage du *Paradoxe sur le comédien*, où le premier interlocuteur caractérise « l'état » du comédien en répondant au second qui note : « À vous entendre, le grand comédien est tout et n'est rien », réplique : « Et peut-être est-ce parce qu'il n'est rien, qu'il est tout par excellence, sa forme particulière ne contrariant jamais les formes étrangères qu'il doit prendre »¹⁰⁰. Cette remarque reprend une réflexion du célèbre comédien anglais Garrick qui prétendait se garder d'être jamais lui-même ou quoi que ce

soit... (On le rencontre dans le *Salon de 1767*). Pour le Diderot du *Paradoxe*, c'est cette disponibilité, cette absence d'être, autant que le contrôle de la sensibilité, qui « prépare » le grand comédien et qui dispose au jeu de l'imitation. Le jeune Diderot, voulant continuer à étudier à la fin de ses études, posséderait donc également un trait nécessaire à l'exercice du métier de comédien. Cela amène à la fameuse déclaration autobiographique du même *Paradoxe* : « Moi-même, jeune, je balançais entre la Sorbonne et la Comédie. J'allais, en hiver, par la saison la plus rigoureuse, réciter à haute voix des rôles de Molière et de Corneille dans les allées solitaires du Luxembourg. Quel était mon projet ? d'être applaudi ? Peut-être. De vivre familièrement avec les femmes de théâtre que je trouvais infiniment aimables et que je savais très faciles ? Assurément. Je ne sais ce que je n'aurais pas fait pour plaire à la Gaussin, qui débutait alors et qui était la beauté personnifiée ; à la Dangeville, qui avait tant d'attraits sur la scène ». Diderot a sans doute rapproché la Comédie de la Sorbonne en élaborant une philosophie du spectacle et du comédien.

Une ruse de la postérité, on le sait, relègue les drames de Diderot dans un certain retrait tandis qu'on joue plus volontiers sur la scène moderne le *Neveu de Rameau* ou *Jacques le Fataliste*. N'est-il pas significatif que le manuscrit autographe du

99 *Mémoires* pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de Diderot par Mme de Vandeuil, sa fille, dans *Œuvres complètes*, éd. R. Lewinter, Paris, Club français du livre, 1969-973, t. I, p. 778.

100 Éd. citée, p. 307.

Neveu de Rameau ait été retrouvé en 1891 par Georges Monval, bibliothécaire de la Comédie-Française, au milieu de « tragédies surannées » ? Certains pourraient même dire que Diderot est spécialiste du théâtre mort-né. Il évoque encore dans le *Paradoxe* son *Shérif* comme « un grand ouvrage »¹⁰¹... qui n'a pas été écrit. Mais ce qui échappe aux aléas de la postérité, c'est la vivacité de la réflexion. Gabriel Dufay conclut un entretien précédant une récente édition du *Paradoxe* par ces mots : « Nous sommes face à des vérités mouvantes, des tentatives d'approche, des interrogations qui reflètent les questionnements mêmes du comédien et son paradoxe infini »¹⁰². Le dialogue est un phénix qui ne finit pas. Toutefois, chez Diderot, au-delà du *Paradoxe* provocateur, au-delà des sermons du prédicateur laïque, au-delà du moralisme et du réalisme, c'est toute l'expérience critique du théâtre, avec ses douceurs et ses douleurs, dans sa totalité mobile, qui reste une leçon vivifiante.

101 Éd. citée, p. 311.

102 Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, précédé d'un entretien avec Gabriel Dufay et Denis Podalydès : *L'acteur et le paradoxe*, Paris, Archimbaud / Les Belles Lettres, 2012, p. 20.