

L'esthétique théâtrale dans les œuvres romanesques de Denis Diderot

By

Natalie LaFleur

A Thesis

Submitted to the Faculty of Graduate Studies

in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of

Master of Arts

Department of French, Spanish and Italian

University of Manitoba

Winnipeg, Manitoba

©April, 2011

## Abrégé

Denis Diderot se plaît à amalgamer les genres dans ses œuvres. Ainsi, dans ses romans, Diderot est narrateur, peintre, metteur en scène, encyclopédiste, épistolier mais surtout dramaturge. Il cherche à rapprocher le théâtre et la forme romanesque dans ses textes de fiction, en accordant une attention minutieuse à des éléments de mise en scène qui sont très vivants. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la mise en scène devient indispensable mais Diderot démontre déjà dans ses romans l'usage de certains éléments théâtraux importants de la mise en scène. Il existe dans *Jacques le fataliste*, des personnages qui ne sont pas habituellement présents dans les romans mais qui sont importants dans le monde du théâtre. Ce sont le lecteur-spectateur et le souffleur de lignes. Diderot leur accorde une voix résonante dans son roman. Il se sert aussi de d'autres ressorts théâtraux dans ses romans comme les tableaux dramatiques, des scènes émotives dans *La Religieuse* et les pantomimes musicales, les séries de jeux corporels dans *Le Neveu de Rameau*. Le lecteur-spectateur, le souffleur de lignes, les tableaux et les pantomimes créent ainsi de nouveaux genres de romans qui sont acoustiques et visuels.

## Remerciements

J'aimerais tout d'abord remercier ma directrice de mémoire Armelle St-Martin, qui m'a guidée durant mes années d'études supérieures, durant l'écriture de mon mémoire et qui m'a inspirée à m'aventurer dans le monde académique. J'aimerais aussi remercier les membres de mon comité Professeurs Pam Perkins, Étienne Marie-Lassi et Alan MacDonell qui ont pris le temps de lire mon mémoire.

Merci aussi à tout les membres du Département de français qui m'ont appuyée et encouragée durant mes études! Mes remerciements vont aussi au Professeure Sarah Rocheville de l'Université de Sherbrook qui a été la première à me suggérer d'entreprendre une carrière en enseignement au niveau universitaire. Elle m'a donné la confiance à poursuivre mes études supérieures.

Je n'aurais pas pu non plus rédiger mon mémoire sans l'appui financier des bourses du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, du University of Manitoba Graduate Scholarship, du Thomas Crerar Scholarship, du Département de Français, Espagnol et Italien et finalement des bourses de voyages du Endowment Fund et de Graduates Studies qui m'ont permis de présenter des communications à des conférences et d'obtenir des idées afin d'enrichir mon mémoire.

Finalement, j'aimerais remercier ma famille et mes amis pour tout leur appui mais surtout mes parents et ma meilleure amie Thaya. Je leur suis très reconnaissante. Ils ont toujours été prêts à écouter les idées pour mon mémoire et à m'accueillir avec un dessert et un café. Merci à tous pour votre encouragement, votre patience et votre soutien!

## Table des matières

	Page
Introduction : L'esthétique théâtrale dans les œuvres romanesques de Denis Diderot	1
Chapitre 1 : Les instances théâtrales dans <i>Jacques le fataliste</i>	8
Chapitre 2 : Des outils théâtraux transposés du « Fils Naturel » à <i>La Religieuse</i>	23
Chapitre 3 : Les pantomimes symphoniques dans <i>Le Neveu de Rameau</i>	38
Conclusion	60
Bibliographie	63

## Introduction :

### L'esthétique théâtrale dans les œuvres romanesques de Denis Diderot

Les idées de Diderot « se transposent d'un art à l'autre »<sup>1</sup> : en effet, la philosophie s'incarne dans le roman, la critique d'art se fait narration et sous l'épistolier on retrouve l'encyclopédiste. Dans ses textes théoriques sur le théâtre «Entretiens sur 'Le Fils Naturel'»,<sup>2</sup> « Discours sur la poésie dramatique »<sup>3</sup> et le «Paradoxe sur le comédien »,<sup>4</sup> comme dans ses romans, Diderot nous indique les éléments qu'il cherche dans une pièce théâtrale, tels que des interactions entre les personnages ainsi qu'entre le metteur en scène et le lecteur, des conditions vraisemblables, des scènes détaillées et des pantomimes, c'est-à-dire l'utilisation du corps pour remplacer des paroles. Les romans de Diderot comme ses pièces de théâtres, « Le Fils Naturel »<sup>5</sup> et « Le Père de famille »,<sup>6</sup> sont des genres nouveaux et hybrides. Ainsi, il est difficile d'étiqueter certaines œuvres de Diderot. Il est évident que *La Religieuse*<sup>7</sup> est un roman à cause de sa forme narrative. Par contre, le cas de *Jacques le fataliste*<sup>8</sup> et du *Neveu de Rameau*<sup>9</sup> sont plus complexes. Comme au théâtre, ils se servent tous deux d'un dialogue (indiqué par la marque

---

<sup>1</sup> Bonnet, Jean-Claude. *Diderot, Textes et débats*. Paris: Librairie générale, 1984.160.

<sup>2</sup> Diderot, Denis. « Entretiens sur 'Le Fils Naturel'. » *Le drame bourgeois*. Ed. Jacques Chouillet et Anne-Marie Chouillet, 1757. Paris : Hermann, 1980. 83-162.

<sup>3</sup> Diderot, Denis. « Discours sur la poésie dramatique. » *Le drame bourgeois*. Ed. Jacques Chouillet et Anne-Marie Chouillet. 1758. Paris : Hermann, 1980. 331-427.

<sup>4</sup> Diderot, Denis. « Paradoxe sur le comédien. » *Paradoxe sur le comédien*. Ed. Jane Marsh Dieckmann, Georges Dulac, Jean Varloot, Ulla Kölving et al. 1777. Paris: Hermann, 1995. 43-128.

<sup>5</sup> Diderot, Denis. « Le Fils Naturel. » *Diderot Œuvres complètes*. Introductions de Roger Lewinter. t. III. 1757. Paris : Société encyclopédique française et le Club français du livre, 1970. 23-111.

<sup>6</sup> Diderot, Denis. « Le Père de famille. » *Diderot Œuvres complètes*. Introductions de Roger Lewinter. t. III. 1757. Paris : Société encyclopédique française et le Club français du livre, 1970. 249-402.

<sup>7</sup> Diderot, Denis. *La Religieuse*. Ed. Robert Mauzi. 1780. Collection Folio Classique. Gallimard, 2004.

<sup>8</sup> Diderot, Denis. *Jacques le fataliste*. Préface, notes et annexes Pierre Chartier. 1778. Collection Classiques. Paris: Librairie générale française, 2000.

<sup>9</sup> Diderot, Denis. *Le Neveu de Rameau*. Ed. Michel Delon. Collection Folio Classique. 1805. France: Gallimard, 2006.

typographique d'un tiret) et de didascalies (qui indiquent au comédien un geste précis accompagnant des paroles). Bien que le dialogue soit fortement employé dans ces deux textes, je m'y référerai pourtant comme étant des romans. Béatrice Didier fournit une bonne justification dans *Histoire de la littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*<sup>10</sup> où elle classe *Jacques le fataliste* comme une œuvre romanesque. Elle juge que *Jacques le fataliste* est un roman parce que Diderot mène le lecteur dans un voyage, le texte emprunte alors la structure du roman baroque et picaresque.<sup>11</sup> Quant au *Neveu de Rameau*, Henri Coulet explique bien, dans *Le roman jusqu'à la Révolution*,<sup>12</sup> la raison pour laquelle ce texte doit être considéré comme appartenant au genre romanesque. D'après Henri Coulet, c'est la figure du personnage anormal à qui il survient des histoires extravagantes, qui permet de rattacher *Le Neveu de Rameau* à une longue série de romans publiés au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi le personnage du fou dans *La fausse Clélie* est un avatar du *Neveu de Rameau*. Tous deux appartiennent à cette catégorie de romans où l'univers des exclus de la société, mais aussi le monde du rêve et de l'imaginaire, sont mis en relief.<sup>13</sup>

Pourtant ce n'est pas le romanesque de *La Religieuse*, de *Jacques le fataliste* et du *Neveu de Rameau* qui m'intéresse dans ce mémoire. J'y examinerai des ressorts que l'on retrouve uniquement dans le théâtre : le lecteur-spectateur, le souffleur de lignes, les tableaux dramatiques et les pantomimes seront les éléments auxquels je m'attacherai dans mon analyse de ces romans.

---

<sup>10</sup> Didier, Béatrice. *Histoire de la littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Nathan, 1992.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 301.

<sup>12</sup> Coulet, Henri. *Le roman jusqu'à la Révolution*. t. 1. Paris : Armand Colin, 1967.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 468.

Avant de poursuivre, il est bon de préciser comment, de manière générale, Diderot cherche à rapprocher le théâtre et le roman, qui plus est il envisage «un perfectionnement du théâtre par le roman, du roman par le théâtre ».<sup>14</sup> Pour Diderot une pièce de théâtre est plus qu'une voix qui résonne ; la représentation théâtrale doit être aussi visuelle. C'est cette dimension fortement visuelle et concrète, associée à une présence, que Diderot tâche de reproduire dans ses romans.

Cette idée de la présence rejoint l'intérêt que Diderot accorde à la mise en scène, intérêt qui montre par ailleurs la modernité du philosophe. La mise en scène a lieu dès qu'on passe du texte théâtral à sa représentation sur scène. Or, le metteur en scène tel que connu aujourd'hui remonte seulement au XIX<sup>e</sup> siècle, mais Diderot dès son époque insiste sur l'importance de la mise en scène avant que celle-ci soit définie comme telle et devienne un travail de création signifiant. Et la fonction de metteur en scène (donner des directives aux comédiens, désigner l'emplacement des objets, choisir les costumes, etc.) est visible dans *Jacques le fataliste*, *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* où Diderot prend la peine d'indiquer des détails utiles à un metteur en scène et qu'on ne retrouve pas dans un roman. Je rappelle qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle l'auteur d'une pièce s'occupait parfois d'être lui-même le metteur en scène. Les comédiens ne respectaient souvent pas les recommandations scéniques de l'auteur à cette époque et agissait alors à leur tour comme metteur en scène.<sup>15</sup> Diderot, en incluant des indications dans ses romans, attire notre attention sur l'intérêt qu'il porte à la mise en scène. De fait, c'est la mise en scène qui fait vivre, pour ainsi dire, le roman par la présence typographique de la voix de l'auteur.

---

<sup>14</sup> Kempf, Roger. *Diderot et le roman : ou le démon de la présence*. Paris : Seuil, 1964. 58.

<sup>15</sup> Frantz, Pierre. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998. 145.

À ce propos, Pierre Frantz souligne que l'important n'est pas que les didascalies soient différenciées du dialogue dans les pièces de théâtre mais que le texte mis en italique est moins respecté par les comédiens.

Le statut de ces éléments textuels est cependant différent de celui du dialogue comme l'indique le recours systématique aux italiques, non pas tant du fait de la distinction pertinente entre oral et écrit, mais parce que ce texte, qui seul porte le discours directement avoué de l'auteur, est aussi, paradoxalement, celui dont l'autorité auctoriale est la plus faible.<sup>16</sup>

Diderot saisit bien cet éloignement entre les didascalies inscrites dans les pièces de théâtres par le dramaturge et les représentations théâtrales qui peuvent, par exemple soit inclure une pantomime, soit l'exclure complètement. Dans ses romans existe une évolution dans la marque typographique des didascalies. Diderot utilise parfois des indications scéniques en italiques dans *Jacques le fataliste* pour préciser un geste que le comédien devrait exécuter en même temps que sa réplique. « LE MAÎTRE, *dit en haussant les épaules* ». <sup>17</sup> D'autres indications de mise en scène sont écrites à part dans des descriptions narratives. Dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*, Diderot cesse de mettre ses didascalies gestuelles en italiques. D'après moi, Diderot choisit de ne pas changer le caractère de certaines didascalies afin de s'assurer qu'on ne les exclut point. Il donne ainsi de l'autorité aux indications scéniques. Cette particularité d'insérer les détails sur l'ordonnance<sup>18</sup> des objets, des costumes, des expressions et des gestes dans les paroles des personnages fait de Diderot un véritable metteur en scène présent comme une instance abstraite. L'usage de ces gestes concrets rend les mots et les phrases vivants.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> *Id.*

<sup>17</sup> Diderot, *Jacques, op. cit.*, 324.

<sup>18</sup> L'ordonnance des objets ou la composition pittoresque comprend « l'arrangement des objets qui doivent entrer dans un tableau, par rapport à l'effet général de ce tableau » (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Jean Le Rond d'Alembert et Denis Diderot (ed.), Paris, 1751-1772. vol. XII. 664).

<sup>19</sup> Myszkorowska, Maria. « Diderot et la recherche du drame scénique. » *Le Drame du XVI<sup>e</sup> siècle à nos*

Jean-Claude Bonnet souligne la contribution de Diderot dans le drame bourgeois<sup>20</sup> et sa réflexion sur la valeur de la mise en scène.

L'apport révolutionnaire de Diderot est d'avoir inventé la mise en scène, et arraché le théâtre à la déclamation, en accordant une grande importance au mime, au décor, à la musique, et en libérant le corps de l'acteur, son geste, sa voix.<sup>21</sup>

Bien que Jean-Claude Bonnet mentionne que Diderot transforme la mise en scène dans ses pièces de théâtre, il n'explique pas les détails de cette évolution. Bonnet mentionne seulement que le théâtre de Diderot se retrouve ailleurs que dans ses pièces de théâtre et ses textes théoriques.<sup>22</sup> Il n'a fait que signaler en passant quelques éléments de la mise en scène dans *Jacques le fataliste*; « auberge, mauvais temps, feu de bois, vin, hôtesse bavarde, oreilles attentives ». <sup>23</sup> Il n'a aussi fourni qu'un seul exemple de tableau où on voit la mise en scène. Il est clair que Diderot cherche à rendre indispensable la mise en scène du théâtre dans ses romans. Par ailleurs, Diderot n'est pas le seul dramaturge au XVIII<sup>e</sup> siècle à réfléchir à la mise en scène. Dans sa pièce intitulée *Sylvie*, Paul-Louis Landois « se soucie de frapper le spectateur au moyen du décor et de la pantomime ». <sup>24</sup> Toutefois, Diderot est le seul qui ait poussé aussi loin la fusion du théâtre et du roman.

Il est par conséquent essentiel d'étudier les mécanismes précis par lesquels son roman se théâtralise, si l'on veut saisir à quel point Diderot est un romancier d'avant-garde. Ce sera donc l'objet de mon étude. Les auteurs critiques les plus importants pour mes recherches sont Pierre Frantz et Emmanuelle Sauvage. Les analyses contemporaines

---

*jours*, dir. De Phillipe Baron. Université de Dijon, 2004. 217-228.

<sup>20</sup> Le drame bourgeois est un nouveau genre de pièce de théâtre sérieux situé entre la Tragédie et la comédie. Ce type de dramaturgie cherche à rendre des conditions réelles mais surtout donner une voix aux paysans qui n'avaient pas habituellement ce privilège (Gaiffe, Félix Alexandre, *Le drame en France au XVIII<sup>e</sup>* . Paris : Armand Collin, 1910. 92).

<sup>21</sup> Bonnet, *op. cit.*, 181.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 185.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 251.

<sup>24</sup> Gaiffe, Félix Alexandre, *Le drame en France au XVIII<sup>e</sup>* . Paris : Armand Collin, 1910. 34.

des tableaux développées par Pierre Frantz dans *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle* sont une théorisation inspirée plus au moins directement de Diderot. Les théories de Diderot rejoignent celles des critiques modernes parce qu'il voit l'avantage du discours direct pour les scènes d'actions dans les romans, comment émouvoir le public avec les tableaux et surtout donner de l'importance au corps comme outil théâtral. Quant à Emmanuelle Sauvage, elle m'a été utile pour mieux comprendre le but du discours direct et des didascalies au XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle explique bien ces aspects théâtraux, mais elle néglige d'examiner Diderot. Elle décrit seulement le discours théâtral et les indices scéniques chez Sade et Richardson. Or Diderot fait un usage important et peu conventionnel de ces techniques.

Bien que je me serve de ces critiques contemporains pour mon analyse des tableaux, j'emploierai surtout les théories de théâtre de Diderot tirées de ses propres textes : « Entretiens sur le 'Fils Naturel' », « Discours sur la poésie dramatique » et le « Paradoxe sur le comédien ». Je montrerai comment les théories de Diderot, exprimées dans ses écrits sur le théâtre et dans ses romans peuvent être utilisées pour éclairer sa *Religieuse*, son *Jacques le fataliste* et son *Neveu de Rameau* ou même d'autres romans du XVIII<sup>e</sup> siècle. Je ne cherche pas à expliquer les romans de Diderot dans une perspective philosophique ni en me basant sur une approche sociocritique du théâtre, comme l'ont fait d'autres critiques.<sup>25</sup> Ce n'est pas non plus une analyse diderotienne de ses pièces de théâtre « Le Fils Naturel » et le « Père de Famille », comme cela a été fait dans d'autres études,<sup>26</sup> mais une recherche d'emprunts uniquement faits au théâtre et qui sont

---

<sup>25</sup> Jean Starobinski, Paolo Quintili et Annie Ibrahim examinent les romans de Diderot d'un point de vue philosophique. Starobinski analyse aussi d'un aperçu sociocritique.

<sup>26</sup> Pierre Frantz analyse les pièces de Diderot et ses théories dramatiques.

transposés dans ses romans. Ultiment mon analyse vise à souligner la modernité de Diderot au XVIII<sup>e</sup> siècle.

En premier lieu donc, j'examinerai dans *Jacques le fataliste* les personnages qui sont importants dans le monde du théâtre mais qui ne sont pas typiquement illustrés dans les romans, alors que Diderot cherche à les amplifier, à leur donner plus de signification. Je montrerai comment il leur accorde une voix et un corps. Il s'agit du lecteur-spectateur et du souffleur de lignes. Deuxièmement, j'aborderai les tableaux dans *La Religieuse*. Diderot agit comme une sorte de metteur en scène avec sa conception nouvelle du tableau. Il décrit tout le décor, l'éclairage, les personnages et leurs mouvements. Il veut qu'on montre des tableaux bien développés, qui englobent le champ visuel entier et qui accentuent surtout une émotion intense et durable. Finalement, j'examinerai, dans *Le Neveu de Rameau*, la nouvelle portée que Diderot donne aux pantomimes, une série de gestes qui étaient auparavant décrites de manière brève dans les didascalies et qui étaient souvent omis par les acteurs lors des représentations de pièces de théâtre. Diderot intègre toutes les indications scéniques dans ses tableaux de pantomimes. Aussi accorde-t-il plus d'importance à la mise en scène en donnant aux pantomimes une voix réelle.

## Chapitre 1 :

### Les instances théâtrales dans *Jacques le fataliste*

Dans ses dialogues sur le théâtre, « Entretiens sur 'Le Fils naturel' » et « Discours sur la poésie dramatique », comme dans son roman *Jacques le fataliste*, Diderot s'attarde sur les concepts qu'il recherche dans une dramaturgie. La voix est une dimension importante dans le théâtre et dans son roman *Jacques le fataliste* mais sur laquelle Diderot n'a pas véritablement théorisé. Ce que j'entends par « voix » ou « parole » dans ce roman renvoie aux échanges de mots lorsque le narrateur s'adresse directement au lecteur. J'englobe aussi dans « paroles » les dialogues en style direct qui ont lieu entre les personnages. Ceci crée une polyphonie où les voix résonnent de fait comme au théâtre. Les voix dans le roman ont plusieurs usages, à savoir enseigner, servir d'aide-mémoire ou interagir avec le spectateur. Dans ce chapitre, j'examinerai des instances traditionnellement absentes dans le roman mais présentes dans le monde du théâtre et auxquelles Diderot donne une voix réelle dans *Jacques le fataliste*.

Premièrement, j'aborderai ce que j'appelle le lecteur-spectateur. J'ai choisi de joindre ces deux termes puisque le personnage que Diderot nomme « le lecteur » dans le roman agit plus comme un spectateur. Cela n'est certainement pas habituel dans des romans traditionnels.

On n'a pas assez réfléchi sur la rareté habituelle du personnage de souffleur dans un roman ou dans une pièce de théâtre. Dans la deuxième partie, je me pencherai alors sur le rôle de souffleur de lignes, essentiel dans le monde du théâtre.

Il est clair donc que Diderot cherche à rapprocher le drame et le roman. Cet aspect de l'œuvre diderotienne a été commenté par la critique moderne. Un moyen dont Diderot se sert afin de rapprocher le théâtre et le roman est d'utiliser le discours direct. Emmanuelle Sauvage nous rappelle que, dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle, le discours direct est un emprunt du théâtre. Richardson est l'un des premiers à s'en servir dans son roman *Histoire de Miss Clarisse Harlove*.<sup>27</sup> Il se sert de noms devant un discours direct et, d'autres fois, il utilise des tirets pour représenter un échange de dialogue de style direct. En France, il était « encore inhabituel de lire des dialogues romanesques sans jonction narrative ». <sup>28</sup> Puisque le style direct apparaît comme une invention nouvelle, l'abbé Prévost lors de la traduction de *Clarissa*, a ajouté des avertissements au lecteur avant les scènes dialoguées.<sup>29</sup> Emmanuelle a remarqué que dans *Clarissa*, Richardson se sert de dialogue direct lorsque l'intrigue se resserre et que le piège se referme sur Clarisse.<sup>30</sup> Diderot n'a pas été le premier à employer le discours direct dans un roman. Par contre, la fréquence du discours direct diffère entre *Jacques le fataliste* et *Clarisse*. Diderot, lui, se sert de ce type de discours la plupart du temps dans son roman. Diderot comme Richardson ne préviennent pas le lecteur chaque fois que le discours direct va avoir lieu. Ce type de dialogue contribue à la spontanéité du texte et accentue la présence de la voix comme au théâtre.

Emmanuelle Sauvage souligne aussi l'emploi de conventions typographiques théâtrales dans les romans. Ce sont des indications adressées au comédien. Par exemple,

---

<sup>27</sup> Richardson, Samuel, traduction de l'abbé Prévost. *Histoire de Miss Clarisse Harlove*, dans *Œuvres Prévost*. t. 1. 1784. Genève : Slatkine Reprints, 1969.

<sup>28</sup> Sauvage, Emmanuel. « La tentation du théâtre dans le roman : analyse de quelques tableaux chez Sade et Richardson. » *Lumen* 20 (2001): 147-160. 153.

<sup>29</sup> Emmanuelle Sauvage mentionne trois exemples de *Clarisse*. L'un d'eux est le suivant : « Ici, Nelford la nécessité m'oblige de revenir à la méthode du dialogue. », (Sauvage, *art. cit.*, 153).

<sup>30</sup> *Ibid.*, 152-153.

dans *Aline et Valcour* de Sade, l'auteur écrit : « LE PRÉSIDENT, éclatant de rire ». <sup>31</sup> Le dialogue direct qu'Emmanuelle Sauvage nomme « énergétique conversation », par la présence de ces précisions similaires à des didascalies, crée l'illusion de la présence de locuteurs. Diderot emploie aussi quelques didascalies dans *Jacques le fataliste*. Par exemple, lorsque l'hôtesse raconte l'histoire de Mme de La Pommeraye, l'hôtesse se demande pourquoi le marquis des Arcis cesse d'aimer la marquise sans raison. Jacques, plutôt que de dire qu'il « était écrit là haut », répond en pointant du doigt au ciel : « JACQUES, en montrant le ciel du doigt. – Ah! mon maître! ». <sup>32</sup>

Par conséquent, il est évident que des éléments théâtraux figurent dans *Jacques le fataliste*, ceux qui retiendront mon attention sont donc l'incarnation de la voix du lecteur-spectateur et du souffleur de lignes.

### **Le lecteur-spectateur**

Diderot donne une voix au lecteur. Dès les toutes premières lignes de *Jacques le fataliste*, le lecteur est présent et joue un rôle actif. Ceci n'est pas typique dans les romans et montre bien la distance qui sépare Diderot de ses contemporains, bien que le procédé soit employé dans *Tristram Shandy*. <sup>33</sup> Le lecteur par exemple, pose des questions au narrateur, auxquelles il ne répond point. Le lecteur demande au narrateur comment Jacques et son maître se sont rencontrés, d'où ils viennent et où ils se rendent. En fait, le narrateur répond en posant lui-même des questions.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, 153.

<sup>32</sup> Diderot, *Jacques*, *op. cit.*, 207.

<sup>33</sup> Dans *Tristram* de Sterne, Tristram invite le lecteur à remplir des trous, à l'aider à se souvenir de détails narratifs. (Wagener, Wagener, Mary. « Satire of the reader in *Tristram Shandy*. » *Texas Studies in Literature and Language* 8 : 3 (1966), 337). L'interaction se passe entre un personnage et un lecteur tandis que dans *Jacques le fataliste*, le lecteur-spectateur interagit avec un autre personnage non-typique : un narrateur actif.

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? Que disaient-ils?<sup>34</sup>

Le narrateur et le lecteur interagissent comme s'ils étaient eux-mêmes des personnages dans l'histoire. L'interaction avec le lecteur-spectateur n'est pas propre à *Jacques le fataliste*. Diderot interagit aussi avec un spectateur dans ses *Salons*.<sup>35</sup> Il s'adresse à celui-ci comme à un ami. Prenons pour illustrer ceci le dialogue qui a lieu entre Diderot et le spectateur dans le *Salon de 1767* lors de la description du tableau de Baudouin *Le sentiment de l'Amour et de la Nature cédant pour un temps à la nécessité*. Diderot relève des aspects de la peinture sur lesquels Baudouin n'a pas réussi, comme la vérité et l'exécution. Le spectateur intervient afin de relever des traits bien rendus, tels que la proportion et le mouvement.

Composition froide, point de vérité, exécution faible de tout point. – Mais les figures ont de la proportion et du mouvement. – D'accord. – L'accouchée est bien ajustée. – Trop bien ; est-ce qu'il ne devrait pas y avoir dans sa coiffure, dans le désordre de ses cheveux et de ses vêtements, des vestiges de la scène qui a précédé. – Il y a de la douleur dans sa tête, et les bras en sont bien dessinés. [...]<sup>36</sup>

Diderot critique la peinture tandis que le spectateur est plus favorable. Le lecteur-spectateur dans *Jacques le fataliste* intervient aussi sous forme de dialogue en style direct, marqué par la présence typographique des tirets. Non seulement le lecteur parle-t-il dans *Jacques le fataliste* mais il détient aussi, dans ces dialogues, de la liberté et de l'autorité. Ainsi il arrive que le narrateur, s'identifiant parfois tant avec Jacques et son maître, se prend pour les personnages mêmes de Jacques et de son maître, alors le lecteur-spectateur intervient et corrige le narrateur.

---

<sup>34</sup> Diderot, *Jacques, op. cit.*, 43.

<sup>35</sup> Diderot, Denis. *Salon*. vol. I-III. Texte établi et présenté par Jean Seznac et Jean Adhémar. Oxford : Clarendon Press, 1957-67.

<sup>36</sup> *Ibid.*, vol. III, 201.

Il était tard, la porte de la ville était fermée, et ils avaient été obligés de s'arrêter dans le faubourg. 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 avait des hommes à table [...].<sup>37</sup>

Le narrateur se croit réellement présent alors que c'est Jacques et son maître qui ont vécu l'expérience. Ici Diderot réussit à rendre cette illusion en s'appuyant sur les sens de l'ouïe et de la vue.<sup>38</sup>

Ce n'est pas la seule fois où le narrateur intervient. Un peu plus tard, le lecteur corrige de nouveau le narrateur qui se croit encore un des personnages principaux.

Jacques et son maître se mêlèrent de la partie, tous à la fois conjuraient le paysan. Si j'ai jamais vu... – Si vous avez jamais vu! Mais vous n'y étiez pas. Dites si l'on a jamais vu! – Eh bien, soit. Si l'on a jamais vu [...].<sup>39</sup>

Le lecteur privilégié peut alors interrompre le narrateur afin de corriger ce qu'il avance. Selon moi, ce qui ressemble à un lapsus du narrateur montre la difficulté de maintenir un narrateur, à la fois actif, lorsqu'il interagit avec le lecteur, et distancié, lorsqu'il décrit la mise en scène ou récapitule les péripéties. Diderot est conscient de la tâche difficile qui incombe au narrateur. Le lecteur rappelle le narrateur à l'ordre pour lui enseigner la cohérence.

Au cours d'un épisode, le narrateur met le terme « hydrophobe » dans la bouche de Jacques. Le lecteur-spectateur intervient parce qu'il est étonné que Jacques ait dit « hydrophobe ». Le narrateur avoue que ce mot vient de lui et non de Jacques. Le lecteur-

---

<sup>37</sup> Diderot, *Jacques, op. cit.*, 137-138.

<sup>38</sup> Diderot a écrit quelques lettres qui examinent les sens. Il s'imagine sans un des cinq sens. Ainsi, dans *La lettre sur les aveugles*, Diderot est obligé de compter sur ses oreilles parce qu'il est aveugle. Puis, dans *La lettre sur les sourds et les muets*, Diderot compte sur le visuel. Il se réfère aux pantomimes dont se servent les sourds et les muets comme étant le dialogue des mains.

<sup>39</sup> Diderot, *Jacques, op. cit.*, 140.

spectateur peut alors interrompre le roman s'il juge que le narrateur emploie un vocabulaire qui ne coïncide pas avec le personnage.

Diderot choisit de ne s'enfermer ni dans le roman ni dans la pièce de théâtre, de manière traditionnelle, en séparant les deux genres. Il opte pour un nouveau style où, en plus d'avoir un lecteur présent, des choix de lecture lui sont offerts. En général, Diderot se préoccupe peu des lieux dans son roman, par contre le lecteur peut en choisir certains. Le lieu peut être restreint à un local. Par exemple, dans l'auberge, Diderot nous donne la liberté de choisir entre deux scénarios possibles du lieu où Jacques, qui est très ivre, va dormir.<sup>40</sup> On peut le faire marcher, parler et l'endormir dans une chaise puisqu'il n'arrive plus à retrouver son lit ou le faire trébucher sur des chaises et le faire s'endormir par terre.

Il y a deux versions sur ce qui suivit après qu'il eut éteint les lumières. Les uns prétendent qu'il se mit à tâtonner le long des murs sans pouvoir retrouver son lit, et qu'il disait : « Ma foi, il n'y est plus, ou s'il y est, il est écrit là-haut que je ne le retrouverai pas ; dans l'un et l'autre cas, il faut s'en passer » ; et qu'il prit le parti de s'étendre sur des chaises. D'autres, qu'il était écrit là-haut qu'il s'embarrassait les pieds dans les chaises qu'ils tombent sur le carreau et qu'il y resterait. De ces deux versions, demain, après-demain, vous choisirez à tête reposée celle qui vous conviendra le mieux.<sup>41</sup>

Le choix de lieu peut s'étendre à un espace beaucoup plus vaste. Diderot propose au lecteur des choix de lieux où Jacques et son maître ont passé la nuit. Les voyageurs ont pu dormir dans une grande ville, chez des moines ou des filles, dans une auberge ou dans une maison, chez un curé ou dans une riche abbaye.

[Soit] qu'ils aient atteint une grande ville et qu'ils aient couché chez des filles; qu'ils aient passé la nuit chez un vieil ami qui les fêta de son mieux ; qu'ils se soient réfugiés chez des moines mendiants, où ils furent mal logés et mal repus

---

<sup>40</sup> Chartier nous renseigne que le choix annonce la fin d'une version manuscrite de *Jacques le fataliste* et que Diderot laisse à l'éditeur et au lecteur à l'interpréter (note 1 Diderot, *Jacques*, *op. cit.*, 219).

<sup>41</sup> Diderot, *Jacques*, *op. cit.*, 219.

pour l'amour de Dieu ; qu'ils aient été accueillis dans la maison d'un grand, où ils manquèrent de tout ce qui est superflu ; qu'ils soient sortis le matin d'une grande auberge, où on leur fit payer très chèrement un mauvais souper servi dans des plats d'argent, et une nuit passée entre des rideaux de damas et des draps humides et repliés ; qu'ils aient reçu l'hospitalité chez un curé de village à portion congrue, qui courut mettre à contribution les basses-cours de ses paroissiens pour avoir une omelette et une fricassée de poulets ; ou qu'ils se soient enivrés d'excellents vins, fait grande chère et pris une indigestion bien conditionnée dans une riche abbaye de Bernardins.<sup>42</sup>

Plus tard, le narrateur précise que Jacques et son maître sont restés dans une ville<sup>43</sup> et peu après Jacques affirme qu'ils ont séjourné avant-hier soir chez M. le lieutenant gouverneur, son ancien ami.<sup>44</sup> Le narrateur explique par la suite que la raison pour laquelle il n'avait pas dit plus tôt que Jacques et son maître étaient passés par Conches et qu'ils étaient restés chez M. le lieutenant gouverneur est qu'il l'avait oublié.<sup>45</sup> En fin de compte, dans cet exemple, le lecteur n'a pas le choix final. C'est le narrateur qui choisit le lieu où Jacques et son maître ont été hébergés la veille dans cet épisode.

Le lecteur n'est pas restreint seulement à intervenir lorsque le narrateur se trompe ou à choisir le lieu où Jacques dort. En plus, le lecteur-spectateur peut, sur place, changer la manière dont se déroule le roman. Il peut interrompre le narrateur afin de transformer des personnages secondaires. Dans le récit de cavaliers qui voyagent, Jacques interrompt son histoire lorsqu'il voit une grande troupe d'hommes et de chevaux s'acheminer derrière eux. Ensuite, le narrateur prend la parole et raconte ce que Jacques et son maître voient. Le narrateur se demande quels personnages ils devraient faire entourer la charrette. Le lecteur intervient et exprime qu'il ne veut pas que ce soit des gardes de la ferme. Le narrateur tâche alors d'offrir une autre option que le lecteur semble préférer.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, 68-69.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 73.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 74.

<sup>45</sup> *Id.*

«C'était le même char lugubre qui revenait sur ses pas. Il était entouré... De gardes de la Ferme? – Non – De cavaliers de maréchaussée? – Peut-être...».<sup>46</sup> Le lecteur peut donc interrompre le narrateur afin de le corriger ou le pousser dans une autre direction.

Le rôle du lecteur va plus loin que d'offrir au narrateur un changement possible dans l'histoire. Parfois, il insiste et devient même agressif. Par exemple, plutôt que de proposer au narrateur de changer la suite de son histoire pour raconter l'histoire du poète de Pondichéry, le lecteur coupe constamment la parole au narrateur. Le narrateur refuse d'abord de raconter l'histoire du poète et essaie de continuer l'histoire de Jacques et son maître. Mais le narrateur finit par être défait et raconte l'histoire du poète de Pondichéry.

Croyez-moi, laissons là le poète; L'hôte et l'hôtesse s'éloignèrent.... – Non, non, l'histoire du poète de Pondichéry. – Le chirurgien s'approcha du lit de Jacques... – L'histoire du poète de Pondichéry, l'histoire du poète de Pondichéry. – Un jour, il me vint un jeune poète, comme il m'en vient tous les jours...<sup>47</sup>

Le narrateur essaie de raisonner avec le lecteur mais ne réussit pas. Il cherche aussi à plaire au lecteur, son auditoire.

Le narrateur change ainsi souvent le déroulement du roman pour se plier aux exigences lecteur. Ceci ne semble pas le déranger pendant une grande partie de *Jacques le fataliste*. Par contre, plus tard le narrateur s'impatiente et accuse le lecteur d'être un manipulateur.

Lecteur, vous me traitez comme un automate, cela n'est pas poli ; dites les amours de Jacques, ne dites pas les amours de Jacques ; je veux que vous me parliez de l'histoire de Gousse, j'en ai assez. Il faut sans doute que j'aie quelquefois à votre fantaisie. Mais il faut que j'aie quelquefois à la mienne ; sans compter que tout auditeur qui me permet de commencer un récit s'engage d'entendre la fin.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Diderot, *Jacques, op. cit.*, 100.

<sup>47</sup> *Ibid.*, 83.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 114.

Il est à noter que lorsque Diderot s'adresse à son public à cet instant, il l'appelle son auditoire, ce qui encore une fois nous rappelle l'importance de l'oralité dans le roman *Jacques le fataliste*.

Comme dans ce roman, Diderot offre aussi des variantes de peintures dans ses *Salons*. Diderot tâche de décrire ce qu'il aurait peint s'il était un artiste au lieu de décrire la scène étalée devant lui, et il propose de repeindre la toile en changeant le moment où se déroule l'action. Par exemple, dans son *Salon de 1759*, il décrit une variante de la peinture de Louis-Jean-François Lagrenée, *Vénus aux forges de Lemnos demandant à Vulcain des armes pour son fils*. Diderot écrit :

Si j'avais dû à peindre la descente de Vénus dans les forges de Lemnos, on aurait vu des forges en feu sous des masses de roches; Vulcain debout, devant son enclume, les mains appuyées sur son marteau; la déesse toute nue lui passant la main sous le menton; ici le travail des cyclopes suspendu; quelques-uns regardant leur maître que sa femme séduit, et souriant ironiquement; d'autres cependant auraient fait étinceler le fer embrasé. Les étincelles dispersées sous les coups auraient écarté les amours; dans un coin ces enfants turbulents auraient mis en désordre l'atelier du forgeron; et qui aurait empêché qu'un des cyclopes n'en eût saisi un par les ailes pour le baiser. Le sujet était de poésie et d'imagination, et j'aurais tâché d'en montrer.<sup>49</sup>

Immédiatement après que Diderot a décrit la variante, il passe à ses impressions du tableau peint par Lagrenée.

Au lieu de cela, c'est une grande toile nue, ou quelques figures oisives et muettes se perdent. On ne regarde ni Vulcain, ni la déesse. Je ne sais s'il y a des cyclopes. La seule figure qu'on remarque, c'est un homme placé sur le devant qui soulève une poutre ferrée par le bout.<sup>50</sup>

Diderot décrit non seulement des variantes qu'il aurait réalisées, il décrit aussi comment un autre artiste qu'il trouve meilleur, aurait fait un tableau. Par exemple, dans le *Salon de 1765*, Diderot repeint la toile de Baudouin, *La Fille qui reconnaît son enfant à*

---

<sup>49</sup> Diderot, *Salon*, vol. I, *op. cit.*, 66.

<sup>50</sup> *Id.*

*Notre-Dame parmi les enfants-trouvés, ou la force du sang*, à la manière de Greuze.<sup>51</sup>

Ces deux types de variantes de ses *Salons* se retrouvent aussi dans *Jacques le fataliste* sous la forme d'une réécriture. Dans *Jacques le fataliste*, Diderot explique ainsi au lecteur comment un autre auteur aurait rendu tel événement. Par exemple, Diderot décrit comment Mme Riccoboni aurait présenté des lettres dans ce roman comme celle que Mme de La Pommeraye a écrite aux deux dévotes.

On retrouve aussi une trace de ce style optionnel dans sa pièce « Le Fils Naturel ». Il y a une didascalie dans l'Acte V, scène 1 de ce drame, qui présente un choix à la comédienne qui joue le rôle de Rosalie. Elle peut, soit se promener, soit rester immobile et sans intérêt pendant que Justine lui parle.<sup>52</sup> Le comédien a un choix à faire, alors que dans le roman *Jacques le fataliste*, c'est le lecteur qui possède des options.

Puisque le narrateur offre des choix au lecteur et qu'il tient compte de l'opinion du lecteur à plus d'une reprise, on a l'impression que le roman est une pièce de théâtre montée sur scène et que les comédiens improvisent selon les goûts et suggestions des spectateurs. Le lecteur-spectateur peut intervenir afin de corriger le narrateur lorsqu'il se trompe, choisir des lieux et même obliger le narrateur à raconter un petit conte.

### **Le souffleur de lignes**

Le deuxième exemple de procédé unique au théâtre que Diderot exploite dans son roman *Jacques le fataliste* est celui du souffleur de lignes. L'usage du mot « souffleur » auquel je m'intéresse ici est défini dans l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des*

---

<sup>51</sup> Diderot, *Salon*, vol. II, *op. cit.*, 139.

<sup>52</sup> Diderot, « Le Fils Naturel. », *op. cit.*, 99.

*sciences, des arts et des métiers*<sup>53</sup> comme un « homme de théâtre, qui est ordinairement placé dans une des coulisses, & à portée des acteurs, pour suivre fort attentivement, sur le papier, ce que les acteurs ont à dire, & le leur suggérer si la mémoire vient à leur manquer».<sup>54</sup>

Il arrive que dans le second « Entretien » de Diderot, Moi joue la fonction de souffleur de lignes. Il s'agit ici d'un cas exceptionnel.<sup>55</sup> Dorval se perd à cause de Moi et lui demande de le remettre sur la bonne piste.

DORVAL Mais où en sommes-nous de notre examen? Puisque c'est vous qui m'égarez, vous vous chargez sans doute de me remettre dans la voie.  
MOI Nous en sommes au quatrième acte, à votre scène avec Constance...<sup>56</sup>

La fonction de souffleur de lignes paraît à une seule reprise dans ces «Entretiens » tandis que dans *Jacques le fataliste*, cette fonction est employée plus fréquemment. De plus, plusieurs personnages y jouent le rôle de souffleur de lignes. Néanmoins, c'est surtout le maître de Jacques qui incarne le mieux cette fonction. Au début du roman, Jacques ne semble pas avoir besoin de l'aide du souffleur de lignes. Toutefois, puisque les contes de Jacques, de son maître, de l'hôtesse et du narrateur dans le roman sont très

---

<sup>53</sup> *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Jean Le Rond d'Alembert et Denis Diderot (ed.), Paris, 1751-1772.

<sup>54</sup> *Ibid.*, vol. XXV, 397.

<sup>55</sup> Il y a un épisode dans *Le Neveu de Rameau* où Lui parle et après un moment donné il se rend compte que Moi ne suit plus le fil de son discours. Moi admet d'ailleurs que Lui l'a perdu et Lui tâche de raconter de nouveau ce dont il parlait.

LUI [...] de dignité... Oh, ça ; vous ne savez où vous en êtes, n'est-ce pas?

MOI J'avoue que je ne saurais avouer démêler si c'est de bonne foi ou méchamment que vous parlez. Je suis un bon homme ; ayez la bonté d'en user avec moi plus rondement ; et de laisser là votre art.

LUI Cela, c'est que nous débitons à la petite Hus, de la Dangeville et de la Clairon, mêlé par-ci par-là de quelques mots qui vous donnassent l'éveil (Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, 97-98).

La différence entre le passage de *Jacques le fataliste* et du *Neveu de Rameau* est le but du rappel. Dans *Jacques le fataliste*, Jacques rafraichit la mémoire de son maître parce qu'une nuit vient de passer tandis que dans *Le Neveu de Rameau*, la raison pour laquelle Lui rappelle à Moi ce qu'il a débité est que des mots de vocabulaire inconnus à Moi l'ont perdu. Lui raconte une deuxième fois en se servant d'un vocabulaire plus simple.

<sup>56</sup> Diderot, « Entretiens sur le 'Fils Naturel'. », *op. cit.*, 125.

souvent interrompus, plus tard Jacques commence à oublier et dit à son maître qu'il doit recommencer ses histoires d'amour puisqu'il ne se rappelle plus où il en était. Par contre, son maître qui l'écoute attentivement la plupart du temps lui demande de ne point recommencer, en effet il est en mesure de rappeler à Jacques le dernier détail de ses contes.

JACQUES. – Je ne sais où j'en étais. J'ai été si souvent interrompu, que je ferais tout aussi bien de recommencer.

LE MAÎTRE. – Non, non. Revenu de ta défaillance, à la porte de la chaumière, tu te trouvas dans un lit, entouré des gens qui l'habitaient.

JACQUES. – Fort bien [...].<sup>57</sup>

La mémoire à court terme de Jacques semble se détériorer. Le maître s'occupe alors à remplir les lacunes de la mémoire de Jacques. Ailleurs, c'est Jacques lui-même qui demande au maître de jouer le rôle de souffleur de lignes.<sup>58</sup>

Le mot « souffleur » est prononcé par le maître lorsqu'il tâche de débiter sa fonction officielle de souffleur de lignes en glissant les paroles à Jacques.

JACQUES. – Où en étais-je? Je vous prie, mon maître, pour cette fois-ci, et pour toutes les autres de me remettre sur la voie.

LE MAÎTRE. – Je m'en charge, et, pour entrer en ma fonction de souffleur, tu étais dans ton lit, sans argent, fort empêché de ta personne, tandis que la doctoresse et ses enfants mangeaient ta rôtie au sucre.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Diderot, *Jacques*, op. cit., 57.

<sup>58</sup> Dans *Le Neveu du Rameau*, il se trouve une deuxième anecdote avec un souffleur de lignes. Moi veut que Lui arrête de digresser et presque immédiatement après Lui oublie où il était rendu. Moi agit comme un souffleur de lignes.

MOI Et laissez là vos réflexions, et continuez-moi votre histoire.

LUI Cela ne se peut. Il y a des jours où il faut que je réfléchisse. C'est une maladie qu'il faut abandonner à son cours. Où en étais-je?

MOI À l'intimité bien établie, entre le juif et le renégat (Diderot, *Le Neveu de Rameau*, op. cit., 116).

Ce qui diffère entre les rappels des souffleurs de lignes dans *Jacques le fataliste* et *Le Neveu de Rameau* est l'écart entre la digression ou les digressions. Dans *Jacques le fataliste*, beaucoup de temps passe entre ce qui est raconté et le rappel du conte alors que dans *Le Neveu de Rameau*, le souffleur de lignes rappelle le personnage après un instant très bref, à la suite de quelques lignes.

<sup>59</sup> Diderot, *Jacques*, op. cit., 140

Le travail du maître comme souffleur de lignes, de fait confirme sa position subalterne par rapport à Jacques.

Sans le souffleur de lignes, il serait quasi impossible pour le lecteur de se souvenir quel est le dernier conte que Jacques a raconté à cause de la grande distance entre son début et sa suite. Le souffleur de lignes a alors la fonction d'aider dans ce cas non seulement Jacques mais le lecteur aussi. Diderot commence son histoire de Desglands et la finit beaucoup plus tard. Jacques débute ce conte en mentionnant seulement son arrivée au château de Desglands.<sup>60</sup> Il reprend son histoire à cause de trois interruptions. Ce n'est qu'après une centaine de pages que Jacques poursuit finalement son histoire de Desglands.<sup>61</sup>

Jacques n'est pas le seul personnage qui ait besoin de l'aide du souffleur. Jacques et le maître s'arrêtent à l'auberge de Grand-Cerf, où ils rencontrent une hôtesse qui se met à raconter des contes et qui perd le fil de ses histoires puisqu'elle doit exécuter ses tâches quotidiennes. Lorsqu'elle s'apprête à les commencer, elle entend sa chienne crier et elle s'interrompt. Jacques, cette fois-ci joue le souffleur de lignes. Il lui rappelle qu'elle n'a même pas commencé son conte de Mme de La Pommeraye.

L'hôtesse allait débiter, lorsqu'elle entendit sa chienne crier.

– Nanon voyez donc à cette pauvre bête... Cela me trouble je ne sais plus où j'étais.

JACQUES. – Vous n'avez encore rien dit.<sup>62</sup>

Une autre fois, l'aubergiste revient avec des bouteilles de vins pour Jacques et le maître et, à nouveau, elle ne se rappelle plus où elle en était dans son conte de Mme de La Pommeraye; le maître aide l'hôtesse à se rafraichir la mémoire. Elle lui demande :

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, 221.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 346.

<sup>62</sup> *Ibid.*, 158.

«Vous vous rappelez où nous en étions? LE MAÎTRE. – Oui, à la conclusion de la plus perfide des confidences ». <sup>63</sup>

Le narrateur joue aussi le rôle de souffleur de lignes. Comme Jacques et comme le maître, il nous rappelle les récits des amours de Jacques. Il affirme par exemple : «Jacques reprit l’histoire de ses amours. Nous l’avions laissé, je crois, avec le chirurgien». <sup>64</sup>

La parole telle qu’elle s’incarne par la présence du lecteur-spectateur et du souffleur de lignes est très importante dans les œuvres de Diderot. Comme il cherche à donner une voix aux paysans et à des personnes qui n’ont pas habituellement ce privilège dans les romans <sup>65</sup> mais qui existe dans le drame bourgeois de l’époque, il personnifie dans *Jacques le fataliste* des instances qui ne figurent pas normalement, en tant que personnages, dans l’univers romanesque. Le lecteur-spectateur possède une voix présente dans ce roman et interagit avec le narrateur. Le narrateur lui offre des choix. Il peut ainsi diriger le roman en choisissant des lieux et des personnages. Le souffleur de lignes fait aussi partie de l’intrigue de *Jacques le fataliste*. Il s’occupe de rappeler aux personnages où ils en sont dans leurs histoires. Bien que plus d’un personnage occupe cette fonction, c’est généralement le maître qui joue ce rôle. Le souffleur de lignes est fondamental aussi pour le lecteur, car il nous permet de nous souvenir des histoires d’amour de Jacques qui sont souvent interrompues et reportées très loin dans le récit, comme l’histoire de Desglands.

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, 175.

<sup>64</sup> *Ibid.*, 125.

<sup>65</sup> Dans *Jacques le fataliste*, Diderot porte une emphase sur ses personnages minoritaires de la société et du théâtre, en leur donnant une voix et un corps. Les paysans comprennent la bourgeoisie qui occupe une bonne partie de la société française au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, Diderot représente dans son roman une panoplie de gens ordinaires : des chirurgiens, des prêtres, un bourreau, des pâtisseries, moines et des personnages de condition basse comme Jacques le serviteur (Gaiffe 92 et Chartier 13).

Si je reviens à la fonction théâtrale du souffleur de lignes, il faut aussi préciser que ce qui diffère entre le maître et un véritable souffleur de lignes est le lieu où il est placé. Le souffleur de lignes est habituellement absent de la scène et caché comme précise l'*Encyclopédie*, alors que dans le roman *Jacques le fataliste*, le maître est non seulement sur le plateau mais il est aussi un personnage principal. Par conséquent, Diderot donne au souffleur de lignes une place extrêmement importante puisqu'il est sur scène plutôt que d'être caché.

Encore une fois, Diderot cherche à illustrer dans le roman de nouveaux personnages, le lecteur-spectateur et le souffleur de lignes, qui sont traditionnellement absents du roman, alors qu'ils sont présents en chair et en os lors d'une représentation théâtrale. En fin de compte, le lecteur-spectateur et le souffleur de lignes apportent du dynamisme au texte avec leurs présences physiques et vocales.

## Chapitre 2 :

### Des outils théâtraux transposés du « Fils Naturel » à *La Religieuse*

Dans *Jacques le fataliste*, Diderot fusionne le roman et le théâtre. Dans *La Religieuse*, il amalgame trois modes d'expressions artistiques : le roman, la peinture et le théâtre. Diderot apparaît ainsi dans *La Religieuse* comme romancier, peintre, mais surtout dramaturge. Dans ses dialogues sur le théâtre, « Entretiens sur 'Le Fils Naturel' » et dans son « Discours sur la poésie dramatique », Diderot s'attache à l'importance des éléments théâtraux, entre autres les tableaux et les pantomimes. Diderot exprime son goût pour ces jeux gestuels et corporels qui remplacent ou complètent un discours.<sup>66</sup> Dans ses «Entretiens », il fournit des définitions et exemples de tableaux en se basant sur sa pièce « Le Fils Naturel » et d'autres textes comme *Sylvie* de Paul-Louis Landois. Mais ce n'est pas uniquement dans ses textes théoriques que Diderot peint des tableaux. Il en décrit dans sa correspondance, dans *Jacques le fataliste*<sup>67</sup> et bien sûr dans ses *Salons*.<sup>68</sup> Il est le véritable théoricien du terme « tableau ». Il se sert du mot à la fois de façon générale et d'autres fois de manière plus particulière.<sup>69</sup> Diderot devance les autres romanciers de son époque avec ses tableaux. Frantz mentionne que l'emploi des tableaux au XVIII<sup>e</sup> siècle n'est pas similaire à celui qu'en fait le XIX<sup>e</sup> siècle, où l'on identifie les tableaux à «l'ensemble de scènes qui se déroulent dans un décor donné ». <sup>70</sup> Pour Diderot, le tableau est un moyen de joindre l'esthétique théâtrale et la peinture. Les tableaux dans *La*

---

<sup>66</sup> Diderot, « Discours sur la poésie dramatique. », *op. cit.*, 269.

<sup>67</sup> Les tableaux dans *Jacques* servent souvent de mise en scène ou à décrire une série de gestes des personnages. Néanmoins, le tableau de la voiture renversée avec le moine est le plus mouvementé et se rapproche plus des descriptions de peintures des *Salons* de Diderot. D'ailleurs, le maître accuse Jacques de ne pas décrire un évènement actuel, de dépendre une toile de Fragonard.

<sup>68</sup> Apostolidès, Jean-Marie. « La religieuse et ses tableaux. » *Poétique* 35 (2004) : 73-86. 73.

<sup>69</sup> Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, 153.

<sup>70</sup> *Id.*

*Religieuse* sont intimement associés aux pantomimes, c'est-à-dire ces expressions gestuelles qui se font souvent sans paroles. J'ai choisi d'analyser les tableaux dans *La Religieuse* puisqu'on trouve dans ce récit deux types de tableaux empruntés au théâtre ; ce sont les tableaux-stases et les tableaux-combles. On doit ces termes à Pierre Frantz dans son livre *L'Esthétique du tableau*. Les tableaux-stases servent à la mise en scène générale de l'action, tandis que les tableaux-combles émettent une énergie sensuelle ou sublime qui atteint le comble.<sup>71</sup> Les tableaux-combles facilitent aussi l'expression des passions.<sup>72</sup> Bien que Frantz ait examiné ces genres de tableaux dans les pièces de Diderot, Voltaire et Pixérécourt, il n'a aucunement analysé ces deux types de tableaux dans les romans de Diderot. Dans ce deuxième chapitre, j'examinerai les tableaux théâtraux dans *La Religieuse* parce qu'on n'a pas assez réfléchi à leur origine et comment Diderot les a transposés dans ses romans. Je me servirai du « Fils Naturel » comme point de comparaison afin d'éclairer mon analyse de *La Religieuse*. D'abord, je rappellerai rapidement ce qu'est un tableau théâtral dans l'univers diderotien, afin de montrer que Diderot l'a premièrement conçu comme un ressort visuel dans ses drames et pour mieux éclairer le passage du tableau de théâtre au roman. Tout en me référant aux idées de Diderot, j'utiliserai les théories contemporaines de Frantz pour analyser les tableaux dans *La Religieuse*, en accordant une attention plus soutenue aux tableaux-combles.

---

<sup>71</sup> Diderot n'est pas le seul auteur à inclure des tableaux dramatiques dans ses romans. Ainsi, Sade et Richardson en décrivent dans leurs œuvres romanesques. Les tableaux dans le premier tome de *Clarisse Harlove* sont très brefs comparé à ceux dans *La Religieuse*. De plus, les tableaux-combles de Richardson dépeignent la plupart du temps des scènes ayant que deux personnages tandis que ceux dans *La Religieuse* encadrent souvent un groupe de personnages.

<sup>72</sup> Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., 168.

## L'origine des tableaux

Diderot répète dans ses textes à quel point il aime les tableaux. Il exprime dans ses « Entretiens sur le Fils Naturel » qu'il désire voir plus de tableaux dans les pièces de théâtre.

DORVAL Je pense, pour moi, que si un ouvrage dramatique était bien fait et bien représenté, la scène offrirait au spectateur autant de tableaux réels qu'il aurait dans l'action de moments favorables au peintre.<sup>73</sup>

Il propose une définition du « tableau » dans ses « Entretiens » en le distinguant d'un coup de théâtre. Un coup de théâtre est une action inattendue qui change soudainement le sort des personnages tandis qu'un tableau est une mise en scène naturelle de personnages. Le tableau est aussi associé à un sentiment esthétique de plaisir ou de sublime. De plus, Diderot indique dans ses « Entretiens » les passages qui renvoient à un tableau et ceux qui sont des coups de théâtre dans sa pièce « Le Fils Naturel ».

MOI Mais quelle différence mettez-vous entre un coup de théâtre et un tableau?

DORVAL J'aurais bien plus tôt fait de vous en donner des exemples que des définitions. Le second acte de la pièce s'ouvre par un tableau, et finit par un coup de théâtre.

MOI J'entends. Un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue, fidèlement par un peintre me plairait sur la toile, est un tableau.<sup>74</sup>

Le tableau que Diderot mentionne ici comme point de référence se passe presque entièrement en silence. Rosalie prononce une seule réplique où elle demande à Justine, sa servante, d'approcher sa tapisserie. Diderot se met ensuite à décrire une série de pantomimes muettes.

---

<sup>73</sup> Diderot « Entretiens sur le 'Fils Naturel'. », *op cit.*, 90.

<sup>74</sup> *Ibid.*, 88.

ROSALIE Justine, approchez mon ouvrage.

*Justine approche un métier à tapisserie. Rosalie est tristement appuyée sur ce métier. Justine est assise d'un côté. Elles travaillent. Rosalie n'interrompt son ouvrage que pour essuyer des larmes qui tombent de ses yeux. Elle le prend ensuite. Le silence dure un moment, pendant lequel Justine laisse l'ouvrage et considère sa maîtresse.*<sup>75</sup>

Ce genre de scène, Pierre Frantz le qualifie comme étant un tableau-stase<sup>76</sup> parce qu'il est placé au début d'un acte ou d'un drame et sert de mise en place générale de l'action. Il sert à familiariser le spectateur avec les personnages avant qu'ils parlent ou qu'il y ait une action.<sup>77</sup>

Dans ce tableau, il ne se passe que quelques actions silencieuses. Il se termine aussi avec un long silence. Diderot transpose trois éléments de ce tableau théâtral dans *La Religieuse* : le silence, les pantomimes muettes et le pathétique associé au tableau-comble. Pierre Frantz n'a pas entièrement inventé les théories de tableaux-combles et stases. Il a plutôt accordé à ces tableaux de nouveaux termes linguistiques. Ces deux types de tableaux paraissent dans les pièces de théâtre de Diderot et dans *La Religieuse*. Frantz a alors regroupé les types de tableaux que Diderot distingue, ceux qui sont placés au début d'une pièce (mentionnés par Diderot dans ses « Entretiens ») et ceux qui transmettent plus d'énergie. Ces derniers, Diderot les illustre aussi dans son *Fils Naturel* et dans *La Religieuse* mais, sans les nommer encore une fois des « tableaux-combles ». De

---

<sup>75</sup> Diderot, « Le Fils Naturel. », *op. cit.*, 51.

<sup>76</sup> Dans *Jacques le fataliste*, Diderot décrit des tableaux-stases. Par exemple, le narrateur décrit la mise en scène à l'auberge de Grand-Cerf.

Le maître, à gauche, en bonnet de nuit, en robe de chambre, était étalé nonchalamment dans un gros fauteuil et sa tabatière à la main. L'hôtesse, sur le fond, en face de la porte, proche de 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... (Diderot, *Jacques le fataliste*, *op. cit.*, 185).

<sup>77</sup> Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, 157.

plus, les tableaux-stases que Diderot peint dans *La Religieuse* sont beaucoup plus longues et développées que ceux de ses pièces de théâtre.

Bien qu'il y ait des tableaux-stases dans *La Religieuse*, les tableaux-combles sont décrits de façon bien plus détaillée. Diderot s'amuse à peindre des tableaux pathétiques dans son roman qui renvoient à une émotion intense (extrêmement sensuelle et sublime), sensée être ressentie par le lecteur. Frantz précise aussi que dans un tableau-comble la scène est habituellement composée d'un groupe de personnages qui entoure une personne centrale. Tous les regards dans le tableau sont alors fixés sur cet individu. Frantz poursuit en indiquant que tous les gestes se déroulent en silence. Frantz définit ainsi ce genre de tableau :

Le tableau comble est né au croisement de l'énergétique sensualiste de Diderot et de l'esthétique du sublime. Il organise la plupart du temps l'ensemble des personnages autour d'une pantomime centrale, souvent silencieuse, qui manifeste un comble du pathétique et un comble du sublime.<sup>78</sup>

Les tableaux-combles de Diderot dans *La Religieuse* se centrent autour d'une pantomime et il s'en dégage du sublime ou du pathétique. Par contre, les gestes ne se passent pas dans un silence complet, contrairement à ce que Pierre Frantz avait théorisé. Ce silence est souvent interrompu de soupirs, de mots entrecoupés ou de cris. Cette présence du discours inarticulé revient aussi dans les pièces de Diderot.

Pour saisir davantage les tableaux-combles de Diderot, il faut se rappeler ce que l'*Encyclopédie* entend par le mot pathétique. Il y a deux définitions dans le *Dictionnaire* qui sont utiles pour comprendre le tableau-comble de Diderot. La première définition s'applique à l'éloquence, à la poésie et au discours et explique l'intensité du sentiment pathétique : « [C'] est cet enthousiasme, cette véhémence naturelle, cette peinture forte

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, 168.

qui émeut, qui touche, qui agite le coeur de l'homme. Tout ce qui transporte l'auditeur hors de lui-même, tout ce qui captive son entendement, & subjugue sa volonté, voilà le *pathétique*».<sup>79</sup> L'autre définition, pathétique comme adjectif, est réservée à la musique.

Rousseau y énumère les sentiments qui sont pathétiques.

Pathétique, adj. *en Musique*, est une manière expressive & passionnée, capable d'exciter la pitié, la compassion, la douleur & les autres passions qui resserrent le coeur; dans ce sens nous disons le style *pathétique*, un sujet *pathétique*, un chant *pathétique*.

Le genre chromatique est très - propre pour le *pathétique*, il en est de même des dissonances ménagées avec art, & des mouvements lents & variés.<sup>80</sup>

Comme cette définition de Rousseau, les tableaux-combles présents dans *La Religieuse* suscitent différentes émotions chez le spectateur, allant de l'excitation sexuelle (scène du clavecin), en passant par la peur et bien sûr jusqu'au dernier degré du pathétique. Diderot excelle dans la peinture des scènes pathétiques. Ce que Diderot retient de cette définition de pathétique dans ses tableaux-combles est l'attention minutieuse sur les mouvements du corps et sur les mimiques du visage.

Je vais examiner les tableaux-stases et combles dans *La Religieuse*. Je vais accorder plus d'importance aux tableaux-combles qu'aux tableaux-stases puisque dans les tableaux-combles il se trouve plus d'éléments théâtraux. Dans les tableaux-stases, Diderot unit la couleur de la peinture et les tableaux dramatiques, tandis que dans les tableau-combles en plus d'inclure la peinture et les tableaux, Diderot accentue la qualité acoustique des corps. Les tableaux-combles ou climax suscitent aussi plus d'émotion chez les personnages et le spectateur à cause de leur intérêt pathétique.

---

<sup>79</sup>*Encyclopédie*, vol. XII, *op. cit.*, 169.

<sup>80</sup>*Ibid.*, 170.

Dans ses tableaux, surtout ses tableaux-combles, Diderot sait rendre avec précision tous les signes physiques du corps, les expressions faciales et les gestes corporels associés aux émotions. La sensibilité que Diderot souhaite dépeindre dans ses tableaux est très développée. Elle inclut l'intonation de la voix ou plus encore les bruits courts mais frappants tels que les cris et les soupirs. Selon lui, ce sont des moyens pour mieux affecter le spectateur. Ce qui nous émeut le plus dans des scènes de passions sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, des monosyllabes qui s'échappent en intervalles et des bruits faibles.<sup>81</sup> On retrouve justement un grand nombre de ces sons qui interrompent le silence dans les tableaux-combles de *La Religieuse*.

Diderot veut qu'on ressente les émotions du personnage, donc dans *La Religieuse* il s'agit des sentiments intenses comme l'inquiétude, l'angoisse et la douleur, qui culminent dans le pathétique. Diderot cherche aussi à rendre visuelles et concrètes, au lecteur toutes les manifestations du corps troublé: les frissons, l'abattement des genoux et l'évanouissement. Il décrit soigneusement dans son «Paradoxe sur le comédien » les signes physiques de sensibilité qui s'appliquent merveilleusement à sa conception de tableaux-combles pathétiques.

La sensibilité, selon la seule acception qu'on ait donnée jusqu'à présent à ce terme, est, ce me semble, cette disposition compagne de la faiblesse des organes, suite de la mobilité du diaphragme, de la vivacité de l'imagination, de la délicatesse des nerfs, qui incline à compatir, à frissonner, à admirer, à craindre, à se troubler, à pleurer, à s'évanouir, à secourir, à fuir, à crier, à perdre la raison, à exagérer, à mépriser, à dédaigner, à n'avoir aucune idée précise du vrai, du bon et du beau, à être injuste, à être fou.<sup>82</sup>

Cet optimum sensible recherché par Diderot pour le lecteur et le spectateur au théâtre est aussi celle qu'il désire saisir en peinture. J'examinerai quelques indices physiques du

---

<sup>81</sup> Diderot, « Entretiens sur le 'Fils Naturel'. », *op. cit.*, 101-102.

<sup>82</sup> Diderot, « Paradoxe sur le comédien. », *op. cit.*, 343.

pathétique dans mon analyse des tableaux-combles après le tableau-stase. Je me pencherai sur les signes sensibles qui accentuent les larmes et les cris.

### **Le tableau-stase**

Le tableau-stase est décrit dans le théâtre pour créer une sorte de présentation des personnages. Il est placé au début d'un acte ou d'une scène. Dans *La Religieuse*, Diderot amalgame les tableaux de théâtre et de peinture. Ce que Diderot transpose de ses descriptions de peinture sont les couleurs. Dans *La Religieuse*, Suzanne décrit ainsi au Marquis de Croismare un tableau-stase où Mme \*\*\* est le sujet principal et qui sert à présenter la supérieure. Celle-ci est entourée de religieuses qui s'occupent à broder, faire la dentelle et coudre.

Vous qui vous connaissez en peinture, monsieur 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, à moitié levée sur son lit, avec deux mentons qu'elle portait d'assez bonne grâce, des bras ronds comme s'ils avaient été tournés, des doigts en fuseaux et tout parsemés de fossettes, de yeux noirs, grands, vifs et tendres, presque jamais entièrement ouverts, à demi fermés, comme si celle qui possédait eût éprouvé quelque fatigue à les ouvrir, des lèvres vermeilles comme la rose, des dents blanches comme le lait, les plus belles joues, une tête fort agréable enfoncée dans un oreiller profond et mollet, les bras étendus mollement à ses côtés, avec de petits coussins sous les coudes pour les soutenir. 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 des 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. [...].<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Diderot, *La Religieuse*, op. cit., 219-220.

Diderot décrit de nombreuses couleurs telles que la peau de Mme \*\*\*, ses dents blanches, ses yeux noirs, ses lèvres et ses joues roses. Dans ce tableau, Diderot tient compte aussi d'importants sous-critères de la vérité, tels qu'il les développe dans ses *Salons*. Il s'agit de la variété et des poses naturelles. Il cherche la variété partout et pas seulement dans les expressions. En outre, Diderot ajoute dans ses *Essais sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765*<sup>84</sup> qu'il faut qu'une scène soit claire et variée afin qu'il y ait de la vérité. Aucun personnage, par exemple, ne doit faire la même action ou être dans la même position qu'un autre.<sup>85</sup> Diderot insiste énormément sur l'importance de retrouver la vérité dans une peinture. Ainsi il affirme au sujet de deux toiles de Boucher dans le *Salon de 1761* : « Quelles couleurs! quelle variété! quelle richesse d'objets et d'idées! Cet homme a tout, excepté la vérité ». <sup>86</sup> Dans ce tableau-stase, aucune religieuse ne ressemble à une autre. Les poses et actions des religieuses sont aussi variées et leurs expressions faciales sont diverses. Diderot est sensible à la couleur mais elle doit être associée à la vérité, comme dans ce tableau de Jean-Baptiste Greuze, *La Jeune Fille qui pleure son oiseau mort* :

Ô la belle main! La belle main! Le beau bras! Voyez la vérité des détails de ses doigts, et ces fossettes, et cette mollesse, et cette teinte de rougeur dont la pression de la tête a coloré le bout de ses doigts délicats et le charme de tout cela. [...] La tête est éclairée, de la couleur la plus agréable qu'on puisse donner à une blonde [...] ».<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup> « Essais sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765. » *Salon de 1765 Essai Sur la Peinture*. Texte établi et présenté par Gita May. Paris : Hermann, 1990. 343-411.

<sup>85</sup> *Ibid.*, 387.

<sup>86</sup> Diderot, *Salon*, vol. I, 112.

<sup>87</sup> *Ibid.*, vol. II, *op. cit.*, 147.

Les couleurs<sup>88</sup> qu'il décrit (la teinte rouge sur son visage laissée par la tension des doigts et les cheveux dorés de la petite fille) dans ce tableau intitulé sont mises en valeur dans les tableaux de *La Religieuse* où Diderot brouille la peinture et le théâtre.

Dans « The 'invisible poet' and the hidden spectator in Diderot's dramatic theory and plays: the new theatrical code. », <sup>89</sup> Romira Worvill explique la différence entre l'illusion générée dans la peinture et celle dans la dramaturgie. Selon cette critique, la toile en peinture crée une illusion pour l'œil alors que les pièces de théâtre créent une illusion pour l'œil et l'oreille.<sup>90</sup> Elle explique aussi un but commun: le théâtre cherche à engager l'attention du spectateur comme en peinture.<sup>91</sup> Il est vrai que le but premier de Diderot dans ses analyses de peintures est de décrire ce qui attire son œil, mais dans certaines peintures Diderot croit aussi entendre les sujets de la toile. En examinant *La Fille éconduite* de Baudouin, Diderot décrit ce que la fille paraît articuler au cavalier qui est nonchalamment étendu sur une chaise. « [U]ne fille en chemise, l'ai piqué, semble lui dire, en se remettant du rouge : *Et c'est là tout ce que vous saviez?* »<sup>92</sup> Dans une autre description de peinture effectuée par Beaudoin, Diderot l'imagine sous le pinceau de Greuze. Cette fois, Diderot écrit que la fille prononce : « *Ma sœur, vous êtes folle, vous n'y pensez pas [...]* ».<sup>93</sup> Dans la peinture de Greuze, *La Jeune Fille qui pleure son oiseau mort*, Diderot lui parle et elle ne répond pas. Finalement elle lui parle ; elle lui demandant

---

<sup>88</sup> Diderot décrit le plus de couleurs dans les peintures de nature de Chardin. Il va parfois exclamer «quelles couleurs » et d'autres fois il va toutes les nommer. Par exemple dans le *Troisième tableau de rafraîchissements, à placer entre les deux premiers*, Diderot énumère les couleurs des objets. « Les biscuits sont jaunes, le bocal est vert, la serviette blanche, le vin rouge, et ce jaune, ce vert, ce blanc, ce rouge, mis en opposition, récréent l'œil par l'accord le plus parfait ». (Diderot, *Salon*, t. 2, *op. cit.*,113).

<sup>89</sup> Worvill, Romira M. « The 'invisible poet' and the hidden spectator in Diderot's dramatic theory and plays: the new theatrical code. » *'Seeing ' speech : illusion and the transformation of dramatic writing in Diderot and Lessing.*» Oxford: Voltaire Foundation, 2005. 79-111.

<sup>90</sup> *Ibid.*, 85.

<sup>91</sup> *Id.*

<sup>92</sup> Diderot, *Salon*, vol. II, *op. cit.*, 137.

<sup>93</sup> *Ibid.*, 139.

ce qui arrivera à son oiseau et à sa mère.<sup>94</sup> Du point de vue acoustique, les tableaux dans *La Religieuse* se rapprochent plus du théâtre. Par ailleurs, Diderot différencie ses tableaux-combles de ses tableaux-stases en enrichissant les premiers d'un plus grand nombre d'éléments sonores.

### **Le tableau-comble**

Les tableaux-combles détiennent une énergie sensuelle ou sublime qui atteint le comble et regroupent généralement un groupe de personnages qui entoure une personne centrale. Les tableaux-combles de Diderot dans *La Religieuse* se centrent autour d'une pantomime et il s'en dégage du sublime mais surtout du pathétique.

Les tableaux-combles dans *La Religieuse* sont beaucoup plus minutieux que ceux de la pièce le « Fils Naturel ». De plus, les émotions dans ce roman sont nettement plus frappantes. Prenons par exemple, le tableau-comble qui décrit les derniers moments précédant la mort de Mme de Moni. La supérieure est encerclée de religieuses. L'épisode se passe en silence. Elle semble n'avoir plus de forces quand tout à coup, elle revient à elle. Elle arrive même à parler. Puis, après avoir prononcé quelques paroles, elle tombe morte :

Cette digne religieuse sentie de loin son heure approcher ; elle se condamna au silence ; elle fit porter sa bière dans sa chambre. Elle avait perdu le sommeil, et elle passait les jours et les nuits à méditer et à écrire : [...] À l'approche de sa mort, elle se fit habiller ; elle était étendue sur son lit ; on lui administra les derniers sacrements ; elle tenait un christ entre ses bras. C'était la nuit ; la lueur des flambeaux éclairait cette scène lugubre. Nous l'entourions, nous fondions en larmes, sa cellule retentissait de cris, lorsque tout à coup ses yeux brillèrent ; elle

---

<sup>94</sup> La fille se met à pleure quand Diderot mentionne l'absence de sa mère et que c'est la faute à sa mère «Mais voilà-t-il pas que vous pleurez...Mais ce que je vous en dis n'est pas pour vous faire pleurer ». (Diderot, *Salon*, vol.2, *op. cit.*, 146). Il fait un compliment à elle et après elle se sent un peu mieux et lui demande au sujet du destin de son oiseau et de sa mère. « Et mon oiseau? [...] Et ma mère ». (Diderot, *Salon*, vol. II, *op. cit.*, 146)

se releva brusquement, elle parla ; sa voix était presque aussi forte que l'état de santé ; le don qu'elle avait perdue revint : elle nous reprocha des larmes qui semblaient lui envier un bonheur éternel. « Mes enfants, votre douleur vous en impose. C'est là, c'est là, disait-elle en montrant le ciel, que je vous servirai ; mes yeux s'abaisseront sans cesse sur cette maison ; j'intercéderai pour vous, et je serai exaucée. Approchez toutes, que vous embrasse ; venez recevoir ma bénédiction et mes adieux ...». C'est en prononçant ces dernières paroles que trépassa cette femme rare, qui a laissé après elle des regrets qui ne finiront point.<sup>95</sup>

Ce qui rend cette scène si pathétique sont tous les détails dans les pantomimes tels que les religieuses qui fondent en larmes et l'éclat des cris des sœurs. La description de Mme de Moni donne l'impression, à nous le lecteur, que le lit de la supérieure est pratiquement son cercueil, qu'il s'agit d'un cadavre et non d'un corps vivant qui tient entre ses doigts une croix.

De plus, dans cet épisode Diderot se sert habilement d'une pantomime, afin de compléter le discours de Mme de Moni. La supérieure a perdu sa voix mais juste avant de mourir, elle arrive à parler, à reconforter ses religieuses. Toutefois, au lieu que Mme de Moni affirme qu'elle sera au paradis, elle pointe le ciel. Ce geste remplace le mot « le paradis » et clarifie donc ce que Mme de Moni entend par le mot « là ».

Les indices physiques pathétiques que Diderot met en lumière dans ce tableau sont les larmes.<sup>96</sup> Il accentue les larmes à deux reprises; la première fois quand il décrit les religieuses qui entourent la faible supérieure et il mentionne de nouveau les larmes quand la supérieure leur fait des reproches. De plus, le choix d'éclairage amplifie cette sombre scène. Les cierges montrent bien qu'on est aux prières d'un mort. Ce jeu de lumières, bien que caractéristique du roman gothique, nous rappelle le critère de peinture

---

<sup>95</sup> Diderot, *La Religieuse*, op. cit., 86-87.

<sup>96</sup> Richardson cherche aussi à émouvoir le lecteur par l'entremise des larmes. Clarisse se met souvent à pleurer et demeure souvent silencieuse lorsqu'elle n'est pas d'accord avec sa famille. Ses parents et son frère veulent qu'elle épouse Monsieur Solmes mais elle ne souhaite pas du tout cela.

du clair-obscur<sup>97</sup> que Diderot apprécie. Ceci démontre bien l'amplitude de l'influence de la peinture sur le roman diderotien.

Plusieurs moments très bouleversants existent dans *La Religieuse*. Toutefois, l'épisode où les sœurs torturent Suzanne est l'un des tableaux les plus pathétiques sinon celui qui l'est le plus. Suzanne décrit les cruautés qu'elle a subies. La supérieure est furieuse parce qu'elle veut avoir le mémoire de Suzanne mais celle-ci ne veut pas le lui donner. Les religieuses font preuve d'une force physique extrême dans ce tableau. On oblige Suzanne à marcher nu-pieds sur des morceaux de vitres et on la mène dans une cellule pitoyable, isolée de toutes les autres religieuses. Suzanne souffre et saigne énormément. Une fois dans sa cellule, Suzanne se blesse, tente de se suicider afin d'éviter d'autres tourments des religieuses.

Et à l'instant je leur tendis les bras. Ses compagnes s'en saisirent. On m'arracha mon voile ; on me dépouilla sans pudeur. On trouva sur mon sein un petit portrait de mon ancienne supérieure ; on s'en saisit ; je suppliai qu'on me permît de le baisser encore une fois ; on me refusa. On me jeta une chemise, on m'ôta mes bas, l'on me couvrit d'un sac, et l'on me conduisit, la tête et les pieds nus, à travers les corridors. Je criais, j'appelais à mon secours ; mais on avait sonné la cloche pour avertir que personne ne parût. J'invoquais le ciel, j'étais à terre, et l'on me traînait. Quand j'arrivai au bas de l'escalier, j'avais les pieds ensanglantés et les jambes meurtries ; j'étais dans un état à toucher les âmes de bronze. Cependant l'on ouvrit avec de grosses clefs la porte d'un petit lieu souterrain, obscur, où l'on me jeta sur une natte que l'humidité avait à demi pourrie. [...] Mon premier mouvement fut de me détruire ; je portais mes mains à ma gorge ; je déchirai mon vêtement avec mes dents ; je poussai des cris affreux ; je hurlais comme une bête féroce ; je me frappai la tête contre les murs ; je me mis toute en sang [...].<sup>98</sup>

Un trait pathétique de cet incident est que Suzanne crie au secours dans les corridors mais personne n'est présent pour l'entendre. La supérieure a interdit aux religieuses de se promener dans les couloirs pendant que Suzanne y est. L'intensité de ce

---

<sup>97</sup> Le clair-obscur tient compte de l'emplacement des lumières, du soleil et des ombres des objets. (Diderot, *Salon*, vol. III, *op. cit.*, 237).

<sup>98</sup> Diderot, *La Religieuse*, *op. cit.*, 102-103.

tableau-comble se fait sentir dans le choix des verbes violents. Suzanne emploie les mots « tendre, arracher, dépouiller, saisir, jeter » afin de décrire la torture effectuée par les sœurs. Le pire est que Suzanne se blesse elle-même et tente de se suicider. Diderot accroît l'ampleur du pathétique par ce choix lexical pour décrire l'autodestruction de Suzanne. Suzanne porte ses mains à son propre cou, déchire ses vêtements, se frappe le crâne contre la cloison. Elle finit par hurler comme une bête.

Dans les deux tableaux-combles que je viens d'examiner, le peu de mots qui sont prononcés sont incomplets, puisque les paroles des personnages pathétiques sont tronquées et remplacés par des points de suspensions. On voit et on entend aussi des étouffements, des cris et des mots inarticulés. Comme j'ai mentionné plus tôt, ces sons font partis d'une technique de théâtre que Diderot décrit dans ses « Entretiens », pour mieux affecter le spectateur.

On peut donc voir à quel point Diderot cherche des moyens de joindre le théâtre et la peinture au roman. Il transpose ainsi les tableaux théâtraux, chargés de pathétiques dans ses romans. J'ai analysé la présence de ces tableaux dans la pièce de Diderot « Le Fils Naturel », mais surtout dans *La Religieuse* en m'appuyant sur les théories de Pierre Frantz qui expriment dans un langage critique contemporain les idées formulées par Diderot en soulignant les transferts des couleurs de la peinture et du silence vers les tableaux-stases de *La Religieuse*. Ensuite, j'ai examiné deux tableaux-combles, tout en faisant bien ressortir l'essence émotionnelle du théâtre diderotien et l'importance de la diffusion de l'énergie vers le spectateur.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Jubinville, Yves, compte-rendu « Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1998, 296 p. » et « Aliverti, Maria Ines, *La naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1998 ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 28 (2000) : 168-172. 168.

Je ne peux conclure ce chapitre sur *La Religieuse* sans dire quelques mots de la «préface-annexe ». Diderot y informe le lecteur de la genèse du roman qui a commencé comme une correspondance fictive avec le Marquis de Croismare. Diderot a réussi ainsi à mystifier le marquis à cause de ses descriptions vives. En ce sens, « la préface-annexe » de *La Religieuse* où Diderot nous donne à voir son art d'émouvoir le lecteur, montre la justesse des analyses de Frantz, bien que Grimm et Diderot se moquent de la réaction pathétique du marquis.

### Chapitre 3 :

#### Les pantomimes symphoniques dans *Le Neveu de Rameau*

Diderot insiste énormément sur l'importance des pantomimes dans plusieurs de ses textes. Ainsi dans ses « Entretiens sur 'Le Fils Naturel' », il se demande pourquoi on a séparé la pantomime du dialogue et si le geste ne répond pas toujours au discours.<sup>100</sup> Pour lui, la pantomime devrait être indispensable au théâtre : « Nous ne savons point encore jusqu'où la pantomime peut influencer sur la composition d'un ouvrage dramatique, et sur la représentation ».<sup>101</sup> Diderot consacre plus tard dans son « Discours sur la poésie dramatique » une longue partie à la pantomime. Dans celle-ci il répondra à la question qu'il s'est posée dans ses « Entretiens ». Selon lui, la pantomime est la clé du théâtre et elle peut souvent éclaircir, remplacer une tirade, ou même donner de l'énergie à un discours. Il poursuit en disant qu'on peut jouer des scènes théâtrales entières en ne se servant que de pantomimes au lieu de dialogues.<sup>102</sup> Dans son « Paradoxe sur le comédien », Diderot explique ce qu'est « un grand comédien ». C'est celui qui est apte à jouer plusieurs rôles et à faire croire au spectateur qu'il est véritablement les personnages qu'il joue. Rameau le Neveu fait preuve de ce génie vers la fin du roman grâce à ses pantomimes. Diderot ne décrit pas seulement les usages possibles de ce jeu gestuel et corporel, il les illustre de manière détaillée dans ses romans *Le Neveu de Rameau* et *La Religieuse*. Tout comme les pantomimes dans ses essais dramatiques évoluent, les mimiques corporelles dans ses romans progressent aussi. Dans *Jacques le fataliste*,

---

<sup>100</sup> Diderot, « Entretiens sur le 'Fils Naturel' », *op. cit.*, 101.

<sup>101</sup> *Ibid.*, 112.

<sup>102</sup> Diderot, « Discours sur la poésie dramatique. », *op. cit.*, 269.

Diderot en insère quelques-unes en italiques<sup>103</sup> mais en outre il en ajoute directement dans ses petits tableaux de mise en scène. Dans *Le Neveu de Rameau*, le Neveu se sert de son corps et de sa voix afin de représenter des instruments, des chants et même tout un orchestre. J'examinerai en premier les pantomimes de violon et de clavecin. Par la suite, j'aborderai la pantomime chantée. Finalement, je me pencherai sur la grande pantomime de symphonie. Il est tout d'abord essentiel, afin de bien comprendre les pantomimes dans *Le Neveu de Rameau*, de rappeler la définition de la « pantomime » de l'*Encyclopédie* et l'évolution de la pantomime de Diderot parce que dans ce roman la pantomime a véritablement atteint un sommet.

Afin d'accorder plus de valeur aux pantomimes, Diderot assimile toutes ses didascalies directement dans le texte narratif de ses tableaux de pantomimes dans *Le Neveu de Rameau* où la gamme de jeux gestuels est très variée. Diderot illustre les différentes sortes de pantomimes sur lesquelles il a théorisées dans ses textes sur le théâtre. Il en y a qui sont simples, c'est-à-dire une série de gestes décrits en une seule phrase. « Alors il recommença à se frapper le front, avec un de ses poings, à se mordre la lèvre, et rouler au plafond ses yeux égarés, ajoutant 'Mais c'est une affaire faite [...]'.<sup>104</sup> D'autres pantomimes sont plus longues. Les séries de gestes corporels qui m'intéressent dans ce troisième chapitre sont celles qui sont complexes, longues et musicales. Les pantomimes font partie de la mise en scène visuelle. Elles deviennent importantes à partir du XIX<sup>e</sup> siècle mais Diderot reconnaît déjà, un siècle auparavant, comment elles peuvent

---

<sup>103</sup> Par exemple, lorsque l'hôtesse raconte l'histoire de Mme de La Pommeraye, l'hôtesse se demande pourquoi le marquis des Arcis cesse d'aimer la marquise sans raison. Au lieu que Jacques énonce qu'il «était écrit là haut », il répond en pointant du doigt au ciel « JACQUES, en montrant le ciel du doigt.- Ah! mon maître! » (Diderot, *Jacques*, op. cit., 207).

<sup>104</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, op. cit., 67.

transformer une scène théâtrale, en appuyant un discours ou même en remplaçant un dialogue. Les pantomimes sont un moyen de maintenir l'intérêt du spectateur.

### **L'origine de la fascination pour les pantomimes**

Le chevalier Jaucourt a composé un long article au sujet de la pantomime dans l'*Encyclopédie*. Ce qui importe dans sa définition est la première partie qui explique le sens du mot. Une pantomime est un jeu scénique de mouvements sans paroles.

PANTOMIME, s. m. (*Jeux scéniq. des Romains.*) on appelait *pantomimes*, chez les Romains, des acteurs qui, par des mouvements, des signes, des gestes, & sans s'aider de discours, exprimaient des passions, des caractères, & des événements.

Le nom de *pantomime*, qui signifie *imitateur* de toutes choses, fut donné à cette espèce de comédiens, qui jouaient toutes sortes de pièces de théâtre sans rien prononcer; mais en imitant & expliquant toutes sortes de sujets avec leurs gestes, soit naturels, soit d'institution. On peut bien croire que les *pantomimes* se servaient des uns & des autres, & qu'ils n'avoient pas encore trop de moyens pour se faire entendre.<sup>105</sup>

Diderot porte une attention particulière aux émotions dans les pantomimes mais aussi au talent imitateur d'objets et de personnages de Rameau le Neveu. Tout comme les tableaux-combles, Diderot s'intéresse aux passions qui touchent le spectateur. La pantomime peut créer de l'extase ou, encore une fois comme les tableaux, du pathétique. Diderot dépasse les pantomimes de *La Religieuse* avec ce complément d'imitations de toutes choses, de toutes sortes, idées soulignées par le chevalier de Jaucourt. Le Neveu va démontrer son art d'imiter tous les instruments, tous les chants et tous les personnages dans toute une symphonie.

---

<sup>105</sup> *Encyclopédie*, t. XI, *op. cit.*, 827 .

Dans la suite de son article, Jaucourt trace surtout l'évolution de la pantomime et il s'attache à certains acteurs qui avaient bien maîtrisé cet art de parler avec les mains chez les Grecs mais aussi chez les Romains où on se servait d'abord de pantomimes sans discours. Par contre, le mime pouvait être accompagné d'une flûte. Pylade a changé les pantomimes en y ajoutant des instruments, voix et chants dans ses fables. Après la mort d'Auguste, sous le règne de Néron, il y avait des acteurs qui dansaient sans musique ni voix. Aussi le pantomime représentait-il plusieurs personnages d'une même pièce.<sup>106</sup> Mais ce qu'il faut retenir de ce tableau historique, c'est la progression des pantomimes. Diderot, grand admirateur et connaisseur de l'Antiquité, a certainement été frappé par l'évolution des pantomimes ; évolution qui montre la richesse de ce moyen d'expression. Cette diversité se reflète dans les pantomimes musicales du *Neveu de Rameau*. Les deux premières pantomimes musicales que j'ai regroupées ensemble, celles du violon et du clavecin sont exécutées entièrement sans discours. Puis, la deuxième pantomime que j'examinerai, ajoute un ensemble de voix et rassemble plusieurs chansons dans sa fugue musicale. Diderot fusionne instruments et chants dans sa grande pantomime. Vers la fin de ce long mime corporel, le Neveu devient l'homme habile à jouer tous les instruments et les personnages et la musique disparaît.

Diderot est fasciné par les pantomimes très tôt dans sa carrière. Dans sa *Lettre sur les sourds et les muets* de 1757<sup>107</sup>, Diderot raconte qu'il fréquentait souvent des théâtres. Il aimait revoir des représentations en se bouchant les oreilles dans le but de critiquer une pièce. Diderot prétendait que pour bien juger le jeu d'un acteur, c'est-à-dire ses

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, 827-828.

<sup>107</sup> « Lettre sur les sourds et les muets. » *Diderot Œuvres complètes*, Introduction de Roger LeWinter. t. II. 1757. Paris : Société Encyclopédique Française et le Club Français du Livre, 1969. 513-602.

mouvements et gestes, il fallait l'observer sans prêter attention à son discours. Il partage une expérience personnelle au théâtre où il a assisté à une pièce les oreilles closes.

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 de 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 les 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 ne venait à la comédie que pour ne pas les entendre. Je m'embarrassais fort peu des jugements, et je me tenais opiniâtrement 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, que je croyais l'être. [...]. [L'] on ne me manquait pas de tomber autour de moi, lorsqu'on me voyait répandre des larmes dans les endroits pathétiques et toujours les oreilles bouchées.<sup>108</sup>

Alors, si une pièce était bien montée, Diderot était ému jusqu'aux larmes. Il est important de clarifier que ce n'est pas nécessairement les gestes qui le touchent uniquement, c'est plutôt le souvenir du discours qu'il connut par cœur associé à l'usage des gestes. Ce passage de la *Lettre sur les sourds et muets* semble avoir inspiré le début du *Neveu de Rameau* : « Un après-dîner, j'étais là, regardant beaucoup, parlant peu et écoutant le moins que je pouvais ». <sup>109</sup>

Diderot a tenté de montrer la portée de la pantomime dans sa pièce de théâtre «Le Fils Naturel ». Afin de s'assurer que les spectateurs comprennent la signification des pantomimes, il explique sa pièce théâtrale dans ses « Entretiens sur le 'Fils Naturel' ». Sa pièce et ses entretiens ont été tous deux publiés en 1757. À première vue, il peut paraître que Diderot favorise les gestes par rapport aux paroles dans ses *Entretiens* parce qu'il donne un exemple où le philosophe Tomocrate joue une pantomime de voix et

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, 532.

<sup>109</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, 46.

d'instruments. Toutefois, plus loin, il compare Timocrate à un autre personnage, Démétrius, qui refait la pantomime sans musique ni discours. Le jeu gestuel silencieux semble avoir remporté contre la pantomime accompagnée de vrais instruments. Selon moi, la pantomime muette triomphe parce qu'elle rend l'idée que le comédien veut illustrer sans autre appui physique que le corps.

Au fond, ce que Diderot cherche est un équilibre, une union du discours et du geste.<sup>110</sup> Diderot décrit une circonstance où la parole lui paraissait insuffisante dans le *Fils Naturel*. Dans ce passage, Diderot essaie de démontrer qu'on peut verbalement poser une question et répondre avec les mains au lieu de paroles durant les moments intenses.

DORVAL Quel effet cet art, joint au discours, ne produirait-il pas? Pourquoi avons-nous séparé ce que la nature a joint? À tout moment, le geste ne répond-il pas au discours? Je ne l'ai jamais si bien senti, qu'en écrivant cet ouvrage. Je cherchais ce que j'avais dit, ce qu'on m'avait répondu ; et ne trouvant que des mouvements, j'écrivais le nom du personnage, et au-dessous son action. Je dis à Rosalie, acte II, scène II : *S'il était arrivé... que votre cœur surpris... fût entraîné par un penchant... dont votre raison vous fît un crime... J'ai connu cet état cruel!... Que je vous plaindrais!*

« Elle me répond : *Plaigniez-moi donc...* Je la plains, mais c'est par le geste de la commisération ; et je ne pense pas qu'un autre homme qui sent eût fait autre chose [»].<sup>111</sup>

Plus tard, Diderot tâche d'éclaircir le fait qu'il ne cherche pas à isoler les pantomimes des discours mais à les rejoindre. Il écrit un long développement portant uniquement sur la pantomime dans son « Discours sur la poésie dramatique ». Il précise

---

<sup>110</sup> L'abbé Dubos exprime aussi que nous sommes plus émus comme spectateur lorsque nous pouvons voir des pantomimes avec des paroles, au lieu d'entendre uniquement un discours. « [L'orateur] que nous voyons et que nous entendons en même temps nous remue bien davantage que celui dont nous entendons la voix, mais dont nous ne voyons pas les gestes » (Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Genève: Slatkine Reprints, 1967. section III, 239-340).

<sup>111</sup> Diderot, « Entretiens sur le 'Fils Naturel' », *op. cit.*, 101.

que la pantomime a plusieurs rôles. Elle peut donner de l'énergie ou éclaircir un discours, joindre un dialogue ou remplacer une réplique.

Il faut écrire la pantomime toutes les fois qu'elle fait tableau ; qu'elle donne l'énergie ou de la clarté au discours, qu'elle lie le dialogue ; qu'elle caractérise ; qu'elle consiste un jeu délicat qui ne se devine pas ; qu'elle tient lieu de réponse ; et presque toujours au commencement des scènes.<sup>112</sup>

Les pantomimes peuvent donc compléter un dialogue, de surcroît elles peuvent même remplacer une scène entière. Diderot affirme par exemple que dans certains cas, il serait plus naturel de ne pas avoir de dialogue. Pour illustrer cela, il évoque deux hommes qui sont incertains s'ils devraient être mécontents ou satisfaits l'un l'autre. Selon lui, il vaut mieux ne rien dire pendant qu'ils attendent un arbitre. Entre temps, ils s'occupent à marcher de long en large et à montrer des signes d'impatience.<sup>113</sup> Diderot illustre dans *Le Neveu de Rameau* l'usage de petites pantomimes qui peuvent lier un discours, s'y substituer, le compléter ou donner de l'énergie dans le but d'attirer l'attention et de toucher le lecteur. Ces petits suppléments de mise en scène peuvent passer inaperçus et ne pas réussir à joindre le cœur du spectateur. Diderot préfère alors de longues séries de pantomimes qui affectent le lecteur. Il continue sa quête de rapprocher les personnages et le lecteur ou le lecteur-spectateur. Il réussit finalement à démontrer l'influence des gestes et passions par ses longues pantomimes musicales. Plus les séries gestuelles sont longues, plus elles affectent le spectateur si elles sont bien mimées.

Diderot exprime dans ses analyses de peintures et dans le « Paradoxe sur le comédien » que certains sentiments nous frappent plus et restent avec nous plus

---

<sup>112</sup> Diderot, « Discours sur la poésie dramatique. », *op. cit.*, 270.

<sup>113</sup> *Ibid.*, 269.

longtemps. Il ajoute que les peintures et les pièces de théâtre qui sont meilleures, sont celles qui nous laissent avec une impression plus profonde, qui détiennent plus d'intensité. Ainsi, le plaisir est un sentiment qui dure moins longtemps qu'un sentiment pathétique. Diderot décrit dans son « Paradoxe sur le comédien », une représentation d'*Inès de Castro*, où le parterre s'est mis à rire de la comédienne qui jouait Duclos. Elle s'est alors adressé directement aux spectateurs et les a avertis qu'il s'agissait du plus beau moment de la pièce. Peu après, elle pleurait comme exigeait son rôle et l'a si bien fait que les spectateurs ont été émus et se sont mis à pleurer eux aussi. Diderot décrit par la suite que la douleur est un sentiment profond.<sup>114</sup> Dans ses analyses de peinture, Diderot pardonne des imperfections dans le dessin ou le coloris si le tableau possède quelque chose qui nous émeut. Il illustre ceci dans un dialogue avec un spectateur. Ils discutent au sujet d'une toile exécutée par Le Prince. Le spectateur pointe les défauts; accuse la peinture d'être sourde et monotone. Diderot lui répond :

Cela se peut; mais il touche; mais il arrête; et que m'importe tes passages de tons savants, ton dessin pur et correct, la vigueur de ton coloris, la magie de ton clair-obscur, si ton sujet me laisse froid? La peinture est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux. Si l'effet s'arrête aux yeux, le peintre n'a fait que la moindre partie du chemin.<sup>115</sup>

La vérité de l'objet mais surtout l'effet font oublier la pauvreté des autres critères d'art.<sup>116</sup>

Diderot affirme aussi dans son « Paradoxe sur le comédien » qu'un « grand acteur» est un créateur d'illusion. Le spectateur identifie tant l'acteur au personnage qu'il oublie qu'il est un comédien. «LE PREMIER [...] [L]a condition du comédien serait la plus malheureuse des conditions ; mais il n'est pas le personnage, il le joue et le joue si

---

<sup>114</sup> Diderot, « Paradoxe sur le comédien. », *op. cit.*, 335.

<sup>115</sup> Diderot, *Salon*, vol. II, *op. cit.*, 173-74.

<sup>116</sup> *Ibid.*, 178.

bien que vous prenez pour tel : l'illusion n'est que pour vous ; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas ». <sup>117</sup>

Le Neveu est apte à jouer tous les instruments, un autre trait retrouvé dans la définition de grand comédien de Diderot. Dans le *Paradoxe sur le comédien*, Diderot énonce qu'un grand comédien sait jouer un ensemble de rôles, il n'est pas restreint à un type de personnage, tel que tragique ou comique. Il compare un grand comédien à des instruments de musique comme un piano, une harpe et un violon.

LE PREMIER Un grand comédien n'est ni un piano-forte, ni une harpe, ni un clavecin, ni un violon, ni un violoncelle ; il n'a point d'accord qui lui soit propre ; mais il prend l'accord et le ton qui conviennent à sa partie, et il sait prêter à toutes. J'ai une haute idée du grand comédien : cet homme est aussi rare et peut-être plus grand que le poète. <sup>118</sup>

Dans *Le Neveu de Rameau*, Diderot réussit donc à orchestrer toutes ses idées théoriques sur la pantomime et à créer des pantomimes allant de la plus simple à la plus complexe. Certaines sont silencieuses, d'autres sont musicales et gestuelles et d'autres sont extrêmement élaborées, composées de gestes corporels, de sons d'instruments avec des glissements de discours. Il faut aussi souligner que les pantomimes musicales du *Neveu de Rameau* suivent l'évolution du roman. À mesure que le texte progresse, les pantomimes se perfectionnent et l'amitié entre le Neveu et Moi se renforce aussi.

La pantomime du violon et celle du clavecin sont au début du roman et se suivent immédiatement. Elles sont imparfaites. Plus tard dans le roman, le Neveu chante une fugue et celle-ci n'est pas tronquée de pauses mais n'arrive toujours pas à saisir l'âme de Moi. Ce dernier se met à douter du bien-fondé de leur amitié. Enfin, le Neveu exécute

---

<sup>117</sup> Diderot, « Paradoxe sur le comédien. », *op. cit.*, 313.

<sup>118</sup> *Ibid.*, 347.

une pantomime symphonique sonore, puis silencieuse et parmi cette série de mimes, Lui arrive à émouvoir Moi qui partage un sentiment fraternel pathétique.

### **La pantomime du violon**

La première pantomime musicale du *Neveu de Rameau* paraît au début du roman et, avant que Lui ne débute son exécution, Moi décrit la rigidité de ses mains. Lui montre à Moi son poignet raide et lui raconte que ses doigts étaient auparavant comme des bâtons de bois et ses tendons étaient de vieilles cordes sèches, plus raides qu'une roue d'un tourneur. Il a tant tourmenté, rompu ses parties.<sup>119</sup> Cette raideur est reflétée dans l'exécution de ses premières pantomimes. Ensuite, le Neveu fait de petits exercices afin de réchauffer ses mains. C'est le personnage Moi qui décrit les préparatifs : « [D]e la main droite, il s'était saisi les doigts et le poignet de la main gauche ; et il les renversait en dessus, en dessous ; l'extrémité des doigts touchait au bras ; les jointures en craquaient; je craignis que les os n'en demeurassent disloqués».<sup>120</sup>

Lui se positionne ensuite comme s'il tenait un violon et un archet, se met à chantonner un allegro de Locatelli et fait semblant de jouer le violon.

En même temps, il se met dans l'attitude d'un joueur de violon ; il fredonne de la voix un allegro de Locatelli ; son bras droit imite le mouvement de l'archet; sa main gauche et ses doigts semblent se promener la longueur du manche ; s'il fait un ton faux, il s'arrête ; il remonte ou baisse la corde ; il la pince de l'ongle, pour s'assurer qu'elle est juste ; il reprend le morceau où il l'a laissé ; il bat la mesure du pied ; il se démène de la tête, des pieds, des mains, des bras, du corps.<sup>121</sup>

Dans cette pantomime de violon, le Neveu emploie sa voix et son corps. Celle-ci est l'outil qui fait résonner le violon. Quant à son corps, il se sert de ses doigts et de ses bras

---

<sup>119</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, op. cit., 68.

<sup>120</sup> *Id.*

<sup>121</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, op. cit., 68-69.

pour imiter les mouvements nécessaires pour jouer le violon. Puis, son pied est comme un métronome, tient compte des mesures de temps de la chanson, du rythme. Après un temps, le Neveu devient si passionné par sa propre musique, qu'il se met à bouger la tête.

Rameau le Neveu fait plus que de fredonner une simple mélodie. Il prête même attention aux accords dans son allegro de Locatelli et les fait retentir.

Au milieu de ses agitations et de cris, s'il présentait une tenue, un de ces endroits harmonieux où l'archet se meut lentement sur plusieurs cordes à la fois, son visage prenait l'air de l'extase ; sa voix s'adoucissait, il s'écoutait avec ravissement. Il est sûr que les accords résonnaient dans ses oreilles et dans les miennes.<sup>122</sup>

Le morceau de musique se termine seulement lorsque le Neveu a serré le violon sous son bras et lâché la main qui tient l'archet.

Diderot illustre la raideur des doigts du Neveu par les fausses notes qu'il joue de temps à autre. Rappelons-nous que Diderot venait tout juste de mentionner avant l'exécution de la pantomime que les doigts de Lui étaient comme des bâtons de bois. Bien que le Neveu fasse de fausses notes et arrête parfois de jouer son morceau, son allegro laisse Moi avec un sentiment de joie. Le Neveu lui demande son opinion critique sur la pièce qu'il vient de jouer. « LUI : [...] Hé bien, me disait-il, qu'en pensez-vous? MOI : À merveilles ». <sup>123</sup> Il est vrai que Moi apprécie le morceau mais ce n'est que superficiellement. Il existe une distance émotive entre le Neveu et Moi. Le spectateur Moi illustre cela en décrivant l'extase du Neveu, extase qui n'est pas partagée par Moi. Cet écart entre le Neveu et Moi se rétrécit au fur et à mesure que le roman progresse et que les deux personnages apprennent à se connaître, or la pantomime du violon a lieu au début du roman.

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, 69.

<sup>123</sup> *Id.*

Le Neveu ressent de l'extase durant son morceau et est loué par Moi mais Lui perd ce sens de satisfaction après qu'il cesse de jouer le violon. Après avoir réfléchi à son exécution, le Neveu conclut que son morceau de violon ressemble aux autres musiciens. « Cela va, ce me semble ; cela résonne à peu près comme les autres ». <sup>124</sup> Je crois que le Neveu a perçu que Moi était réservé, car il a fallu que le Neveu lui demande son avis. Alors, le Neveu de Rameau tente de se distinguer des autres musiciens, en jouant un autre instrument que le violon et en même temps il essaie de recevoir de vraies louanges de Moi. Cette fois, Lui se prépare à jouer du clavecin, puisque la pantomime de violon ne suscite pas une émotion durable chez Lui et touche Moi légèrement.

### **La pantomime du clavecin**

Lorsque le Neveu affirme qu'il va jouer du clavecin juste après son morceau de violon, Moi tente de l'en dissuader en lui disant qu'il se fatiguera pour rien. Moi éprouve de la pitié pour le Neveu et éprouve encore un manque de confiance envers lui. Le Neveu insiste et peu après, le Neveu se met alors au clavecin dans le but d'y jouer un deuxième morceau et de convaincre Moi de ses talents. Pour jouer le violon, il fallait que le Neveu se réchauffe les mains et les bras. Les préparatifs pour jouer le clavecin sont différents. Il faut que le Neveu se tienne le dos courbé au-dessus du piano imaginaire : « Et aussitôt. Il s'accroupit comme un musicien qui se met au clavecin ». <sup>125</sup> En plus du dos courbé, il faut porter une attention particulière aux jambes et à la tête. Les jambes doivent rester pliées au cours de la pièce et la tête élevée comme s'il avait en face de lui une partition de musique. Le clavecin est plus complexe à jouer et le Neveu illustre bien cela, en tenant

---

<sup>124</sup> *Id.*

<sup>125</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, 69.

compte dans son exécution des deux rythmes qui s'opposent. Il s'agit de la basse et de la mélodie.

Le voilà donc assis au clavecin ; les jambes fléchies, la tête élevée vers le plafond où l'on eût dit qu'il voyait une partition notée, chantant, préludant, exécutant une pièce d'Alberti, ou de Galuppi, je ne sais lequel des deux. Sa voix allait comme le vent et ses doigts voltigeaient sur les touches; tantôt laissant le dessus, pour prendre la basse; tantôt quittant la partie d'accompagnement, pour revenir au-dessus [...].<sup>126</sup>

Toutefois, il ne suffit pas que le Neveu mime le positionnement du corps au piano, il doit reproduire aussi les expressions faciales qui vont de pair avec les diverses parties de la musique. De fait, Lui parvient même à reproduire les nuances musicales. Il joue moins fort les parties qui devraient être indiquées *piano* sur la partition et joue plus vigoureusement lorsqu'il y a des *forte*.

Malgré tout et à nouveau, le morceau que joue le Neveu n'est pas parfait. Auparavant, le Neveu avait comparé ses tendons à de vieilles cordes sèches. Ainsi, ce handicap se fait entendre dans l'ébauche musicale au clavecin. Cette fois, Moi remarque que le Neveu fait semblant de manquer des notes et de se reprendre, tandis que quand il avait joué du violon il faussait les notes. Moi ressent de nouveau un sentiment de plaisir et de douleur. Cette pantomime touche davantage Moi et le spectateur à cause de l'ajout des successions de passions sur le visage du Neveu. Néanmoins, les notes manquées font ressentir un manque émotionnel en soi, c'est-à-dire un manque de satisfaction chez le spectateur.

Une différence entre les pantomimes non-musicales et celles qui le sont est la fluidité des successions. Dans ses théories sur le théâtre, Diderot critique les acteurs qui procèdent de manière mécanique à faire les gestes qui sont écrits dans les didascalies. Le

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, 70.

Neveu a une facilité naturelle à reproduire les pantomimes associées aux instruments et aux personnages. Moi dit du mouvement de violon que « ses doigts semblent se promener la longueur du manche ». <sup>127</sup> Et il affirme du morceau de clavecin: « Sa voix allait comme le vent et ses doigts voltigeaient sur les touches ». <sup>128</sup> Les deux premières pantomimes ont alors des mouvements qui glissent bien. Cependant, elles ne suscitent pas assez d'émotions. Rameau le Neveu échoue à contenter Moi avec sa pantomime de clavecin parce qu'il passe trop rapidement d'une émotion à une autre et qu'il feint de manquer les notes. Moi résume les sentiments qu'il voit succéder sur le visage du Neveu en une seule phrase. « On y distinguait la tendresse, la colère, le plaisir, la douleur ». <sup>129</sup> Le Neveu accroche Moi avec ses passions mais met fin à celles-ci de manière abrupte avec les notes ratées. Diderot cherche une pantomime théâtrale qui tient l'intérêt du lecteur pendant une plus longue durée de temps et qui laisse une trace dans le cœur. La pantomime devrait ajouter à la scène et non créer un manque ou une brisure dans la fluidité du roman.

### **La pantomime chantée**

Le Neveu veut montrer son talent à Moi et faire preuve d'originalité. Rameau le Neveu montre comment la voix peut être utilisée comme un instrument. Il se met à faire un chant en fugue esquissé à partir du *Vivat Mascarillus*. Il chante les différentes voix, celles qui sont graves, les barytons et les basses ainsi que celles qui sont aiguës, les ténors et les altos.

Et là-dessus, il se mit à faire un chant en fugue tout à fait singulier. Tantôt la mélodie était grave et pleine de majesté ; tantôt légère et folâtre ; dans un instant il imitait la basse ; dans un autre, une des parties du dessus ; il m'indiquait de son

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, 69

<sup>128</sup> *Ibid.*, 70

<sup>129</sup> *Id.*

bras et de son col allongés, les endroits des tenues et s'exécutait, se composait à lui-même, un chant de triomphe, où l'on voyait qu'il s'entendait mieux en bonne musique qu'en bonnes mœurs.

Je ne savais, moi, si je devais rester ou fuir, rire ou m'indigner. Je restai, dans le dessin de tourner la conversation sur quelque autre sujet qui chassât de mon âme l'horreur dont elle était remplie. Je commençais à supporter avec peine la présence d'un homme qui discutait une action horrible, un exécrationnel forfait, comme un connaisseur de peinture ou en poésie, examine les beautés d'un ouvrage de goût ; ou comme un moraliste ou un historien relève et fait éclater les circonstances d'une action héroïque. Je devins sombre, malgré moi.<sup>130</sup>

Le Neveu imite donc le chant de toute une chorale. Cette pantomime musicale diffère du violon et du clavecin car c'est un chant, alors l'instrument dans ce cas est sa voix. Il est aussi intéressant de noter que Moi ne décrit pas de fausses notes dans le chant<sup>131</sup> du Neveu. On voit donc une amélioration dans l'exécution de cette troisième pantomime musicale. Bien que le Neveu ne prétende pas jouer un instrument de musique, il se sert de son bras comme un bâton d'un maître de musique qui signale les entrées des différents groupes de chanteurs. Le Neveu semble alors jouer deux rôles : les choristes et le maître de musique. Il est choriste lorsqu'il chante tandis que lorsqu'il se sert de son bras comme outil pour diriger, il agit comme un directeur d'un orchestre.

Moi éprouve un ensemble de sentiments confus. Il ne sait pas comment il devrait se sentir, s'il devrait rire, avoir peur ou se révolter. Ici, Moi se rend compte qu'il a noué un lien affectif avec le Neveu et il se demande si c'est une amitié positive ou non. Il n'arrive pas à apprécier la plénitude des chants à cause de son inquiétude.

---

<sup>130</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, op. cit., 119.

<sup>131</sup> Ce n'est pas la première fois que le Neveu chante. Par exemple, Moi indique plus tôt que le Neveu s'est mis à chanter le *Indes galantes* et les *Profonds abîmes*. Aucune parole ni tons des chansons sont notées pour ses deux chants. Il n'y a pas de pantomimes décrites non plus. « Puis, il se remettait à chanter l'ouverture des *Indes galantes* et l'air *Profonds abîmes* [...] » (Diderot, *Neveu*, op. cit., 58).

## La grande pantomime musicale

Après les exécutions d'instruments individuels, le violon et le clavecin, le Neveu a tâché de créer la pantomime du chant, un peu plus difficile que les premières puisqu'il jouait le rôle du maître de chant et celui des choristes. La dernière pantomime va réunir, dans un seul grand jeu mimique, toutes les habiletés vocales et instrumentales de Moi qui va reproduire à lui seul une symphonie de voix et d'instruments.

Le Neveu commence à murmurer tout bas des airs de *L'île des fous*, du *Peintre amoureux de son modèle*, et de *La Plaideuse*. Il élève sa voix de plus en plus et en même temps son corps s'anime aussi plus vivement. D'abord, il chantonne tout bas en marchant de long en large. Parfois il laisse échapper un cri en levant les mains et son regard au ciel. Lorsque son chant s'intensifie, il chante plus fortement.

En plus de l'utilisation de son corps, le Neveu ajoute des expressions faciales. Il fait des grimaces, contourne son corps et se balance la tête en chantant. Il mélange aussi les genres de musique (français, italiens, tragiques et comiques), varie le ton de ses chants et imite une variété de caractères (furieux, radouci, impérieux et ricaneur) de différents personnages (jeune fille, prêtre, tyran, ainsi de suite).

Il entassait et brouillait ensemble trente airs, italiens, français, tragiques et comiques de toutes sortes de caractères ; tantôt avec une voix de basse-taille, il descendait jusqu'aux enfers ; tantôt s'égosillant, et contrefaisant le fausset, il déchirait le haut des airs, imitant de la démarche, du maintien, du geste, les différents personnages chantant ; successivement furieux, radouci, impérieux, ricaneur. Ici, c'est une jeune fille qui pleure et il en rend toute la minauderie ; là il est prêtre, il est roi, il est tyran, il menace, il commande, il s'emporte ; il est esclave, il obéit. Il s'apaise, il se désole, il se plaint, il rit, jamais hors de ton, de mesure, du sens des paroles, et du caractère de l'air.<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, op. cit., 126

Diderot justifie son maniement d'expressions faciales et de tons dans *Le Neveu de Rameau*. Il raconte plus tôt par l'entremise du Neveu que la diversité de mines et d'intonation peut être une stratégie utile pour remporter une dispute.<sup>133</sup> En d'autres mots, Lui souligne que les expressions du visage, la voix et le corps sont tous essentiels sur la scène musicale, comme au théâtre.

LUI réussit à rendre l'état émotionnel ou sensible qui coïncide avec les chants. Par exemple, lorsqu'il chante un morceau où le prophète de Jérusalem est désolé, le Neveu verse un torrent de larmes. Il peint le pathétique avec exactitude.<sup>134</sup>

Si Moi avait décidé de fuir le Neveu de Rameau, il aurait manqué la grande pantomime musicale qui l'a tant ému. Ce n'est qu'avec cette pantomime musicale que Moi laisse de côté ses hésitations et doutes. Il loue beaucoup plus le Neveu dans sa description : « Il répétait avec une précision, une vérité et une chaleur incroyable, les plus beaux endroits de chaque morceau [...] Tout y était, et la délicatesse du chant, et la force de l'expression ; et la douleur ». <sup>135</sup> Finalement, Moi exprime les sentiments profonds suscités en lui par la musique du Neveu de Rameau.

[S'] emparant de nos âmes et les tenant suspendues dans la situation la plus singulière que j'aie jamais éprouvée... Admirais-je? Oui, j'admire! étais-je touché de pitié ; j'étais touché de pitié mais une teinte de ridicule était fondue dans ces sentiments, et les dénaturait ». <sup>136</sup>

Dans cette longue pantomime, le Neveu pleure lorsqu'il évoque la désolation d'un prophète en Jérusalem mais il n'est pas le seul à verser des larmes, Moi remarque que tous les clients du café fondent en larmes. Le Neveu a finalement réussi à émouvoir Moi et tous les spectateurs, grâce au pathétique qu'il a insufflé dans la musique. Rappelons-

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, 92-93.

<sup>134</sup> *Ibid.*, 126-127.

<sup>135</sup> *Id.*

<sup>136</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, 127.

nous que Diderot affirme dans ses analyses de peintures et dans le « Paradoxe sur le comédien » que certains sentiments nous frappent plus et restent avec nous plus longtemps. Le Neveu parvient justement à toucher et à accrocher l'âme : « [S'] emparant de nos âmes et les tenant suspendues dans la situation la plus singulière [...] ». <sup>137</sup> Si une peinture ou un comédien arrive à faire pleurer Diderot, il conclut que le peintre ou l'acteur a réussi à l'émouvoir au niveau sensible le plus élevé.

Au cours de l'évolution du roman, le Neveu de Rameau atteint le summum des pantomimes musicales. Cette liaison harmonieuse entre la voix (discours et musique) et le corps (pantomimes et signes extérieurs) représente le mieux l'équilibre que Diderot cherche entre le discours et la pantomime dans ses textes théoriques sur le théâtre.

Après les éloges de Moi, le Neveu n'a pas encore terminé sa pantomime. Le Neveu arrête son chant pour reproduire les sons des instruments. Il entrelace le chant et les instruments. Rameau Le Neveu parvient à imiter une série d'instruments ; les bassons, les hautbois, les instruments de cordes et les flûtes. Non seulement il reproduit les sons mais il donne l'impression visuelle au spectateur, Moi, qu'il joue véritablement les instruments. Il est alors insuffisant pour Diderot de rendre un des cinq sens. Il cherche à amplifier l'ouïe et la présence du corps comme au théâtre.

Quand le Neveu achève de jouer les instruments, il imite de nouveau les personnages d'une femme en douleur et d'un malheureux afin de mettre de nouveau l'accent sur les pantomimes. Lorsque Moi décrit la pantomime du violon, il le fait dans un sens métaphorique. C'est comme si le Neveu joue le violon. « [Son] bras imite le mouvement de l'archet ; sa main gauche et ses doigts semblent se promener sur la

---

<sup>137</sup> *Id.*

longueur du manche [...] ». <sup>138</sup> Diderot se sert des mots « imiter » et « sembler » dans la pantomime de violon. Il y a alors une dissociation entre le corps et l'instrument, tandis que dans la grande pantomime le Neveu est les personnages : « C'était une femme, [...] c'était un malheureux ». <sup>139</sup> Le Neveu et l'entité représentée sont donc unifiés. <sup>140</sup>

D'ailleurs c'est un des talents de ce que Diderot appelle « un grand comédien » dans son « Paradoxe sur le comédien ». Un grand acteur est un créateur d'illusion. Il rend si bien son personnage que le spectateur le prend pour le personnage. La définition de « pantomime » de Rousseau et celle du « Paradoxe sur le comédien » de Diderot affirment qu'un grand comédien sait jouer tous les rôles. Rameau le Neveu est un grand comédien parce qu'il peut imiter une panoplie de personnages et il est un grand musicien ou un grand maître d'orchestre puisqu'il réussit à jouer divers instruments et il n'est pas limité à un genre ou un son. Il montre aussi à Moi qu'il peut rendre un autre type de musique que le français et l'italien.

Après avoir contrefait les personnages, Lui se met à imiter ce que je qualifie comme « la musique de la nature ». Ainsi, il fait semblant d'être des oiseaux se taisent, imite le son d'un courant d'eau qui descend tranquillement et rapidement le long d'une montagne et il reproduit les sons d'un orage, du vent et du tonnerre. <sup>141</sup>

[C]'était un temple qui s'élève; des oiseaux qui se taisent au soleil couchant; des eaux qui se taisent au soleil couchant ; des eaux qui murmurent dans un lieu solitaire et frais, ou qui descendent en torrent du haut des montagnes ; un orage ; une tempête, la plainte de ceux qui vont périr, mêlée au sifflement des vents, au

---

<sup>138</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, op. cit., 69.

<sup>139</sup> *Ibid.*, 128.

<sup>140</sup> Jacques Proust a déjà souligné l'effacement de la distinction du sujet et de l'objet dans *Le Neveu de Rameau* dans Proust, Jacques. « De l'*Encyclopédie* au *Neveu de Rameau* : l'objet et le texte. » *aise du XVIII<sup>e</sup>* . Genève, Droz, 1980.

<sup>141</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, op. cit., 127-128.

fracas du tonnerre ; c'était la nuit, avec ses ténèbres ; c'était l'ombre et le silence ; car le silence même se peint par des sons.<sup>142</sup>

Yvan Sitbon indique dans son article que les bruits d'oiseaux, de l'eau et de l'orage sont des « 'objets' traditionnellement offerts à l'imitation musicale dans la tragédie lyrique ». <sup>143</sup> Toutefois, il souligne aussi que l'imitation d'objets insaisissables (la nuit, l'ombre, le silence) n'est pas typique. Sitbon juge alors que le Neveu doit avoir des forces orphiques afin de rendre cet effet uniquement par l'exécution de sa pantomime.<sup>144</sup> Il s'agit ici d'un autre exemple de la manière dont Diderot transpose le « silence », un silence où il n'y a pas une absence totale de son comme dans les tableaux pathétiques dans *La Religieuse*.

Il peut paraître anodin d'inclure ces bruits de nature mais Diderot affirme clairement que ceux-ci font partie du chant. Il s'intéresse à tous les bruits mêmes s'ils sont subtils ou de courte durée tels qu'un soupir ou un petit cri.

LUI : Le chant est une imitation, par les sons d'une échelle inventée par l'art ou inspirée par la nature, comme il vous plaira, ou par la voix ou par l'instrument, des bruits physiques ou des accents de passions, et vous voyez qu'en changeant là-dedans, les choses à changer, la définition conviendrait exactement à la peinture, à l'éloquence, à la sculpture, et à la poésie. Maintenant, pour en venir à votre question. Quel est le modèle du musicien ou du chant? C'est la déclamation, si le modèle est vivant et pensant; c'est le bruit, si le modèle est inanimé.<sup>145</sup>

La musique de la nature fait alors partie de l'étendue du grand comédien ou du grand pantomime qui est capable d'imiter toute chose. Dans le cas du Neveu, cela signifie tous les instruments, tous les personnages et tous les genres de musique.

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, 128.

<sup>143</sup> Sitbon, Yvan. « Peindre avec les mots, peindre avec des sons, peindre avec des gestes : la musique dans Le Neveu de Rameau. » *Études sur 'Le Neveu de Rameau' et le 'Paradoxe sur le comédien' de Denis Diderot: Actes du Colloque organisé à l'Université de Paris VII les 15 et 16 novembre 1991*. Comp. Georges Benrekassa, Marc Buffat, and Pierre Chartier Paris: U.F.R. Sciences des textes et documents, 1992. 61-85. 73.

<sup>144</sup> *Id.*

<sup>145</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau, op. cit.*, 120-121.

Diderot amalgame la peinture et le théâtre afin de créer ses tableaux. Il emprunte du théâtre les pantomimes et les sons monosyllabiques. Quant à la peinture, ce sont ses descriptions vives de couleurs décrites dans *La Religieuse*. Dans *Le Neveu de Rameau*, Diderot fusionne plus que le théâtre et la peinture. Ainsi, l'auteur tire les jeux gestuels du théâtre. Il porte une attention singulière aux passions, ressort qui est important dans la peinture et dans le théâtre. Celles-ci contribuent grandement à l'aspect visuel. Diderot complète ses pantomimes musicales en y ajoutant un autre domaine artistique, il s'agit de la musique. Ce que Diderot crée avec ce tissage de théâtre, de peinture et de musique c'est une harmonie qui complète entièrement la vue et l'ouïe. Tous ces éléments visuels (les pantomimes et les expressions faciales) et auditifs (les paroles et la musique) contribuent à rendre la présence du corps et à attirer le regard des spectateurs comme dans une pièce de théâtre.

Denis Diderot met en relief les pantomimes dans *Le Neveu de Rameau* afin de montrer qu'elles peuvent servir à plus qu'à simplement remplacer une parole. Les séries gestuelles sont alors très efficaces pour émouvoir le spectateur d'une pièce de théâtre. Avec *Le Neveu de Rameau*, Diderot atteint une très grande complexité dans l'écriture des pantomimes.

J'ai rappelé les idées sur les pantomimes que Diderot a développées dans ses textes théoriques sur le théâtre et dans sa pièce de théâtre « Le Fils Naturel ». J'ai ensuite montré l'évolution des pantomimes musicales dans le roman de façon détaillée. Rameau le Neveu débute avec deux pantomimes instrumentales de violon et de clavecin. Les morceaux de musiques sont imparfaits. Le Neveu se met donc plus tard à chanter et fait preuve de plasticité, en jouant le rôle de maître d'orchestre et en chantant toutes les

parties des différents choristes. Dans la grande pantomime musicale, le Neveu fait résonner les bruits d'une symphonie, chante et représente fidèlement une gamme de personnages. Ce qui en résulte est une mise en scène harmonieuse auditive et picturale. Le Neveu fait preuve des qualités d'un grand comédien grâce à son long tableau de pantomimes musicales et au succès qu'il obtient en émouvant le spectateur.

## Conclusion

Diderot mêle la peinture, le roman et le théâtre dans ses œuvres. Ses textes romanesques renvoient à un genre nouveau où le théâtre est fortement présent. L'élément théâtral qui unit *Jacques le fataliste*, *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau* est la mise en scène. Cette fonction d'insérer des détails sur des objets, des costumes, des expressions, des sentiments et des gestes sont ce qui rend Diderot un véritable metteur en scène présent en chair et en os. Par l'analyse des romans de Diderot, j'ai éclairé des aspects théâtraux qui sont spécifiques au théâtre mais que Diderot emploie dans ses romans. Dans *Jacques le fataliste* j'ai fait une analyse de deux personnages qui n'existent pas habituellement dans les romans, le lecteur-spectateur et le souffleur de lignes, tout en accentuant leur rôle mais surtout leur présence orale. Dans *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*, j'ai souligné l'importance de l'acoustique, tels que les cris et les chants. Mon analyse a aussi porté sur les détails visuels comme les tableaux, les pantomimes, ainsi que les émotions qui leur sont associées.

Les critiques ont étudié les romans de Diderot dans une approche sociocritique. Ils ont cherché à comparer les situations décrites dans ces romans avec la réalité économique et sociale du dix-huitième siècle. Certains ont discuté de la philosophie développée dans *Jacques le fataliste*, *La Religieuse* et *Le Neveu de Rameau*. Ils ont examiné la religion et le fatalisme. D'autres ont analysé les pièces de théâtre de Diderot en employant les théories théâtrales de Diderot. Toutefois, ils ont négligé d'examiner les romans de Diderot sous l'angle des théories théâtrales de Diderot.

Il est vrai qu'il a écrit deux pièces de théâtre « Le Fils Naturel » et « Le Père de Famille » et des textes sur le théâtre comme ses « Entretiens sur le 'Fils Naturel' », son

«Discours sur la poésie dramatique » et son «Paradoxe sur le comédien », mais pour Diderot l'expérience théâtrale réelle est beaucoup plus importante que ces textes dramatiques. Il est un homme passionné de théâtre. Ainsi, le théâtre apparaît dans son encyclopédie, ses textes philosophiques, ses descriptions de peintures et bien sûr dans ses romans.

Plutôt que de décrire les événements d'une voix passive, Diderot opte pour un roman parlant. Il reconnaît l'effet frappant sur les spectateurs des dialogues et gestes, comme c'est le cas au théâtre. Le dramaturge contemporain Samuel Beckett se sert des mêmes outils que Diderot dans ses pièces de théâtres. Beckett a ainsi écrit des drames qui se centrent autour de la voix comme « Quoi où. »<sup>146</sup> et dans d'autres, il valorise les pantomimes. C'est le cas de « Acte sans paroles ».<sup>147</sup> Mais Diderot demeure exceptionnel car non seulement il unifie ces notions, mais en plus il les développe dans ses romans.

Ainsi, plusieurs concepts spécifiques au théâtre, tels que les tableaux et pantomimes, se multiplient dans les romans de Diderot et il serait difficile de saisir par exemple ces pantomimes musicales complexes sans remonter aux théories de Diderot. Il serait aussi malaisé de reconnaître l'originalité formelle de ses romans. On perçoit alors bien la nouveauté que Diderot apporte au roman. Diderot cherche à le rapprocher les genres qu'il connaît comme la peinture et le théâtre. Mais l'exemple de la juxtaposition du souffleur de lignes, du spectateur et de la pantomime, joint au tableau, suggère que Diderot cherche à réaliser la mise en scène parfaite. C'est donc le théâtre qui domine le plus dans ses romans. Tout cela dans le but de mieux émouvoir le spectateur. Autrement dit, la mise en scène de Diderot s'empare de la voix et des gestes du corps dans ses

---

<sup>146</sup> Beckett, Samuel « Quoi où. » *Catastrophe et autres dramatiques*. Paris : Éditions de Minuit, 1982.

<sup>147</sup> Beckett, Samuel. « Fin de partie; suivi de Acte sans paroles. » Paris: Éditions de Minuit, 1957.

romans comme au théâtre, pour rendre la présence physique et émotionnelle des comédiens. Comme a écrit Kempf, dans les romans de Diderot « l'œil écoute ».<sup>148</sup> Mais il y a plus que cela dans les romans de Diderot : l'œil voit, écoute, parle et ressent les émotions des personnages.

En fin de compte, mon analyse des aspects propres au théâtre mais repris dans les romans de Diderot permet une compréhension plus large non simplement des œuvres romanesques de Diderot, mais aussi d'une nouvelle écriture romanesque et théâtrale du XVIII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>148</sup> Kempf, *op. cit.*, 112.

## Bibliographie

### I. Corpus primaire

Diderot, Denis. « Discours sur la poésie dramatique. » *Le drame bourgeois*. Ed. Jacques Chouillet et Anne-Marie Chouillet. 1758. Paris : Hermann, 1980. 331-427.

---. « Entretiens sur le 'Fils Naturel'. » *Le drame bourgeois*. Ed. Jacques Chouillet et Anne-Marie Chouillet, 1757. Paris : Hermann, 1980. 83-162.

---. *Jacques le fataliste*. Préface, notes et annexes Pierre Chartier. 1778. Collection Classiques. Paris: Librairie générale française, 2000.

---. « Le Fils Naturel. » *Diderot Œuvres complètes*. Introductions de Roger Lewinter. t. III. 1757. Paris : Société encyclopédique française et le Club français du livre, 1970. 23-111.

---. *Le Neveu de Rameau*. Ed. Michel Delon. Collection Folio Classique. 1805. France: Gallimard, 2006.

---. *La Religieuse*. Ed. Robert Mauzi. 1780. Collection Folio Classique. Gallimard, 2004.

---. « Paradoxe sur le comédien. » *Paradoxe sur le comédien*. Ed. Jane Marsh Dieckmann, Georges Dulac, Jean Varloot, Ulla Kölving et al. 1777. Paris: Hermann, 1995. 43-128.

### II. Corpus d'œuvres secondaires

Beckett, Samuel. « Fin de partie; suivi de Acte sans paroles. » Paris: Éditions de Minuit, 1957.

---.« Quoi où. » *Catastrophe et autres dramaticules*. Paris : Éditions de Minuit, 1982.

Diderot, Denis. « Essais sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765. » *Salon de 1765 Essai Sur la Peinture*. Texte établi et présenté par Gita May. Paris : Hermann, 1990. 343-411.

---. « Le Père de famille. » *Diderot Œuvres complètes*. Introductions de Roger Lewinter. t. III. 1757. Paris : Société encyclopédique française et le Club français du livre, 1970. 249-402.

---. « Lettre sur les sourds et les muets. » *Diderot Œuvres complètes*, Introduction de Roger LeWinter. t. II. 1757. Paris : Société Encyclopédique Française et le Club Français du Livre, 1969. 513-602.

---. « Le Père de famille. » *Diderot Œuvres complètes*. Introductions de Roger Lewinter. t. III. 1757. Paris : Société encyclopédique française et le Club français du livre, 1970. 249-402.

---. *Salon*. vol. I-III. Texte établi et présenté par Jean Seznac et Jean Adhémar. Oxford : Clarendon Press, 1957-67.

Richardson, Samuel, traduction de l'abbé Prévost. *Histoire de Miss Clarisse Harlove*, dans *Œuvres Prévost*. t. 1. 1784. Genève : Slatkine Reprints, 1969.

### III. Corpus théorique et critique

Abirached, Robert. « Diderot et le théâtre. » Ed. Philippe Daudy. *Diderot : Œuvres complètes*. t. 3. Paris: le Club français du livre, 1969.

Antle, Martine. « Vers une nouvelle conception de l'espace: voix et fiction chez Beckett.» *The French Review*. Mar. (1988) : 563-568.

Apostolidès, Jean-Marie. « La religieuse et ses tableaux. » *Poétique* 35 (2004) : 73-86.

Benrekassa, Georges. « Diderot, l'absence de l'œuvre. » *Études sur 'Le Neveu de Rameau' et le 'Paradoxe sur le comédien' de Denis Diderot : Actes du Colloque organisé à l'Université de Paris VII les 15 et 16 novembre 1991*. Comp. Georges Benrekassa, Marc Buffat, and Pierre Chartier. Paris: U.F.R. Sciences des textes et documents, 1992. 133-140.

Berthiaume, Pierre. « *La Religieuse* de Diderot ou l'hypotypose. » *Lumen* 22 (2003): 67-81.

Bonnet, Jean-Claude. *Diderot, Textes et débats*. Paris: Librairie générale, 1984.

Carpentier, Line. '*Jacques le fataliste et son maître*' : *Denis Diderot : résumé analytique, commentaire critique, documents complémentaires*. Paris : Nathan, 1989.

Chaouche, Sabine. *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801)*. t.I. Spectateurs. Paris : Honoré Champion, 2005.

Chartier, Pierre, compte-rendu, « Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1998, 296 p. ». *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 27 (1999).

Chouillet, Jacques. « L'Esthétique et littérature ( à propos de Diderot). » *L'information littéraire* Mar-Avr. 1972 : 55-62.

---. *La formation des idées esthétiques de Diderot*. Paris: Librairie Armand Colin, 1973.

Connon, Derek F. *Innovation and renewal: a study of the theatrical works of Diderot*. Oxford : Voltaire Foundation, 1989.

Coulet, Henri. *Le roman jusqu'à la Révolution*. t. 1. Paris : Armand Colin, 1967.

Cronk, Nicholas. « Jacques le fataliste et son maître : un roman quichotisé. » *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 23 (1997) : 63-78.

Cuillé, Tili Boon. *Narrative Interludes: Musical Tableaux in Eighteenth-Century French Texts*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

Didier, Béatrice. *Diderot dramaturge du vivant*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

---. *Histoire de la littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Nathan, 1992.

Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Genève: Slatkine Reprints, 1967.

*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Jean Le Rond d'Alembert et Denis Diderot (ed.), Paris, 1751-1772.

Foucré, Michèle. *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*. Paris : A.-G. Nizet, 1970.

Frantz, Pierre. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

---. « Le roman, perte ou salut du théâtre? » *Il Romanzo a teatro : atti del convegno internazionale della società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese*, Verona 11-13 nov 2004. 2005, 37-48.

Fried, Michael. *Absorption and Theatricality : painting and beholder in the age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980.

Gaiffe, Félix Alexandre, *Le drame en France au XVIII<sup>e</sup>* . Paris : Armand Collin, 1910.

Genette, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil, 1979.

Hobson, Marion. « Déictique, dialectique dans *Le Neveu de Rameau*. » *Études sur 'Le Neveu de Rameau' et le 'Paradoxe sur le comédien' de Denis Diderot: Actes du Colloque organisé à l'Université de Paris VII les 15 et 16 novembre 1991*. Comp. Georges Benrekassa, Marc Buffat, and Pierre Chartier Paris: U.F.R. Sciences des textes et documents, 1992. 11-19.

Ibrahim, Annie. *Diderot et la question de la forme*. Paris : Presses universitaires de France, 1999.

Ida, Hishida. « La 'pantomime' selon Diderot. Le geste et la démonstration morale. » *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 27 (1999) : 25-42.

Jacot Grapa, Caroline ed. et al. *Le travail des Lumières : Pour Jacques Benrekassa*. Paris: Champion, 2002.

Janvier, Ludovic. « Roman et théâtre. » *Samuel Beckett : roman, théâtre, images, acteurs, mise en scène, voix musicales*. » Paris: Jean-Michel Place, 1990.

Jones, Tobin H. « Aesthetic Form and Narrative Closure in Diderot's *Jacques le fataliste*.» *Essays in literature* 11: 2 (1984) : 267-284.

Jubenville, Yves, compte-rendu « Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1998, 296 p. » et « Aliverti, Maria Ines, *La naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1998 ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 28 (2000) : 168-172.

Kempf, Roger. *Diderot et le roman : ou le démon de la présence*. Paris : Seuil, 1964.

Kundera, Milan, traduction de Linda Asher. *The Art of the Novel*. New York : Grove Press, 1988.

Méchoulan, Eric. Conf. on Coll. *Quoi où* de Samuel Beckett. Université du Manitoba, Manitoba. 19 Jan. 2007.

Mølbjerg, Hans, traduction d'Ernst Rehben. « Aspects de l'esthétique de Diderot. » København, Den. : J. H. Schultz, 1964.

Mortier, Roland. « Diderot et la fonction du geste. » *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 23 (1997) : 79-87.

Murphy, Patricia. « *Est-il bon? Est-il méchant?*- Theory vs. Practice. » *French Review* 45: 2 (1971) : 401-408.

Myszkorowska, Maria. « Diderot et la recherche du drame scénique. » *Le Drame du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, dir. De Phillipe Baron. Université de Dijon, 2004. 217-228.

Pellerin, Pascale. « La place du théâtre de Diderot sous la Révolution. » *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 27 (1999) : 89-103.

- Proust, Jacques. « De l'Encyclopédie au Neveu de Rameau : l'objet et le texte. »  
*aise du XVIII<sup>e</sup>* . Genève, Droz, 1980.
- Quintili, Paolo. « Révolution et praxis dans *Le Neveu de Rameau*, roman du jeu de l'éthique sociale. » *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 26 (1999) : 153-172.
- Robejkow, « Jean-Christophe. Nouvelles recherches sur la musique dans *Le Neveu de Rameau*. » *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 20 (1996). 57-74.
- Roubine, Jean-Jacques. *Théâtre et mise en scène 1880-1980*. Paris: Presses universitaires de France, 1980.
- Sauvage, Emmanuel. « La tentation du théâtre dans la roman : analyse de quelques tableaux chez Sade et Richardson. » *Lumen* 20 (2001): 147-160.
- Sherman, Carol. *Diderot and the Art of Dialogue*. Genève: Librairie Droz, 1976.
- Siess, Jürgen. « Le tableau parlant selon Diderot - les débuts d'une nouvelle conception esthétique.» *Interterface, image-text-langage*. 1996. 77-87.
- . « Un modèle des Lumières : la comédie sérieuse de Diderot. » *Diderot, l'invention du drame : études réunies et présentées par Marc Buffat : actes de la journée d'étude du 14 octobre 2000 à l'Université Paris VII- Denis-Diderot*. Klincksieck et Cie, 2000, 15-26.
- Sitbon, Yvan. « Peindre avec les mots, peindre avec des sons, peindre avec des gestes: la musique dans *Le Neveu de Rameau*. » *Études sur 'Le Neveu de Rameau' et le 'Paradoxe sur le comédien' de Denis Diderot: Actes du Colloque organisé à l'Université de Paris VII les 15 et 16 novembre 1991*. Comp. Georges Benrekassa, Marc Buffat, and Pierre Chartier Paris: U.F.R. Sciences des textes et documents, 1992. 61-85.
- Terrasse, Jean. *Le Temps et l'espace dans les romans de Diderot*. Oxford: Voltaire Foundation, 1999.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I*. 1977. Paris: Belin, 1996.
- . *Lire le théâtre 2 : L'école du spectateur*. Paris : Éditions sociales, 1981.
- . *Lire le théâtre III: Le dialogue de théâtre*. Paris: Belin, 1996.
- Versini, Laurent. « *Le Neveu de Rameau* et le 'Paradoxe sur le comédien' : Deux esthétiques, une science de l'homme. » *Littératures* 25 (1991) : 41-51.
- Wagener, Mary. « Satire of the reader in *Tristram Shandy*. » *Texas Studies in Literature and Language* 8 : 3 (1966).

Wall, Anthony. *Ce corps qui parle : Pour une lecture dialogique de Denis Diderot : essai*. Montréal: XYZ, 2005.

Worvill, Romira M. « Le monde du spectacle et le spectacle du monde : la nouvelle esthétique dramatique au XVIII<sup>e</sup> siècle. » *Lumen* 22 (2003) : 117-134.

---. « The 'invisible poet' and the hidden spectator in Diderot's dramatic theory and plays: the new theatrical code. » *'Seeing ' speech : illusion and the transformation of dramatic writing in Diderot and Lessing.*» Oxford: Voltaire Foundation, 2005. 79-111.