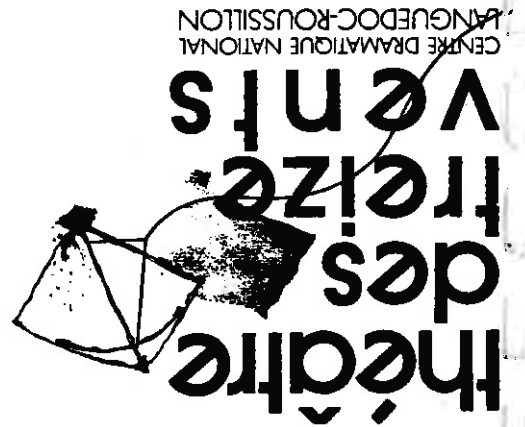


Dossier pédagogique à l'intention des lycéens et étudiants

MAI 1987

JOURNAL D'UNE CRÉATION

LE REVE DE D'ALEMBERT

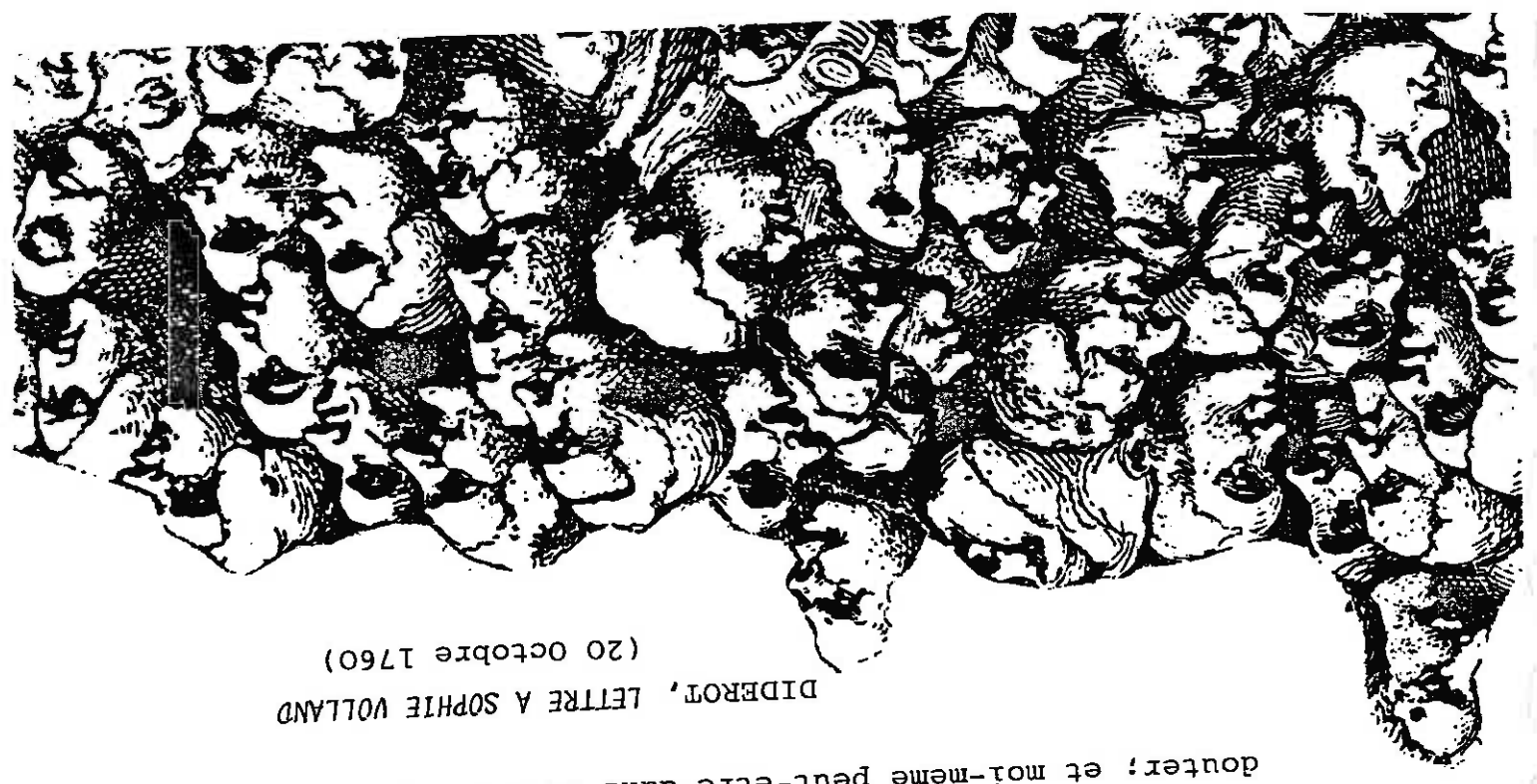


# TABLE DES MATIERES

Présentation.....	Page 1
<b>LES AXES DRAMATURGIQUES</b>	
1. LA SCIENCE POETIQUE ET AMOUREUSE ( INTRODUCTION ).....	Page 3
2. Les deux cultures ( Ilyja Prigogine et Isabelle Stengers).....	Page 4
3. "NOUS NE COMPOSONS PAS, NOUS CAUSONS" ( INTRODUCTION).....	Page 8
4. Le Neveu de Rameau ( Diderot ).....	Page 9
5. Diderot ou le Neveu ( Garat ).....	Page 11
6. L'indistinction des voix ( Elisabeth de Fontenay ).....	Page 13
7. LE MOI ET LE MONDE ( INTRODUCTION).....	Page 17
8. L'esthétique de Diderot et la biologie de Bordeu ( Francis Courtès ).....	Page 18
9. Articles "Jouissance" et "Naitre" de l'Encyclopédie et Lettre à Sophie Volkand ( Diderot ).....	Page 21
<b>DE L'ECRIT AU THEATRE</b>	
10. Les directions de l'adaptation.....	Page 24
11. Deux "naisances" ( d'après Diderot ).....	Page 26
12. Le rêve ( d'après Diderot ).....	Page 29
13. L'histoire d'un géomètre ( Jean Starobinski ).....	Page 32
<b>EN SCENE</b>	
14. Le traitement de l'espace.....	Page 39
15. Le son.....	Page 42
16. Quatre comédiens.....	Page 45
Bibliographie.....	Page 48

C'est une chose singulière que la conversation, surtout lorsque la compagnie est un peu nombreuse. Voyez les circuits que nous avons faits. Les rêves d'un malade en délire ne sont pas plus hétéroclites. Cependant, comme il n'y a rien de décousu ni dans la tête d'un homme qui rêve, ni dans celle d'un fou, tout tient aussi dans la conversation; mais il serait quelquefois bien difficile de retrouver les chaînons imperceptibles qui ont attiré tant d'idées disparates. Un homme jette un mot qu'il détache de ce qui a précédé et suivi dans sa tête; un autre en fait autant; et puis attrape qui pourra. Une seule qualité physique peut conduire l'esprit qui s'en occupe à une infinité de choses diverses. Prenons une couleur, le jaune, par exemple. L'or est jaune, la soie est jaune, le souci est jaune, la bile est jaune, la lumière est jaune, la paille est jaune; à combien d'autres fils ce fil jaune ne répond-il pas ? La folie, le rêve, le décousu de la conversation consistent à passer d'un objet à un autre par l'entremise d'une qualité commune. Le fou ne s'aperçoit pas qu'il en change. Il tient un brin de paille jaune et luisante à la main, et il crie qu'il a saisi un rayon de soleil. Combien d'hommes qui ressemblent à ce fou sans s'en douter; et moi-même peut-être dans ce moment.

DIDEROT, LETTRE A SOPHIE VOLAND  
(20 octobre 1760)



## PRESENTATION

Le texte de Diderot qui ouvre ce dossier servira à justifier ses directions, son organisation, ses modes d'utilisation - et peut-être ses défauts. Ce "journal d'une création" se propose de parcourir le chemin qui a mené de la rencontre d'un texte à celle d'un public.

LE REVE DE D'ALEMBERT est un texte à la fois labyrinthique et rayonnant. Il emmène le lecteur en excursion et ses détours sont nombreux. Mais aucun "chemin de traverse" ne débouche sur une impasse; chaque idée, chaque image rencontrées entre en résonance avec le réseau entier, "et puis attrape" *qui pourra*. Le Théâtre, quand il veut "attraper" un tel texte, doit se résoudre à l'adapter, c'est à dire à le simplifier, pour l'ajuster à son mouvement propre. Le spectacle que le public verra au bout du compte est pourtant fait de la totalité des rencontres (textes, images, musiques, et bien sûr personnes) de cette longue excursion.

Ce dossier essaiera d'évoquer la plupart de ces rencontres, mais aussi d'être un instrument de travail maniable. Il propose seize textes qui se répondent tous, mais qu'on peut situer par rapport à trois thèmes dramaturgiques.

\* Trois introductions (**Textes Nos 1, 3, 7**) se proposent de présenter ces trois axes du travail dramaturgique, qu'on a intitulés respectivement : *La science poétique et amoureuse*, *"Nous ne composons pas, nous causons"*, *Le Moi et le Monde. Les Textes Nos 2, 4, 5, 6, 8, 9* sont des variations sur ces thèmes. Les textes d'introduction essaieront d'indiquer également les "chemins transversaux" qui relient d'autres textes du dossier à tel ou tel axe. Parmi les six textes qui constituent cette première partie dramaturgique, certains sont plus particulièrement exploités dans le cadre d'un cours de philosophie (**Nos 2, 6, 8**) d'autres dans le cadre d'un cours de littérature (**Nos 4, 5**).

\* La deuxième partie du dossier comprend quatre textes qui explorent le passage de l'écrit au théâtre. Le premier (**Texte N° 10**) présente les conséquences des choix dramaturgiques sur le travail d'adaptation proprement dit. Le **Texte N° 11** propose deux moments différents mais symétriques du spectacle; les textes sont donnés avec les indications de jeux de scène, et leur mise en regard peut éclairer un aspect de la "lecture théâtrale" du texte de Diderot. Le **Texte N° 12** propose le même éclairage sur le moment du rêve de D'Alembert proprement dit. Le **Texte N° 13** est une analyse stylistique et littéraire riche de suggestions pour la mise

Le texte de l'adaptation théâtrale sera publié à l'Avant-Scène le 15 octobre 1987 (n° 816).

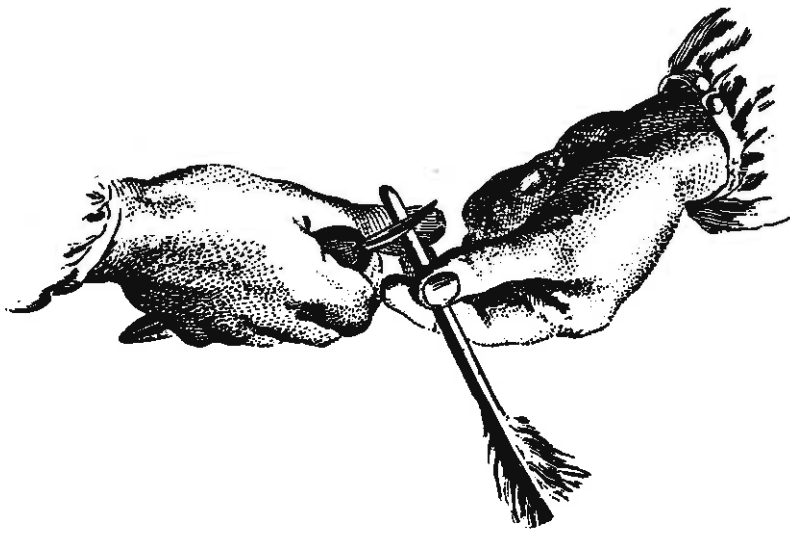
La mise en scène décrite dans ce dossier est celle de la création du spectacle, le 9 mai 1987 à l'opéra de Montpellier. La reprise du spectacle à l'automne 87 peut entraîner des modifications dont cette description ne rend pas compte.

\* \*

\*

\* La troisième et dernière partie du dossier envisage trois aspects essentiels de la mise en scène. Elle retrace le parcours artistique qui a abouti à la conception du "décor" (Texte N° 14) et de la bande-son (Texte N° 15). Le dernier texte (N° 16) serait peut-être le plus essentiel, s'il n'était aussi le plus difficile à écrire pour qui n'est pas acteur; c'est donc de façon tout à fait "impressionniste" qu'il essaiera de décrire comment quatre comédiens, quatre personnalités, se sont emparés d'un texte pour le faire leur.

en scène des trois moments précédemment décrits.



LES AXES DRAMATURGIQUES

L'érotisme et la poésie sont les caractères les plus notables du REVE DE D'ALEMBERT. Leur présence est diffuse dans le texte, mais elle n'en révèle pas moins un de ses sens profonds.

Dans l'érotisme qui parcourt en particulier les deuxième et troisième dialogues, il ne faut pas voir un simple "piquant" dont Diderot aurait voulu agrémente d'austères réflexions scientifiques et philosophiques. Pour reprendre les termes d'un

article d'Aram Vartanian (a), "chez Diderot, l'érotisme a été une modalité intellectuelle étroitement liée à son matérialisme scientifique."

La matière est sensible, la matière est amour, et la science est traversée, portée, par le désir. Dans les PENSEES SUR L'INTER-PRÉTATION DE LA NATURE, Diderot décrit la nature comme "une femme qui aime à se travestir, et dont les différents déguisements, laissant échapper tantôt une partie, tantôt une autre, donnent quelque espérance à ceux qui la suivent avec assiduité, de connaître un jour toute sa personne".

"Connaître", c'est-à-dire "jouir de", si l'on inverse les termes de la définition de Diderot dans l'ENCYCLOPÉDIE (cf. texte n° 9). C'est bien une jouissance physique qui ouvre à d'Alembert la connaissance des lois de l'univers (cf. textes n°12 et 13) ; et c'est un désir mutuel qui pousse Borden et Melle de L'Espinasse à s'aventurer ensemble dans les chemins buissonniers de l'hypothèse scientifique.

La science du vivant doit être une science vivante. Diderot veut bousculer le savant cartésien : la pensée fondée sur la certitude mathématique est un obstacle à l'évolution scientifique. Elle réclame un nouveau type de savant, qui constitue son savoir en le cherchant. Il faut être à l'affût de tout ce qui passe : rêve, anecdote, métaphore... La science qui va naître ne doit plus être seulement acte solitaire de main-mise sur le monde, mais écoute ouverte, extase, "jeu avec". Et c'est pourquoi d'Alembert laisse la place au couple Borden-Melle de L'Espinasse : le duel du premier dialogue devient le duo des deuxième et troisième dialogues (cf. textes n° 10 et 11).

Le texte qui suit, sous le titre LES DEUX CULTURES (n°2), met en perspective ce moment privilégié qu'incarne Diderot, ce moment où la culture scientifique ne s'est pas encore séparée sans émission de la culture "tout court", ce moment utopique où une science à naître se permet de se chercher par le rêve et l'amour et de ressembler par moment à un roman, un ballet, ou un poème.

(a) ÉROTISME ET PHILOSOPHIE CHEZ DIDEROT (Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, Juin 1961.)

LES DEUX CULTURES

Nous avons vu deux modèles, celui d'Aristote, puis celui de Galilée, dominer successivement la pensée occidentale. Lequel choisir ? Faut-il, pour comprendre les processus naturels, observer le mouvement des astres, ou bien les êtres vivants qui peuplent la terre ? Nous avons dit déjà que le développement de la science moderne a été marqué par l'abandon de l'inspiration vitaliste et, en

particulier, des causes finales aristotéliennes. Mais la question de l'organisation vivante reste posée, et

Diderot, par exemple, souligne, à l'époque même du triomphe newtonien, qu'elle a en fait été refoulée par la physique : il l'imagine qui hante le sommeil des

physiciens incapables désormais de la penser éveillés,

c'est-à-dire dans le cadre de leurs théories. D'Alembert rêve : "Un point vivant..."

Dans un entretien imaginaire avec d'Alembert, Diderot se met en scène lui-même, faisant éclater l'insuffisance de l'explication mécaniste : "Voyez-vous cet œuf ? C'est avec

*cela qu'on renverse toutes les écoles de théologie et tous les*

*temples de la terre...*" Contre le temple de la mécanique

rationnelle, contre tous ceux qui annoncent que la nature matérielle n'est que masse inerte et mouvement, Diderot en appelle ainsi à ce qui fut sans doute l'une des plus anciennes sources d'inspiration de la physique, le

spectacle du développement progressif, de la différenciation et de l'organisation apparemment spontanées de

l'embryon. La chair se forme, le bec, les yeux, les

intestins... Comment admettre que la masse inerte, et

même la masse newtonienne animée par les forces

d'interaction gravitationnelle, puisse fonder l'explication de cette apparition de structures locales organisées

et actives ?...

Mais Diderot ne désespère pas. La science commence seulement, écrit-il, la mécanique rationnelle n'était qu'une première



tentative, trop abstraite, et le spectacle de l'oeuf suffira à en renverser les prétentions. Déjà les enfants rient et les philosophes répliquent. C'est pourquoi il compare les travaux des grands mécaniciens, les Euler, Bernoulli, d'Alémbert aux pyramides égyptiennes, témoignage grandiose et effrayant du génie de leurs constructeurs mais qui, désormais, ne font plus que subsister, solitaires et abandonnées. La vraie science vivante et féconde se poursuivra ailleurs. Elle existe d'ailleurs déjà, lui semble-t-il, cette science nouvelle, science de la nature vivante et organisée. D'Holbach étudie la chimie, Diderot, la médecine. Dans les deux cas, il s'agit d'opposer à la masse inerte et aux lois universelles de la mécanique, la matière active, capable de s'organiser, de produire les êtres vivants. La matière est sensible, soutient Diderot, même la pierre a de sourdes sensations au sens où les molécules qui la composent recherchent activement certaines combinaisons, en évitent d'autres, sont régies par leurs désirs et leurs aversions. La sensibilité de l'organisme entier n'est que la somme de celles de ses parties, comme l'essaim d'abeilles, au comportement globalement cohérent, est créé par l'interaction locale, de proche en proche, entre les abeilles; il n'y a pas plus d'âme humaine que d'âme de la ruche.

La protestation vitaliste de Diderot contre la physique et les lois universelles du mouvement a pour origine son refus de tout dualisme spiritualiste. Il faut que la nature matérielle soit décrite de façon telle qu'elle puisse rendre compte sans absurdité de l'existence foncièrement naturelle de l'homme. Faute de quoi, et c'est ce qui arrive avec la mécanique rationnelle, la description scientifique d'une nature automate aura pour corrélat l'automate doué d'âme, étranger en cela à la nature.

La double inspiration, chimique et médicale, du naturalisme matérialiste que Diderot oppose à la physique de son époque est très commune au XVIII<sup>e</sup> siècle... La figure éminente de Stahl, père du vitalisme et créateur du premier système chimique cohérent et fécond, doit être ici évoquée. Les lois universelles s'appliquent au vivant, affirme Stahl, en ce sens seulement que ce sont elles qui le vouent à la mort, à la pourriture; les matières dont le vivant est constitué sont tellement fragiles, se décomposent si facilement que, s'il était régi par les seules lois communes de la matière, il ne résisterait pas un seul instant à la corruption et à la dissolution. Si le vivant survit malgré cela - si courte soit la durée de sa vie par rapport à celle d'une pierre ou de tout autre corps inanimé -, il faut qu'il ait en lui un "principe de conservation" qui constitue et maintienne l'équilibre social harmonieux de la texture et de la structure de son corps.

Stahl critiquait la métaphore de l'automate parce que, contrairement au vivant, l'automate a sa fin hors de lui-même, son organisation lui est imposée par le constructeur. Le propre du vivant, c'est, selon Stahl, d'être intrinsèquement mécanique, de posséder en lui la raison et la finalité de son organisation. Diderot, loin de mettre l'étude du vivant hors de portée de la science, voyait dans cette étude l'avenir des sciences rationnelles et expérimentales dont le développement ne faisait selon lui que commencer.

Quelques années plus tard, ces deux points de vue sont mis en cause. Le discours du vivant s'est transformé, une autre protestation contre le mécanisme, la pensée romantique, bouleverse le paysage intellectuel où s'enracine ce discours. "Automate" est devenu, surtout en Allemagne, un terme péjoratif : l'activité mécanique ne pose plus le

problème de la nature interne ou externe de la finalité organisatrice, elle est devenue synonyme d'artifice et de mort; lui sont opposés, en un complexe pour nous familier, les notions de vie, de spontanéité, de liberté, d'esprit. Cette opposition est redoublée par celle entre l'entendement calculateur et manipulateur, et la libre activité spéculative de l'esprit, capable de rejoindre immédiatement, sans l'effort laborieux de la science objective, l'activité spirituelle qui constitue la nature. Au plus bref, on peut dire que la connaissance philosophique de la nature devrait être plus proche - selon cette nouvelle définition des champs de la pensée - du génie artistique, de l'activité du créateur qui entre en résonance directe avec celle de la nature créatrice et productrice de formes, que du travail scientifique. L'homme de science ne serait capable de s'adresser à la nature que comme à un ensemble d'objets particuliers manipulables et mesurables : il prendrait ainsi possession d'une nature qu'il soumet et contrôle, mais ne connaît pas. La vraie connaissance se trouve ainsi, par essence, mise hors de portée de la science. Il ne s'agit pas ici d'histoire de la philosophie, mais simplement de souligner à quel point la critique philosophique de la science s'est durcie : ne sont plus combattues des prétentions un peu naïves et aveugles, qu'il suffirait de répéter tout haut pour faire rire les enfants, et ridiculiser celui qui les avance, mais le type même de connaissance qui produit le savoir expérimental et mathématique de la nature. A cette connaissance n'est pas reprochée ses limites mais sa nature même, et c'est une autre connaissance, *riuale*, fondée sur une autre démarche, qui est annoncée. La culture se trouve ainsi polarisée autour de deux positions affrontées, sans remission.

"NOUS NE COMPOSONS PAS, NOUS CAUSONS"

(Introduction)

Les trois textes qui suivent (n° 4, 5, 6) jettent chacun une lumière particulière sur une des caractéristiques formelles de l'œuvre de Diderot : le dialogisme, ou l'écriture "à plusieurs voix". Le Neveu de Rameau (qui est déjà en situation de dialogue avec le Moi du narrateur) nous est montré, dans le feu de l'enthousiasme, "en proie" à cent voix diverses qui parlent par sa bouche. Diderot lui-même apparaît, dans la description qu'en fait un contemporain, comme un second Neveu, dialoguant autant avec Tacite et Horace qu'avec son visiteur, qu'avec lui-même. Cette "confusion expressive" est peut-être un trait de caractère ; c'est surtout un principe esthétique et une position philosophique. L'analyse d'Elisabeth de Fontenay souligne sa portée et lit dans le texte pluriel de Diderot une "invitation au bricolage" relancée au lecteur. Cette invitation, le travail d'adaptation en a bien sûr profité : l'essentiel n'était pas dans le contenu scientifique positif, mais dans la pratique du discours à l'œuvre dans le texte (Cf. texte n° 10).

Cette pratique diderotienne du discours a eu également des répercussions sur les choix de mise en scène. Si Diderot prête sa voix à d'autres, s'il se dédouble, alors ses personnages sont eux-mêmes "doublés" par lui. Plus que des personnages, ils sont des moments de sa pensée, des fils de son discours, eux-mêmes doubles ou triples. On ne présentera donc pas dans un cadre naturaliste des personnages construits par exemple à partir de leurs modèles historiques (Cf. textes n° 14 et 16) ; il s'agira plutôt d'inventer une partition à quatre voix.



Hogarth. Gravures





(Genève - Droz - 1950)

## DIDEROT, LE NEVEU DE RAMBAU

continuait, saisit d'une aliénation d'esprit, d'un enthousiasme si voisin de la folie, qu'il est incertain qu'il en revienne...

S'il quittait la partie du chant, c'était pour prendre celle des instruments qu'il laissait subitement, pour revenir à celle de la voix; entrelaçant l'une à l'autre, de manière à conserver les liaisons, et l'unité de tout; s'emparant de nos âmes, et les tenant suspendues dans la situation la plus singulière que j'aie jamais éprouvée... Criant, chantant, se démenant comme un forcené; faisant lui seul, les danseurs, les danseuses, les chanteurs, les chanteuses, tout un orchestre, tout un théâtre lyrique, et se divisant en vingt rôles divers... C'était une femme qui se pâme de douleur; c'était un malheureux livré à tout son désespoir; un temple qui s'élève; des oiseaux qui se taisent au soleil couchant... un orage, une tempête, la plainte de ceux qui vont périr, mêlée au sifflement des vents, au 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. Sa tête était tout à fait perdue. Epuisé de fatigue, tel qu'un homme qui sort d'un profond sommeil ou d'une longue distraction; il resta immobile, stupide, étonné. Il tournait ses regards autour de lui, comme un homme égaré qui cherche à reconnaître le lieu où il se trouve. Il attendait le retour de ses forces et de ses esprits; il essayait machinalement son visage. Semblable à celui qui verrait à son réveil, son lit environné d'un grand nombre de personnes; dans un entier oubli ou dans une profonde ignorance de ce qu'il a fait, il s'écria dans le premier moment: "Hé bien, messieurs, qu'est ce qu'il y a ?"

J'entre, avec le jour, dans son appartement, et il ne paraît pas plus surpris de me voir que de revoir le jour. Il se lève, ses yeux se fixent sur moi, et il est très clair que ses yeux ne me voient plus du tout. Il commence à parler, mais d'abord si bas et si vite que, quoique je sois auprès de lui, quoique je le touche, j'ai peine à l'entendre et à le suivre. Je vois dans l'instant que tout mon rôle dans cette scène doit se borner à l'admirer en silence : et ce parti ne me coûte pas à prendre. Peu à peu sa voix s'élève et devient distincte et sonore; il était d'abord presque immobile; ses gestes deviennent fréquents et animés. Il ne m'a jamais vu que dans ce moment; et lorsque nous sommes debout, il m'environne de ses bras; lorsque nous sommes assis, il frappe sur ma cuisse comme si elle était à lui. Si les liaisons rapides et légères de son discours amènent le mot de "lois", il me fait un plan de législation; si elles amènent le mot "théâtre", il me donne à choisir entre cinq ou six plans de drames et de tragédies. A propos des tableaux qu'il est nécessaire de mettre sur le théâtre, où l'on doit voir des scènes et non pas entendre des dialogues, il se rappelle que Tacite est le plus grand peintre de l'Antiquité... Il me joue une scène entière de TERENCE; il me chante réellement une chanson pleine de grâce et d'esprit qu'il a faite lui-même en l'improvisant dans un souper et par me réciter une comédie très agréable dont il a fait imprimer un seul exemplaire pour s'épargner la peine de la copier. Beaucoup de monde entre alors dans son appartement. Le bruit des chaises qu'on avance et qu'on recule le fait sortir de son enthousiasme et de son monologue. Il me distingue au milieu de la compagnie et il vient à moi comme quelqu'un que l'on retrouve après l'avoir vu autrefois avec plaisir. Il se souvient encore que nous avons dit ensemble des choses très intéressantes sur les lois, sur les drames et sur l'histoire; il a connu qu'il y

DIDEROT OU LE NEVEU

avait beaucoup à gagner dans ma conversation. Il m'engage à cultiver une liaison dont il a senti tout le prix. En nous séparant, il me donne deux baisers sur le front et arrache sa main de la mienne avec une douleur véritable.

GARAT, LE MERCURE

(1779)

N.B. : L'auteur de cette description de Diderot ne pouvait pas connaître le personnage du Neveu de Rameau, dont Diderot semble ici si proche.





Garat "rend" cet état second - l'ordinaire de Diderot - où dialogue et monologue ne font plus qu'un, cette alternance de discours intérieur et de profération forcée, ce torrent de rêves littéraires et de pensées du corps qui déferle en deçà de la différence entre le toi et le moi, entre le même et l'autre. "Les hommes, dans leur sommeil, travaillent fraternellement au devenir du monde" : on voudrait illustrer par cette pensée d'Héraclite l'originalité du philosophe pantomime et pantophrase, dont la gestulation et la parole presque somnambules se communiquent l'une à l'autre leurs mouvements et leurs émotions. Il n'y a aucun solipsisme, malgré les apparences, dans un tel comportement, et l'interlocuteur est si réellement présent que le beau parler devra le prendre dans ses bras. Aucun solipsisme, même si, dans le doux désordre de l'enthousiasme, on confond l'autre encore un peu avec soi en saisissant sa cuisse, mais en la prenant pour la sienne et en la frappant comme Diderot, dit-on, le faisait aussi avec celle de l'impératrice de toutes les Russies. Non, ce n'est pas là une pensée qui s'épuise en vain à déduire l'autre ou se résigne à l'ignorer, parce que son point de départ consisterait dans l'unité recueillie d'une subjectivité...

Son art de penser et d'écrire ignore le monologue. La conversation, en effet, qu'on peut appeler sagement "dialogisme" pour remarquer qu'elle constitue une méthode d'investigation et d'exposition, envahit l'oeuvre de Diderot, comme si elle ne souffrirait pas de réserve : "Un *perpetuel lacher de ballons*", c'est ainsi que Barbey décrivait cette pensée, et il faut reconnaître que Diderot rejette d'une manière si radicale le ressaisissement du sujet dans l'intériorité qu'on ne saurait rendre compte de la pluralité et de l'indistinction des voix dans son écriture en recourant à une explication par la sociologie de la

littérature : il convient plutôt de se souvenir de la méditation cartésienne, du dialogue augustinien et de l'ascèse platonicienne pour comprendre qu'il a lutté contre la tradition métaphysique de l'idéalisme en substituant, chaque fois que faire se pouvait, la dissipation au recueillement, le laisser-aller à l'effort de concentration...

Suivre une pensée, se faire racoler par elle, méditer comme on se promène, écrire comme on parle, parler comme on fait l'amour, c'est tout un. " *Ses idées culbutent son esprit*", écrivait encore Barbey. C'est dire que l'esprit ne *conçoit* plus comme une femme vierge qui aurait été visitée, appelée, interpellée par une transcendance, mais qu'il se laisse renverser, comme une fille, par n'importe qui, n'importe où et n'importe quand...

On assiste à une érotisation de la connaissance qui n'a rien à voir avec celle du BANQUET de Platon, dont la pédagogie réclamait que l'élève aimât plusieurs beaux jeunes gens afin de se mieux détacher de l'amour d'un seul et de parvenir ainsi à la pure idée de la beauté. Non, le multiple et le divers ne sont pas, chez Diderot, ruses de l'Un, ils sont prises pour eux-mêmes, en vertu d'un donjuanisme de l'esprit qui constitue le péché mortel du philosophe. Pêché qu'il ne commet jamais seul, et c'est pourquoi l'on peut parler justement ici d'une *libido sciendi* qui se sait appartenir à l'ordre du désir et consentir au plaisir : ce n'est du reste pas tant de la vérité qu'elle se détourne, mais plutôt des procédures qui ont été imposées par la tradition comme chemin obligé vers elle.

Le dialogue des trois partenaires du REVE DE D'ALEMBERT représente spectaculairement cette érotisation de la connaissance. Le texte propose une complication dialogique extrême, puisqu'à un certain moment de leur entretien,

Borden vole littéralement dans la bouche de Mademoiselle de Lespînasse les propos que celle-ci avait consignés et qui sont ceux que venait de proférer d'Alambert dans son délire. Ce délire l'avait mené au comble de la volupté, à une intuition orgasmique et pantophile où le toucher tenait lieu de vision. Mademoiselle de Lespînasse, se demandant où il avait caché sa main, est autant troublée par le plaisir que prend son amant que par son audacieuse investigation cosmique. Mais elle est troublée aussi par Borden, qui devine ce qu'elle va dire et que d'Alambert a dit. Elle le trouble à son tour par des questions téméraires auxquelles il répond par un savant libertinage. Et le plus remarquable peut-être, c'est que le médecin Borden ne prétend aucunement faire l'éducation ou tenter l'initiation de celle qui cause avec lui. De même que d'Alambert rêvant et le docteur Borden n'en savent pas plus l'un que l'autre, étant venus par des chemins différents aux mêmes points d'une avancée extrême, de même les deux hommes n'en savent pas plus que cette jeune femme, moins avertie qu'eux de mathématiques et de médecine, mais compromise avec eux dans une étrange aventure de l'esprit et des sens. L'égalité, la réciprocité la plus rigoureuse s'établit entre ces êtres différents, aucun d'entre eux ne peut prétendre au privilège de l'accès au vrai, car ils sont travaillés par la même matière...

Diderot n'a jamais démenti l'aveu qu'il faisait à Naigeon : "Je ne compose point, je ne suis point auteur. Je lis ou je converse, j'interroge ou je réponds." Je ne suis point auteur... Mais ceux, nombreux, qui ont retourné cette confiance contre lui n'ont pas compris que ce goût du plagiat et ce consentement à l'anonymat relevaient d'un projet d'écriture: réaliser l'indistinction des voix. Il n'y aurait plus alors d'autorité, de maître de l'écrit, d'orthodoxie et de

ELISABETH DE FONTENAY, DIDEROT OU LE MATERIALISME ENCHANTE  
(Le Livre de Poche)

propriété littéraire, mais une invitation pressante à ce que l'on appellerait aujourd'hui le "bricolage" : ce que j'ai pris, prenez-le à votre tour. La subjectivité consciente, responsable et propriétaire, qui prétend au commencement ou au recommencement et qui entretient avec ses idées une relation de possession - celle qu'un homme peut avoir avec son épouse légitime -, s'évanouit dans le brouillard et dans la brocante beaucoup plus sérieusement qu'elle ne le fera à "l'ère du soupçon".

"Si l'on n'entend que moi, ajoute Diderot, on me reproche d'être décau, peut-être même obscur." Si l'on n'entend que moi, si l'on ne perçoit pas le discours des autres dans mon discours, la trame des autres dans mon décau, on ne comprend rien de ma logique qui est toute socialité en même temps qu'ontologie de la matière. Mais comme il n'est pas commun d'avoir l'oreille exercée à ce genre de morceaux, Diderot peut paraître obscur, et surtout à ceux qui continuent de rêver les mathématiques et de croire qu'il suffit que les idées soient claires et distinctes pour qu'elles saisissent la réalité. Or les aperçus de la philosophie naturelle brillent le plus souvent d'une obscure clarté et d'une confusion féconde...

## LE MOI ET LE MONDE

(Introduction)

Le rapport de l'individu au tout est le motif central du

REVE DE D'ALEMBERT.

Le passage de la vie de l'élément à la vie de l'agrégat est une des difficultés que l'hypothèse matérialiste a à résoudre. "Je

vois bien un agrégat, un tissu de petits êtres sensibles, mais un animal !... un tout ! un système un, lui, ayant la conscience de son unité ! Je ne le vois pas, non, je ne le vois pas", proteste d'Alambert contre Diderot. Et

Diderot lui-même explique le rapport entre la vie de l'élément et la vie de la masse avec plus de circonspection dans la lettre qu'il écrit à Sophie Voland que dans l'article qu'il rédige

pour l'ENCYCLOPÉDIE (cf. texte n° 9).

Outre sa position clé dans la pensée matérialiste de Diderot, ce thème du rapport de l'élément à l'agrégat (on pourrait l'appeler le "motif du polype") nous renvoie aussi à l'esthétique de

Diderot, au passage du multiple au un (cf. texte n° 8).

A travers les métaphores de la grappe d'abeilles, puis de l'araignée, c'est l'image d'un "moi" fragile qui est posée, en équilibre instable entre le point vivant et le tout, entre la multiplicité

des molécules sensibles qui le composent, et la multiplicité des êtres avec lesquels il compose l'univers.

L'adaptation à privilégié cette vision "épique" du moi, en sacrifiant les longs développements que Diderot consacre au fonctionnement de l'esprit humain, au rapport de la conscience

et de la mémoire, de la volonté et de la sensibilité, au problème du langage (cf. texte n° 10). La vision plus "large" d'un moi confronté au tout de l'univers est bien la révélation que le

recit d'Alambert en rêve, et c'est un des sens du texte que le théâtre, par sa dimension propre, peut le mieux servir.

L'ESTHÉTIQUE DE DIDEROT ET LA BIOLOGIE DE BORDEU

Dans LE REVE DE D'ALEMBERT, Diderot fait dire à Borden :

"On ne dissèque pas assez"; pour le vrai Borden cette réflexion instituait l'anatomie fine; pour le Borden qui prête à Diderot son masque, elle a le sens général d'une règle d'analyse, à laquelle tout vient faire écho. D'abord la LETTRE SUR LES AVEUGLES...

C'est une expérience mentale : pour savoir ce qu'on

doit à la vue, il faut imaginer que l'on en soit privé, et estimer la différence. Plus clairement encore, en

1751, il met en scène les sourds et muets. Cette opération, il l'appelle "anatomie métaphysique" : "L'idée du muet de

convention, ou celle d'ôter la parole à un homme pour s'éclaircir sur la formation du langage, cette idée, dis-je, un peu généralisée,

m'a conduit à considérer l'homme distribué en autant d'êtres distincts et séparés qu'il a de sens."

Ces "êtres distincts", Diderot s'amuse à esquisser leur

psychologie, puis à les faire vivre ensemble et se juger

les uns les autres... Le destin de l'idée d'analyse est

de détruire par son déroulement le tout dont elle a besoin

de partir. Si l'on veut être tout entier au sentiment que

l'on exprime, avec quelle partie de soi-même l'exprime-t-on ?

Et comment faire pour ne pas le détruire en l'exprimant ?

Quand l'homme parvient au langage articulé, le voilà

"dicéphale", pourvu d'une tête supplémentaire chargée

d'examiner ce qui se passe dans l'autre. Le neveu de Rameau,

à qui sa déchéance n'échappe pas, Jacques le Fataliste,

constamment supérieur à sa fatalité, nous-mêmes enfin qui

nous jugeons, en nous détachant de nous-mêmes, nous sommes

proches du dicéphale; à plus forte raison le comédien,

dont le travail repose sur un certain pouvoir (dangereux à

ses limites) de dissociation au sein de l'individu.

Et ce drame de l'indivisible et de la multiplicité a une

portée bien plus vaste : il constitue le grand objet de

l'art, qui veut des sensations extrêmes et opposées, mais dans

une unité qui est le secret du génie...

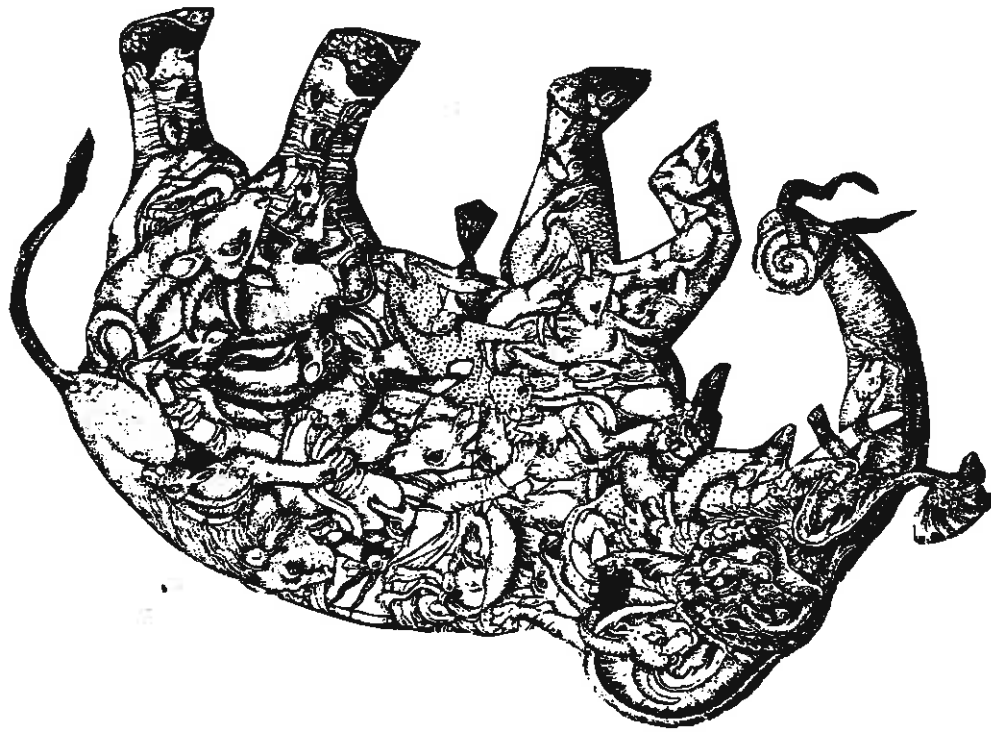
Quand on sait avec quelle passion furent commentées, à partir de 1742, les expériences de Trembley sur la division de l'hydre verte, dont chaque morceau donnait naissance à un polype complet, puis celles de sens opposé où il greffait deux de ces animaux l'un sur l'autre, on voit d'où aurait pu venir le dicéphale. Le passage, dans les deux sens, du continu au contigu (de l'animal unique à la coexistence des animaux juxtaposés) est le motif central du RÊVE DE D'ALEMBERT. Et c'est à d'Alambert que Diderot en fait l'honneur. Mais historiquement, à le prendre dans son contexte, c'est une idée de Borden, par laquelle, en un premier temps, il illustre la théorie fibrillaire, attribuant aux vivants une structure étoilée, par apposition d'êtres également vivants. La première thèse de Borden c'est que toute matière animée est douée de mouvement et de sensibilité; la seconde c'est que chaque organe a son propre mouvement, sa propre sensibilité...

Ce qui rapprochait Borden de Diderot, c'est d'être comme lui un tyologiste, curieux de la diversité physique ou mentale des hommes. Affinité d'autant plus sûre que, pour l'anatomiste comme pour le critique d'art, toute singularité avait une base organique...

"L'œil ne souffre point & l'huile" note brièvement Diderot dans ses ELEMENTS DE PHYSIOLOGIE; c'était le début d'un développement des RECHERCHES ANATOMIQUES de Borden sur les glandes: "L'œil ne saurait souffrir & l'huile que l'estomac retient à merveille, et celui-ci rejette & l'émétique qui ne fait presque point d'impression sur l'œil. Pourquoi les glandes n'auraient-elles pas leur tact, ou leur goût particulier?" A ces "nuances de sentiments", le comportement de certains organes veut qu'on ajoute l'initiative. Enfin les sympathies et les répercussions étendent le "département" de certains organes privilégiés aux dimensions de tout le vivant, où leurs systèmes co-existent, en faisant parfois "corps à part" dans la vie générale du corps.

Le vivant est rempli de vivants. C'est cette pensée des animaux divers composant l'animal unique qui s'incarne dans l'image de la grappe d'abeilles, aussi expresse chez Borden que chez Diderot.

Docteur FRANCIS COURTES, article paru dans SCAPÉL (N° 8, Février 61)





JOUISSANCE, s. f. (Gram. et morale). Jouir, c'est connaître ...

NAITRE, v. neut. (Gram.), venir au monde. S'il fallait donner une définition bien rigoureuse de ces deux mots, *nature et mourir*, on y trouverait peut-être de la difficulté. Ce que nous allons dire est purement *systématique*. A proprement parler, on ne *naît* point, on ne meurt point; on était dès le commencement des choses, et on sera jusqu'à leur consommation. Un point qui vivait s'est accru, développé, jusqu'à un certain terme, par la juxtaposition successive d'une infinité de molécules. Passé ce terme, il décroît, et se résout en molécules séparées qui vont se répandre dans la masse générale et commune. La vie ne peut être le résultat de l'organisation; imaginez les trois molécules A, B, C, si elles sont sans vie dans la combinaison A, B, C, pourquoï commencent-elles à vivre dans la combinaison B, C, A, ou C, A, B ? Cela ne se conçoit pas... La vie est une qualité essentielle et primitive dans l'être vivant; il ne l'acquiert point; il ne la perd point. Il faut distinguer une vie inerte et une vie active : elles sont entre elles comme la force vive et la force morte : ôtez l'obstacle, et la force morte deviendra force vive : ôtez l'obstacle, et la vie inerte deviendra vie active. Il y a encore la vie de l'élément, et la vie de l'agrégat ou de la masse : rien n'ôte et ne peut ôter à l'élément sa vie : l'agrégat ou la masse est avec le temps privée de la sienne : on vit en un point qui s'étend jusqu'à une certaine limite, sous laquelle la vie est circonscrite en tout sens; cet espace sous lequel on vit diminue peu à peu; la vie devient moins active sous chaque point de cet espace; il y en a même sous lesquels elle a perdu toute son activité avant la dissolution de la masse, et l'on finit par vivre en une infinité d'atomes isolés. Les termes de vie et de mort n'ont rien d'absolu; ils ne désignent que les états successifs d'un même être; c'est pour celui

"... Le sentiment et la vie sont éternels. Ce qui vit a toujours vécu, et vivra sans fin. La seule différence que je connaisse entre la mort et la vie, c'est qu'à présent vous vivez en masse, et que dessous, épars en molécules, dans vingt ans d'ici vous vivrez en détail. - Dans vingt ans, c'est bien loin !"  
 Et Madame d'Aine : "On ne naît point ? On ne meurt point ? Quelle diable de folie ! - Non, madame. - Quoi- qu'on ne meure point, je veux mourir tout à l'heure, si vous me faites croire cela.-Attendez. Tisbé vit, n'est-il pas vrai ? - Si ma chienne vit ? Je vous en réponds ! elle pense ! elle aime ! elle raisonne ! elle a de l'esprit et du jugement. - Vous vous souvenez bien d'un temps où elle n'était pas plus grosse qu'un rat ? - Oui. - Pourriez-vous me dire comment elle est devenue si rondelette ? - Pardi, en se crevant de mangeaille

#### LES MOLECULES DE VOTRE AMANT

\* \*  
 \*

(Flammarton, 1986)

DIDEROT, ENCYCLOPEE

qui est fortement instruit de cette philosophie, que l'urne qui contient la cendre d'un père, d'une mère, d'un époux, d'une maîtresse, est vraiment un objet qui touche et qui attendrit : il y reste encore de la vie et de la chaleur : cette cendre peut peut-être encore ressentir nos larmes et y répondre; qui sait si ce mouvement qu'elles y excitent en les arrosant, est tout à fait dénué de sensibilité ?

DIDEROT, LETTRE A SOPHIE VOLLAND (octobre 1759)

comme vous et moi. - Fort bien ! et ce qu'elle mangeait vivait-il ou non ? - Quelle question ! Pardî non, il ne vivait pas. - Quoi ! Une chose qui ne vivait pas appliquée à une chose qui vivait est devenue vivante, et vous entendez cela ? - Pardî, il faut bien que je l'entende. - J'aimerais tout autant que vous me dissiez que si l'on mettait un homme mort entre vos bras, il ressusciterait. - Ma foi, s'il était bien mort, bien mort... Mais laissez-moi en repos ! Voilà-t-il pas que vous me feriez dire des folies..."

Le reste de la soirée s'est passé à me plaisanter sur mon paradoxe. On m'offrait de belles poires qui vivaient, des raisins qui pensaient ! et moi je disais : Ceux qui se sont aimés pendant leur vie et qui se font inhumer l'un à côté de l'autre ne sont peut-être pas si fous qu'on pense. Peut-être leurs cendres se pressent, se mêlent et s'unissent. Que sais-je ? Peut-être n'ont-elles pas perdu tout sentiment, toute mémoire de leur premier état ? Peut-être ont-elles un reste de chaleur et de vie dont elles jouissent à leur manière au fond de l'urne froide que les renferme. Nous jugeons de la vie des éléments par la vie des masses grossières. Peut-être sont-ce des choses bien diverses. On croit qu'il n'y a qu'un polype ; et pourquoi la nature entière ne serait-elle pas du même ordre ? Lorsque le polype est divisé en cent mille parties, l'animal primitif et générateur n'est plus ; mais tous ses principes sont vivants.

O ma Sophie, il me resterait donc un espoir de vous toucher, de vous sentir, de vous aimer, de vous chercher, de m'unir, de me confondre avec vous, quand nous ne serons plus ; s'il y avait dans nos principes une loi d'affinité, s'il nous était réservé de composer un être commun, si je devais dans la suite des siècles refaire un tout avec vous, si les molécules de votre amant dissous venaient à s'agiter, à se mouvoir et à rechercher les vôtres éparées dans la nature ! Laissez-moi cette chimère ; elle m'est douce : elle m'assurerait l'éternité en vous et avec vous.

DE L'ECRIT AU THEATRE



LES DIRECTIONS DE L'ADAPTATION

Le travail d'adaptation a surtout consisté à essayer de tracer à travers le texte un parcours que le théâtre puisse rendre lisible.

Certaines questions se posaient en termes très simples :

pourquoi d'Almebert disparaît-il à la fin du deuxième dialogue ? Il fallait que l'exclusion de d'Almebert, qui est d'ordre théorique et reste implicite dans le texte original,

devienne sur scène une évidence. Il a donc fallu simplifier

le "dessin" des trois dialogues : le "duel" du premier dialogue se termine sur une dernière esquisse de d'Almebert ; le deuxième dialogue nous présente deux autres personnages, Borden et

Mademoiselle de L'Espinasse, que le délire de d'Almebert va

d'abord rapprocher puis, après le rêve proprement dit, unir dans un duo de séduction dont d'Almebert réveille se trouvera exclu ; ce "duo" se poursuivra, libéré de toute contrainte,

au troisième dialogue.

Le jeu des comédiens devait certes aider à rendre lisible

ce parcours, mais il a fallu aussi, dans le travail d'adaptation,

forcer le trait, gommer ici, accentuer là.

Le personnage de d'Almebert est la clé de voûte de l'édifice :

il fallait renforcer son immobilisme, son monolithisme

sceptique, pour que le premier dialogue soit plus dynamique,

pour que le rêve du deuxième dialogue opère un complet

"retournement" et qu'au réveil on retrouve un personnage

scindé en deux, incapable de se reconstituer, mis en déroute.

On a donc gommé la plupart des passages du texte original où

d'Almebert acceptait les arguments de Diderot, puis de Borden.

La fin du deuxième dialogue a fait l'objet de nombreux rema-

nements : dans une première version, d'Almebert réveille

se mettait à raconter à la suite, toutes les anecdotes (le

pédant de collage, Schellemberg, la femme vaporeuse), comme

dans un accès de logorrhée. Mais ce délire verbal ne marquait

pas assez nettement l'exclusion de d'Almebert ; surtout le

contenu des anecdotes, qui illustrent le thème de la conscience

de soi, risquait de dérouter le spectateur. Il a finalement

paru plus juste que d'Almebert se réveille tout à fait

"normalement" et que ce soit Borden qui le renvoie brutalement

d'abord à son délire nocturne ("... il y a le rêve en montant et

le rêve en descendant... Vous en avez eu un de ceux-là cette nuit..."),

ensuite à son "aliénation" de géomètre ("... vous avez passé les

deux tiers de votre vie à rêver les yeux ouverts...").

Parallèlement au "rééquilibrage" de d'Almebert, on a accentué

le rapport de séduction entre Julie et Borden, redistribuant

entre eux certaines répliques pour jouer le duo, soulignant

le caractère personnel de l'échange ("...vous avez deux

têtes..."). Tout le passage où Borden définit le grand homme

et critique la sensibilité, quoique suggestif pour le rapport

entre Borden et Mademoiselle de L'Espinasse, a été finalement

abandonné : il réintroduisait entre deux personnages qui sont

déjà arrivés à ce moment là à une grande complicité, un

rapport de maître à élève qui semblait une régression.

Le passage du "grand homme" développait à travers le fonction-

nement du système nerveux une thématique de l'inquiétude

individuelle qui s'est trouvée peu à peu "sacrifiée", avec la

suppression des anecdotes et des remarques de d'Almebert à la

fin du deuxième dialogue.

On en est ainsi arrivé à utiliser surtout la première moitié du deuxième dialogue, donc à privilégier ce que nous appelions dans le texte n° 7 une vision "épique" du moi, conçue comme forme momentanée de la matière plus que comme entité humaine. Ce choix étant fait, on n'a pas hésité à l'affirmer, en jouant dans certains cas la redite, comme lorsque Diderot au premier dialogue, puis Borden au deuxième, décrivent l'un à l'autre à Mademoiselle de L'Espinasse, le processus de leur formation biologique.

En même temps, on essayait de retrouver par d'autres moyens les sens du texte qui avaient été sacrifiés.

Le mélange de mélancolie et de gouguenardise que révélait Borden dans le passage du grand homme a nourri la réflexion sur le personnage, comme le thème de l'"Inquiétude de l'individu" a nourri les personnages de Mademoiselle de L'Espinasse et de d'Alambert. Surtout, ce dernier thème est revenu scander le deuxième dialogue avec le retour de la phrase "Pourquoi suis-je moi ?", introduite après un suspens.

D'une manière générale, on n'a pas hésité à utiliser interruptions et suspens, voire coq-à-l'âne : à la fin du deuxième dialogue, Mademoiselle de L'Espinasse retient Borden par une question qui n'a rien à voir avec le débat qui vient de l'opposer à d'Alambert ("*... et le rêve m'offre le spectre de l'ami absent...*"). Le texte de Diderot, par son "écriture rompue", désigne souvent par la présence de trois points de suspension la place où la réflexion du lecteur peut venir s'entrelacer à celle de l'écrivain ; l'adaptation a essayé à sa manière de ménager, par les pauses et suspens du texte parlé, le même refuge au spectateur, la même possibilité de participer au "brainstorming" diderotien.

DEUX "NAISSANCES"

{Premier Dialogue}

D'ALAINBERT Rendre le marbre comestible ?  
Cela ne me paraît pas facile...

DIDEROT C'est mon affaire... que de vous  
indiquer le procédé...

Il extrait de son panier un bout de pain sec, le mon-  
tre à d'Alainbert et se dispose à l'écraser sous son pied.

Je prends... la statue que vous voyez, je la mets  
dans un mortier, et à grands coups de pilon...

D'ALAINBERT Doucement, s'il vous plaît.  
C'est le chef-d'œuvre de Falconet.

DIDEROT Cela ne fait rien à Falconet. La sta-  
tue est payée...

D'ALAINBERT Pulvérisisez donc !  
Diderot « pulvérisé » le quignon de pain ; puis frottant,  
il met les miettes dans un verre, les mélange  
avec du sucre et arrose le tout d'un peu de vin.

DIDEROT Lorsque le bloc de marbre est réduit  
en poudre impalpable, je mêle cette poudre à de  
la terre végétale. Je les pétris bien ensemble.  
J'arrose le mélange. Je laisse pulvériser, un an,  
deux ans, un siècle. Le temps ne me fait rien.  
Lorsque le tout s'est transformé en une matière  
à peu près homogène, en humus, savez-vous ce  
que je fais ?

D'ALAINBERT Je suis sûr que vous ne mangez  
pas de l'humus.

Diderot prend la fraise que d'Alainbert tient toujours  
à la main et la met dans son verre.

DIDEROT Non, j'y sème des pois, des fèves,  
des choux, d'autres plantes légumineuses. Les  
plantes se nourrissent de la terre et je me nour-  
ris des plantes.

Aristote. Diderot boit le contenu du verre et le lance  
derrière lui. Fin de la musique.

D'ALAINBERT Vrai ou faux, j'aime ce passage  
du marbre à l'humus, de l'humus au règne végé-  
tal, et du règne végétal au règne animal, à la  
chair...

DIDEROT Avec du marbre, je fais donc de la  
chair, ou de l'âme, comme dit ma fille. Et si je  
ne résous pas le problème que vous m'avez pro-  
posé, du moins j'en apprends beaucoup ; car  
vous m'avez dit qu'il y a bien plus loin d'un mor-  
ceau de marbre à un être qui sent, que d'un être  
qui sent à un être qui pense...

D'ALAINBERT J'en conviens. Avec tout cela,  
l'être sensible n'est pas encore l'être pensant.

Voici deux textes qui décrivent l'un  
la naissance (puis la mort) de d'Alainbert,  
l'autre la naissance (puis la métamorphose)  
de Melle de l'Espinaasse. Ces deux descrip-  
tions sont adressées respectivement par  
Diderot et Bodeau aux deux intéressés. La  
mise en regard de ces deux moments de deux  
dialogues différents rend bien compte du  
trajet proposé au spectateur: le même thème  
est traité au premier dialogue comme un  
duel, au deuxième comme un duo.

La façon dont ils s'intègrent dans la suite  
du texte éclaire aussi ce trajet : la "naiss-  
sance" de d'Alainbert est préparée par le  
passage du marbre à la chair. L'"expérience"  
que fait Diderot avec le marbre met en jeu  
des manipulations assez violentes, qu'il se  
transposera sur la personne de d'Alainbert en  
le "accouant" au sens propre, puis en le  
"gaisant mourir". C'est que d'Alainbert,  
comme la statue, se caractérise par sa résis-  
tance. Diderot fait violence à d'Alainbert  
aussi bien physiquement que verbalement, car  
les allusions aux parents du géomètre dé-  
voilent indistinctement sa bataviasse, comme  
la danse que Diderot lui impose dégageait son  
assise "géométrique".

Ce duel, comme tout le dernier dialogue, se  
termine sans vainqueur ni vaincu. D'Alainbert  
continue à résister de tout son régime  
raisonneur ("vous ne croyez donc pas aux  
gemmes préexistantes ?").

(Deuxième Dialogue)

BORDEU Je gage, Mademoiselle, que vous avez cru qu'ayant été, à l'âge de douze ans, une femme la moitié plus petite, à l'âge de quatre ans encore une femme la moitié plus petite, fussus une petite femme, dans les testicules de votre mère une femme très petite, vous avez pensé que vous aviez toujours été une femme, sous la forme que vous avez.

MILLE DE L'ESPINASSE J'en conviens.

BORDEU Rien cependant n'est plus faux que cette idée. (Il bande les yeux de Milie de l'Espinasse.) D'abord vous n'êtes rien. *Musique. Il l'enlève dans un coin-mallard*) Vous êtes en compagnie d'un point imperceptible, formé de moûté-cu-les éparées dans le sang, la lymphie de votre père ; ce point devint un fil délié ; puis un faisceau de fils. Jusque-là, pas le moindre vestige de cette forme agréable que vous avez. Vos yeux, ces beaux yeux, ne ressemblaient non plus à des yeux, que l'extrémité d'une griffe d'antémoine ne ressemble à une antémoine. Chacun des brins du faisceau de fils se transforma par la seule mutation et par sa conformation, en un organe particulier. Un brin formant une oreille donne naissance à une espèce de touchier qu'elle donne naissance à une espèce de touchier « pantomime des cinq sens » ; un autre formant le palais donne naissance à une espèce de touchier que nous appelons savoir ; le troisième formant l'œil, donne naissance à une troisième espèce de touchier que nous appelons couleur, la quatrième formant le nez...

MILLE DE L'ESPINASSE Mais si je vous ai bien compris, ceux qui nient la possibilité d'un sixième sens, ou d'un hermaphrodite, sont des étourdis.

BORDEU Il y a plaisir à causer avec vous. Vous ne saisissez pas seulement ce qu'on vous dit, vous en lirez encore des conséquences d'une justesse qui m'étonne.

MILLE DE L'ESPINASSE Docteur, vous m'encouragez... Qui est-ce qui nous a dit que nature ne pourrait former un faisceau avec un brin singulier, qui donnerait naissance à un organe qui nous est inconnu ?

BORDEU Ou avec les deux brins qui caractérisent les deux sexes ? Vous avez raison. Venez que je vous embrasse.

MILLE DE L'ESPINASSE Très volontiers.

*Mille de l'Espinasse, les yeux toujours bandés, se dirige sans hésiter vers Bordéu, le rejoint et tend ses lèvres pour un baiser. La musique s'arrête. D'Altemberg se réveille.*

(Premier Dialogue)

DIDEROT Avant que de faire un pas en avant, permettez-moi de vous faire l'histoire de Monsieur d'Altemberg, l'un des plus grands géomètres de l'Europe. Qu'était-ce d'abord que cet être merveilleux ? Rien.

D'ALEMBERT Comment rien ! On ne fait rien de rien !

DIDEROT S'emparant de la canne de d'Altemberg, vous prenez les mots trop à la lettre. Je veux dire qu'avant que sa mère, la belle et scélérate chanoinesse Tencin eût atteint l'âge de la puberté, avant que le millitaire Destouches fût adolescent, les molécules qui devaient former les premiers rudiments de mon géomètre étaient éparées dans les jeunes et frêles machines de l'une et de l'autre, se filtraient avec la lymphie, circulaient avec le sang jusqu'à ce qu'enfin elles se rendissent dans les réservoirs destinés à leur coalition, les testicules de sa mère et de son père... Voilà ce germe rare formé. Le voilà, comme c'est l'opinion commune, amené par les trompes de Fallope dans la matrice... Le voilà attaché à la matrice par un long pédicule...

Il fait la « pantomime du fœtus »

Le voilà le moment de sa sortie de l'obscurité ; son arrivée. Le voilà né, exposé sur les degrés de Saint-Jean-le-Rond qui lui donna son nom, lié à la bonne vitrière, Madame Rousseau ; allié, devenu grand de corps et d'esprit, littérateur, mécanicien, géomètre !

DIDEROT touche d'Altemberg de sa canne. *Musique. Diderot danse, et fait tourner d'Altemberg.*

DIDEROT *Haussant le ton.*

Comment cela s'est-il fait ? En manœuvrant... et par d'autres opérations purement mécaniques. Voici en quatre mots la formule générale.

Au public.

Mangez, digérez, distillez votre semence où il se doit... et Ecco Homo. D'abord un être inerte, puis un être sentant, un être pensant, un être résolvant le problème de la précession des équinoxes, un être sublime, un être merveilleux, un être vieillissant, dépérissant, mourant, dissous et rendu à la terre végétale.

Diderot finit sa danse couché par terre, enseveli dans sa robe de chambre. *Fin de la musique.*

D'ALEMBERT Vous ne croyez donc pas aux germes préexistants ?



(Deuxième Dialogue)

D'ALEMBERT Docteur, vous embrassez Mademoiselle. C'est fort bien fait à vous.

BORDEU Dormez... Déposez-vous, Madame, de votre organisation actuelle et recevez à l'instant où vous n'êtes qu'une substance molle, filamenteuse, informe, vermiculaire...

MILLE DE L'ESPINASSE Si c'était l'usage d'aller toute nue dans les rues, je ne serais ni la première ni la dernière à m'y conformer. Ainsi faites de moi tout ce qu'il vous plaira, pourvu que je m'instruise.

BORDEU Faites par la pensée ce que nature fait quelquefois : multipliez votre faisceau d'un des brins, par exemple du brin qui forme les yeux ; que croyez-vous qu'il en arrive ?

MILLE DE L'ESPINASSE Otaï son bandeau.

Que je n'aurai point d'yeux, peut-être.

BORDEU Ou que vous n'en aurez qu'un placé au milieu du front.

MILLE DE L'ESPINASSE Je serai un Cyclope !

BORDEU Un Cyclope !

MILLE DE L'ESPINASSE Le Cyclope pourrait donc bien ne pas être un être fabuleux...

BORDEU Supprimez un autre brin du faisceau, le brin qui doit former le nez, vous serez sans nez. Supprimez le brin qui doit former l'oreille, vous serez sans oreille, ou vous n'en aurez qu'une... Continuez la suppression des brins, et l'animal sera sans tête, sans pieds, sans mains ; votre durée sera courte, mais vous aurez vécu.

MILLE DE L'ESPINASSE Et il y a des exemples de cela ?

BORDEU Ce n'est pas tout. Doublez quelques-uns des brins du faisceau, et vous aurez deux têtes, quatre yeux, quatre oreilles, trois testicules ; dérangez les brins du faisceau, et la tête occupera le milieu de la poitrine, les poumons seront à gauche, le cœur à droite. (Agnonnille, il pique les bras de Milie de l'Espinasse le long de son corps et suit la ligne de ses jambes jusqu'aux pieds.) Collez ensemble deux brins, et les bras s'allacheront au corps ; les cuisisses, les jambes, les pieds se réuniront, et vous aurez toutes les sortes de monstres imaginables. (Il se relève et s'écarte.) On ne dissèque pas assez !

MILLE DE L'ESPINASSE Il me vient une idée bien folle.

BORDEU Quelle ?

Elle le regarde, puis se détourne.

MILLE DE L'ESPINASSE L'homme n'est peut-être que le monstre de la femme, ou la femme le monstre de l'homme.

La naissance de Milie de l'Espinasse s'intègre d'emblée dans un jeu ("je gage, Mademoiselle...") et naît d'un moment de complaisance : la berceuse qu'ils viennent de chanter ensemble à d'Alembert pour le calmer. Le jeu et la berceuse se transforment tout naturellement en un coin-mallard dansé où Milie de l'Espinasse joue à naïtre autant que Bordeu à la créer. L'élan du jeu est aussi bien physique qu'intellectuel et la partonomie des cinq sens la conduit à lancer une hypothèse hardie (le sixième sens) dont tous deux se féliciteront d'ailleurs par un baiser. Il y a du désir dans le jeu intellectuel et le duo se constitue évidemment par l'exclusion de d'Alembert. La naissance ne débouche pas ici sur la mort, comme au premier dialogue, mais sur une métamorphose à laquelle Milie de l'Espinasse se prête avec plaisir (Bordeu, d'ailleurs par un baiser. "matérialisme amoureux").

LE REVE

MELLE DE L'ESPINASSE

Pardi, il me semble qu'il ne faut pas tant verbiager pour savoir que je suis moi, que j'ai toujours été moi, et que je ne serai jamais une autre.

D'ALMBERT

Qui est-ce qui est là ?... Est-ce vous Mademoiselle de L'Espinasse ?...

Melle de l'Espinasse court au chevet de d'Almbert.

MELLE DE L'ESPINASSE

Paix, paix... Je le crois rendormi...

On commence à entendre une flûte, faiblement d'abord, puis plus fort.

BORDEU

Non. Il me semble que j'entends quelque chose.

MELLE DE L'ESPINASSE

Vous avez raison. Est-ce qu'il reprendrait son rêve ?

BORDEU

Ecoutons.

*Il s'assoient tous deux au bas de la pente, tournés vers le lit. D'Almbert tout habillé, apparaît au kointain et s'avance, surplombant la tête du lit sur laquelle il s'assoit, regardant son "double".*

D'ALMBERT

Pourquoi suis-je moi ? C'est qu'il a fallu que je fusse moi... Ici, oui. Mais ailleurs ? Au pôle ? Mais sous l'équateur ? Dans Saturne ?... Mais y a-t-il en Saturne du sentiment et de la pensée ?... Pourquoi non ?... L'être sentant et pensant en Saturne aurait-il plus de sens que je n'en ai ?... Si cela est, ah ! Qu'il est malheureux le Saturnien...

Je suis donc moi, parce qu'il a fallu que je fusse moi. Changez le tout, vous me changez nécessairement; mais le tout change sans cesse... (Il descend dans le lit et s'allonge à côté de son double.) L'homme n'est qu'un effet commun, le monstre qu'un effet rare; tous les deux également naturels, également nécessaires; également dans l'ordre universel et général... et qu'est-ce qu'il y a d'étonnant à cela ?... (Il sort du lit, et, tout en continuant de parler, brise sa canne, descend la pente et vient au bord du plateau.)

Tous les êtres circulent les uns dans les autres... Tout est en un flux perpétuel... Tout animal est plus ou moins homme; tout minéral est plus ou moins plante; toute plante est plus ou moins animal. Il n'y a rien de précis en nature.

Toute chose est plus ou moins une chose quelconque, plus ou moins terre, plus ou moins eau, air, feu... (au public.) Et vous parlez d'individus, pauvres philosophes !...

Laissez là vos individus; répondez-moi ! (Il jette sa canne brisée, puis son chapeau.) Dans cet immense océan de matière, y a-t-il une molécule qui ressemble à une autre molécule ? Instant ? Non. Que voulez-vous donc dire avec vos

individus ?... Il n'y en a point. Non, il n'y en a point... C'est comme si, dans un oiseau, vous donniez le nom d'individu à l'aile, à une plume de l'aile. (Il enlève sa peruvague : il est chauve.) Il n'y a qu'un seul grand individu; c'est le tout... (Il commence à reculer très lentement vers le lit.) Voyez la masse générale; ou si pour l'embrasser, vous avez l'imagination trop étroite, voyez votre première origine et votre fin dernière... O Archytas, vous le

premier géomètre, vous qui avez mesuré le globe, qu'êtes-vous ? Un peu de cendre... (Il prend son double dans ses bras, le sort du lit, et remonte avec lui au lointain.) Qu'est-ce qu'un être ?... La somme d'un certain nombre de tendances... Est-ce que je puis être autre chose qu'une tendance ?... Non, je vais à un terme... Et les espèces ?... Les

espèces ne sont que des tendances à un terme commun qui leur est propre... (Il jette son double derrière la pente et commence à se déshabiller.) Et la vie... La vie ? Une suite d'actions et de réactions... Vivant, j'agis et je réagis en masse... Mort, j'agis et je réagis en molécules...

Je ne meurs donc point... Non, sans doute je ne meurs point en ce sens, ni moi ni quoi que ce soit... (Il retourne au lit où il se couche) Naître, vivre et passer, c'est changer de forme... Et qu'importe une forme ou une autre ? Chaque forme a le bonheur et le malheur qui lui est propre... Depuis l'éléphant jusqu'au puceron... Depuis l'origine de jusqu'à la molécule sensible et vivante, l'origine de tout... pas un point dans la nature entière qui ne souffre ou qui ne jouisse... ( Le chant de la flûte s'élève, puis s'éteint.)

Un temps de silence. Borden écrit dans un calepin. Melle de l'Espinasse s'approche du lit.

MELLE DE L'ESPINASSE

Il ne dit plus rien.

BORDEU

Non. Il a fait une assez belle excursion.

Le moment du rêve est un sommet lyrique du texte, comme un moment shakes-pearien, où l'intensité n'exclut pas le sens du dérisoire. C'est une des plus belles illustrations de l'humanité et de la poésie de la science diderotienne (cf textes Nos 1 et 13).

L'adaptation souligne le rapport du rêve avec la question de l'unité du moi, en faisant réagir d'Alembert à l'exclamation de Melle de l'Espinasse ("je suis moi"). C'est bien cette question angossante qu'illustre le déboulement de d'Alembert découvrant, avec le public, un mannequin à son image. Angosse d'une pensée solitaire, d'un rationalisme qui se contemple lui-même, d'un moi cartésien qui se constitue par la négation de la part nocturne de l'individu. Par le rêve, d'Alembert dépasse cette angosse et trouve l'allégresse dans l'acceptation de la loi du tout. Le géomètre perçu qui apparaît derrière le lit va briser sa canne, s'avancer vers nous comme pour s'ouvrir au monde et le reconnaître. Il retournera au lit, et s'y endormira, pacifié, après avoir symboliquement enterré son vieux "moi" en jetant le mannequin (comme une réponse à la musique funèbre de la fin du premier dialogue).

L'apparition de d'Alembert au dessus de son mannequin est un aveu de théâtralité. L'image et son soutien musical donnent ainsi d'embellie le fantastique, sans qu'on ait à le jouer. C'est un effet "baroque" où l'ornerie est donnée par une pure convention théâtrale. La fête Zen lance le fil fragile du rêve d'un bout à l'autre du texte somnambulique. Le jeu du comédien doit être aussi fragile que ce fil; l'utilisation d'un micro haute fidélité lui permettra de garder l'"intériorité" nécessaire.

\*  
\*  
\*

Attendez, attendez... J'en étais à moi, que je suis moi et que...

MELLE DE L'ESPINASSE

Ma foi, je ne m'en souviens plus. Il m'a rappelé tant de phénomènes, tandis que je l'écoutais !

BORDEU

Et nous, où en étions-nous ?

MELLE DE L'ESPINASSE

Melle de l'Espinasse revient près de Bordou; un temps.

L'HISTOIRE D'UN GEOMETRE

"Avant que de faire un pas en avant permettez-moi de vous faire  
 l'histoire de Monsieur d'Alembert..."

Le personnage qui porte ici le nom de l'auteur - Diderot -  
 vient d'évoquer le passage du marbre à la chair. Il  
 s'accorde un temps de répit, ou plutôt un temps de  
 consolidation doctrinale. Ici encore, la preuve théorique  
 s'appuie sur un exemple, et l'exemple est pris dans  
 l'horizon immédiat : le premier venu fait l'affaire, c'est  
 d'Alembert lui-même. Le hasard l'a placé là, comme tout  
 à l'heure la statue de Falconet. Or d'Alembert est  
 doublement "intéressé" dans l'expression vous faire l'histoire,  
 puisqu'il est à la fois le destinataire explicite et celui  
 dont parlera "l'histoire". Le mot *histoire* n'est pas sans  
 surprendre. Qui connaît mieux sa propre histoire, sinon  
 l'individu lui-même ? Seulement, ici, le mot change de  
 sens. Il ne s'agit plus d'histoire au sens géographique,  
 mais au sens "naturel" : plus précisément - nous le  
 verrons - il s'agit de suturer l'histoire géographique  
 et l'histoire naturelle de l'individu, d'en faire un  
 tissu continu. Dans l'ordre spatial, l'on abandonnera  
 l'espace occupé par le renom scientifique, l'on passera  
 de l'Europe savante à la molécule vivante. La science de  
 la vie, qui fait l'histoire d'un géomètre, n'est-elle pas  
 plus importante que la géométrie (qui s'explique par la  
 vie) ? Le passage à l'infiniment petit (auquel nous  
 allons bientôt assister), est aussi le passage à  
 l'infiniment actif. La phrase qui suit, dans la bouche du  
 personnage Diderot, est une question. Question de type  
 apparemment oratoire, puisque la réponse est donnée  
 instantanément. "Qu'était-ce d'abord que cet être merveilleux ?  
 Rien."

Ces premières lignes offrent déjà de singulières  
 correspondances avec d'autres parties du texte. L'ascension

Du *clin d'oeil à l'éternité des temps*, de la *goutte d'eau* à la vision du *tout*, la phase ascensionnelle inclut l'espace et le temps dans leur totalité, - dans la perception presque simultanée de l'éternité et de l'instant, de l'infiniment grand et de l'infiniment petit. Le vertige du passage du tout au rien sont ici portés à leur plus haute intensité,

Ensuite il s'est mis à marmotter je ne sais quoi. Puis il ajouta en soupirant...

... l'autre atome qu'on appelle

la terre.

rapide vers les mots *être merveilleux*, et la chute immédiate dans le *rien* se renouvelaient de façon plus ample à la fin de la longue tirade éloquent de Diderot, qui constitue la suite de notre texte. Les deux premières phrases ne sont pas seulement le germe thématique des propos qui vont prendre leur essor, elles ne posent pas seulement le programme (*faire l'histoire...; qu'était-ce d'abord...*) de ce qui va être dit; elles en préfigurent le rythme et la dynamique. A la fin de la longue tirade, en effet, les mots *être merveilleux* vont à nouveau marquer un sommet, auquel succédera un mouvement descendant. Or si nous quittons un instant le premier des trois dialogues qui constituent l'oeuvre globale, et si nous portons notre regard sur le second dialogue et sur le monologue de d'Alembert rêvant, nous retrouverons, élevé à son paroxysme, le même schéma dynamique :

en sorte que l'effet de bouleversement est figurant : on sait quel événement physiologique l'écrivain veut nous faire deviner à travers les propos et les gestes rapportés par Mademoiselle de L'Espinasse. La nature érotique de l'émot suscitée par les pensées ainsi rêvées rend manifeste toute la valeur d'excitation physique, du schème que nous avons mis en évidence : l'épisode central du rêve n'en est que la variante la plus véhémement, avec son élan lyrique et sa solennité monumentale.

En réponse à la protestation de d'Alambert, le personnage Diderot va développer l'histoire promise... Le second *avant que* concerne l'objet même de l'exposé narratif. Il exprime la volonté d'aller aux origines, de remonter la série des causes jusqu'aux données antérieures à l'existence individuelle. A la limite, on le devine, l'ordre verbal du discours voudrait pouvoir recouvrir exactement, dans sa fidélité représentative, l'ordre et la séquence des événements du monde, - en l'occurrence, ceux qui président à la formation de l'individu. Diderot souhaite que l'énoncé de l'hypothèse génétique *reproduise* les enchaînements réels tels qu'ils se sont produits. C'est là, nous le savons bien, l'utopie philosophique du siècle des lumières. La méthode reste fidèle au procédé hypothético-déductif, mais le style en appellera aux images de l'énergie vitale, il se fera lui-même énergétique :

l'élan de la parole cherche à coïncider avec la nécessité qui préside à l'essor de la vie...

Il est important de constater l'intervalle très court qui sépare *allure* et *géométrie*. Toute l'attention s'est portée sur la préhistoire organique et sur la petite enfance, comme si elles revêtaient une importance plus considérable que l'histoire qui va de l'enfance aux exploits scientifiques.

Dans le même sens, on remarquera que tous les participes de la longue phrase déictique commençant par *Wolla* sont des participes passés à valeur passive (donc marquant la soumission au processus), à l'exception de *accorokasant* et *avangant*, à valeur active, lesquels concernent paradoxalement le devenir intra-utérin, de l'état de *germe* à l'état de *foetus*. Il est significatif que ces participes soient tous placés sur le même plan syntaxique, disposés en une seule et même série, en sorte que n'intervient nulle différence fonctionnelle entre les événements subis qui résultent de la nécessité naturelle et ceux qui ont pour origine l'action humaine. Dans "attaché à la matrice" et "attaché à la mamelle", l'individu est chaque fois tributaire de l'apport nutritif qui lui vient d'un être féminin. Cette image dominante a ici une valeur emblématique : elle exprime la relation de l'histoire personnelle (individuelle, biographique) à l'histoire naturelle, éprouvée comme source de nourriture, de chaleur, de protection, tandis que l'action humaine, elle, met en péril l'existence (exposé sur les degrés...).

Au sommet de la courbe (*mécanicien, géomètre!*) la pause théorique se produit : *Mangez, digérez, distillez...* Si telle est la "formule générale", constatons qu'elle n'a pas le ton d'une formule théorique mais bel et bien celui d'une recette, d'une injonction adressée à des adeptes obéissants (on ne peut s'empêcher d'évoquer ici le second Faust)...

"... avant que sa mère, la belle et accélérée chanoinesse Tencln :

Le récit ainsi mis en train n'avait fait que s'esquisser, notre attente romanesque avait été déçue. Le lexique scientifique, chassant celui du conte, a exposé la réalité cachée : le roman de la naissance de d'Alambert, enfant

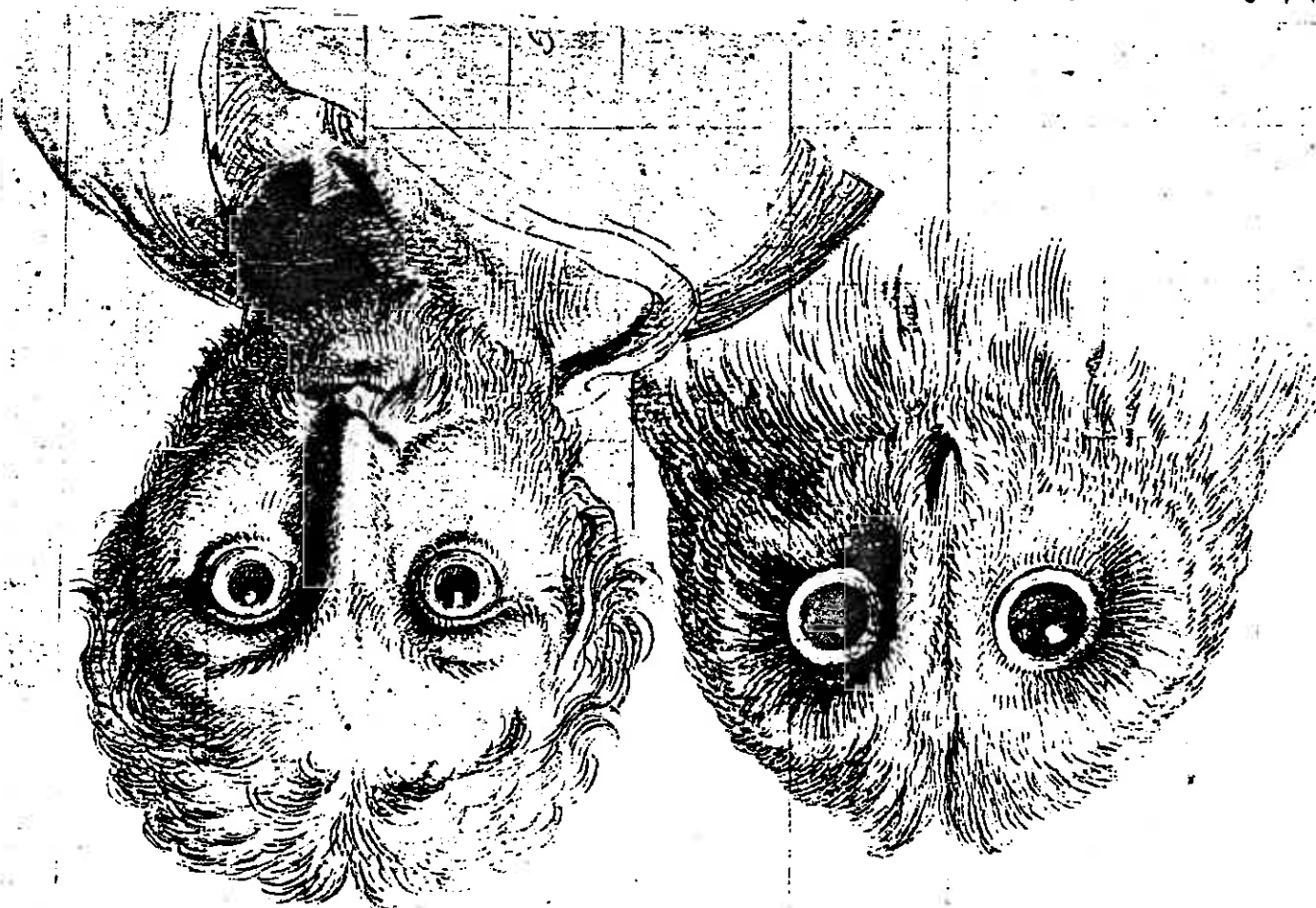


naturel, a été "saboté" par la nécessité biologique. En revanche, le mouvement oratoire qui culmine dans un *être merveilleux* marque un épanouissement lyrique, en parfait accord avec les structures rythmiques de la phrase, avec mouvement ascensionnel - jusqu'au ciel (*la précécision des équinoxes, sublime*) - suivi d'une chute lente vers la terre. Maintenant que l'essor est donné au langage de l'objectivité scientifique, au langage de l'exposition et de la démonstration à ciel ouvert, nous assistons à un mouvement de subversion lyrique, qui prend à revers la langue de l'objectivité scientifique, et lui confère l'harmonie d'une diction chaleureuse. Du point de vue stylistique, chacun de ces deux phénomènes pourrait être qualifié de "mélange des styles". Et le mélange des styles, à ce point, a quelque chose d'un accouplement entre espèces différentes. Est-ce un hasard si, à la fin du troisième dialogue, survient l'image du chèvre-pied, produit du croisement de l'homme et de la chèvre ? Elle signale et renforce emblématiquement un principe d'*hybridation* partout à l'oeuvre chez Diderot, et que contresigne, au niveau du style, l'interpénétration des tons et des registres opposés, leur "coalition" féconde : car tout se passe, dans l'univers *productif* de Diderot, comme si tous les éléments pouvaient non seulement s'attirer et se mêler, mais encore donner naissance à des êtres nouveaux. La plus singulière des hybridations est celle qui - maintes fois préfigurée dans le premier entretien et dans la page que nous venons de lire - rassemble en un seul être le sujet connaissant et l'objet livré au processus naturel. D'Altembert rêvant et délirant est le merveilleux hybride du phénomène vital (objet à interpréter) et du *savoir* biologique (acte de la pensée

interprétante) : il offre le spectacle d'une science "énergumène" - d'un délire doué de clairvoyance, ou d'une pensée transportée d'enthousiasme. Peut-être avons-nous le droit de voir, dans cette confusion momentanée du sujet et de l'objet (où la pensée issue de la vie se fait pensée sur la vie) le corollaire du trouble auto-érotique qui s'empare du rêveur : si la vie se fait langage, le langage en retour décrit l'océan de vie dont il procède, et s'y perd. *Une* l'extériorité triomphante dans son étendue illimitée, c'est en même temps vivre physiquement l'extase sensible dans laquelle l'individu est arraché à ses limites. La science de la nature et l'expérience intime du plaisir sont ainsi conjointes en un foyer unique : androgynie hylozoïste où la matière connaît et la connaissance de la matière ne font qu'un.

Après Diderot, les voies de la littérature et de la science se sépareront pour ne plus jamais se retrouver. Le dialogue, forme archaïque par rapport à la pratique de la science, intervient ici pour établir les premières fondations de ce qui sera notre biologie. Il y est moins question du contenu positif du savoir que des motifs qui peuvent décider le lecteur à pratiquer la nouvelle science, des perspectives qui s'ouvrent à l'audace de la pensée. Mais dans cette situation préliminaire, où rien n'est encore effectivement mis en expérience, où l'hypothèse peut se donner libre cours, Diderot formule allégrement la *chimère* d'un savoir, où l'acte de connaissance ne ferait qu'un avec l'expansion même de la vie.

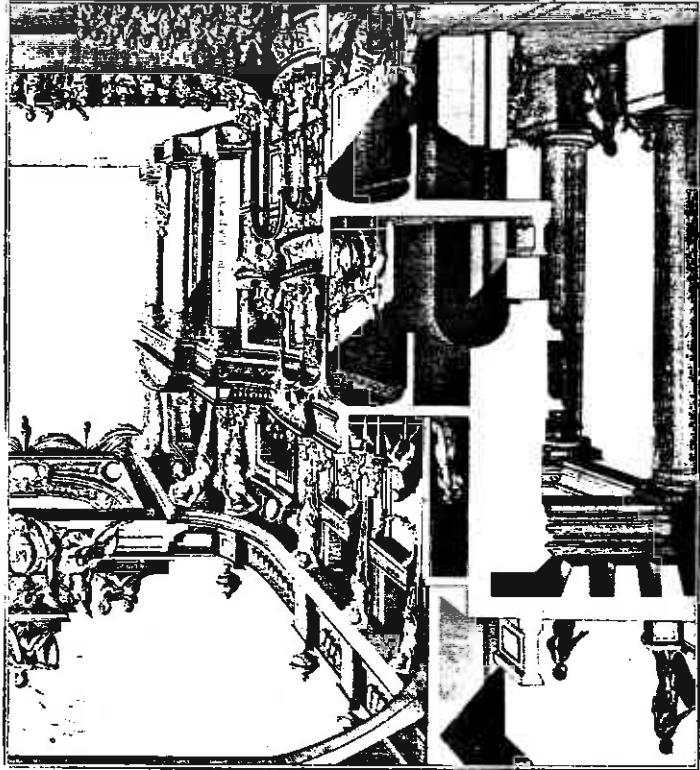
Mais il faut lire autre chose encore dans cette page. A voir Diderot jouer avec les "genres", mêler les divers registres, amorcer un "conte", le faire s'enrayer, désigner la loi physiologique omniprésente, et presque en même temps laisser libre cours à la vague d'un rythme instinctif (que discipline l'intelligence organisatrice), notre lecture



(Poétique n° 21, 1975)

JEAN STAROBINSKI, LE PHILOSOPHE, LE GEOMETRE, L'HYBRIDE

s'émervelle de tant de liberté joueuse. La loi  
matérielle nous fait être nécessairement ce que nous  
sommes, mais nous sommes capables de former des idées,  
des paroles, des images et d'en jouer comme il nous  
plait. L'affirmation du déterminisme et l'exercice  
d'une parole souverainement libre est l'*hybride* par  
excellence que Diderot a pris plaisir à former, le  
"chèvre-pied" philosophique qu'il a su concevoir.



EN SCENE

# DIDEROT LE REVE DE D'ALEMBERT

CREATION

Création du Théâtre des Treize Vents  
Centre Dramatique National du Languedoc-Roussillon  
Coproducton / Opéra de Montpellier /  
Théâtre de la Ville de Paris / C.A.C. Les Gêmeaux / Sceaux

Mise en scène : Jacques Nichet  
assisté de : Jean-Jacques Préau

Adaptation et dramaturgie : Elisabeth de Fontenay, Jolïe Gras,  
Jacques Nichet, Jean-Jacques Préau

Scénographie : Alain Chambon

Costumes : Patrice Caucheïer

Perruques : Daniel Blanc

Eclairages : Marie Nicolas

Montage musical : Laurent Caillon

Espace sonore : Daniel Deshays

Avec :

Marc Berman / Diderot

Jacques Echanillon / d'Alémbert

Emmanuelle Grangé / Mademoiselle de L'Espïnasse

Gabriel Monnet / le docteur Bordeu

Régisseur général : Pierre Crousaud

Régie lumière : Laurent Aubry

Régie son : Bernard Valley

Régie de plateau : Pernelle Farnelat et Frédéric Ancelly

Réalisation des décors : Atelier du Théâtre des Treize Vents

Chef d'atelier : Daniel Faguet

Construction : Jacky Baume, Henri Marquet, Jean-Louis Wisson

Peinture : Michel Sarramejannes, Edouard Calado, Christian Lefèvre

Réalisation des costumes : Ateliers Gérard Audier

Atelier du Théâtre des Treize Vents

Chapeaux : Suzy Lemasson

Attachés de presse :

Montique Dupont (Paris)

Jean-François Fontana (Languedoc-Roussillon)

## LE TRAITEMENT DE L'ESPACE

L'espace est constitué par un immense parquet de bois recouvert de vernis bleu. Le premier plan, qui recouvre la fosse d'orchestre et va jusqu'au delà du cadre de scène, est à peu près horizontal; ensuite commence une pente, fortement inclinée (30%), qui surplombe le vide au loin.

A mi-pente, un lit recouvert d'un fin tissu bleu sombre, est placé légèrement de biais, dans le sens de la pente. La cage de scène est traitée comme une immense "boîte noire".

Dès les premières discussions dramaturgiques, le problème de l'espace est posé en termes d'utilisation détournée d'un lieu, plutôt qu'en termes de décor. Il s'agit en effet de faire entendre un texte qui n'a pas été écrit pour le théâtre; de donner à voir quatre comédiens qui n'incarnent pas des personnages au sens que le mot revêt en général dans la littérature théâtrale (cf textes Nos 3, 4, 5, 16); de proposer une situation et une action qui sont moins dramatiques au sens traditionnel que mentales (cf textes Nos 1 et 6) ou, si l'on veut, cosmiques (la vie est un "drame de la matière").

Il ne peut donc s'agir de reconstituer de façon naturaliste les lieux suggérés par Diderot comme cadre à ses trois dialogues; soit, vraisemblablement, une allée de promenade, une chambre, une salle à manger. Si l'action est à la fois mentale et cosmique, il faut que d'emblée le spectateur soit placé dans un rapport insolite (à la fois plus proche et plus lointain) à ce qu'il voit.

La première idée est celle de l'équivalence Théâtre - lit: les spectateurs seraient sur scène, sous une immense tente de soie blanche, comme s'ils étaient eux-mêmes dans les draps du rêveur, lovés dans les plis et replis de son rêve. Il y aurait un moment de dévoilement, de retour - ment (c'est le sens du rêve proprement dit), où le

chapiteau blanc, s'envolant dans les cintres, découvert par la bande-son et par la lumière (on pense à une certaine de flamme de bougies, comme autant de molécules, ou d'étoiles).

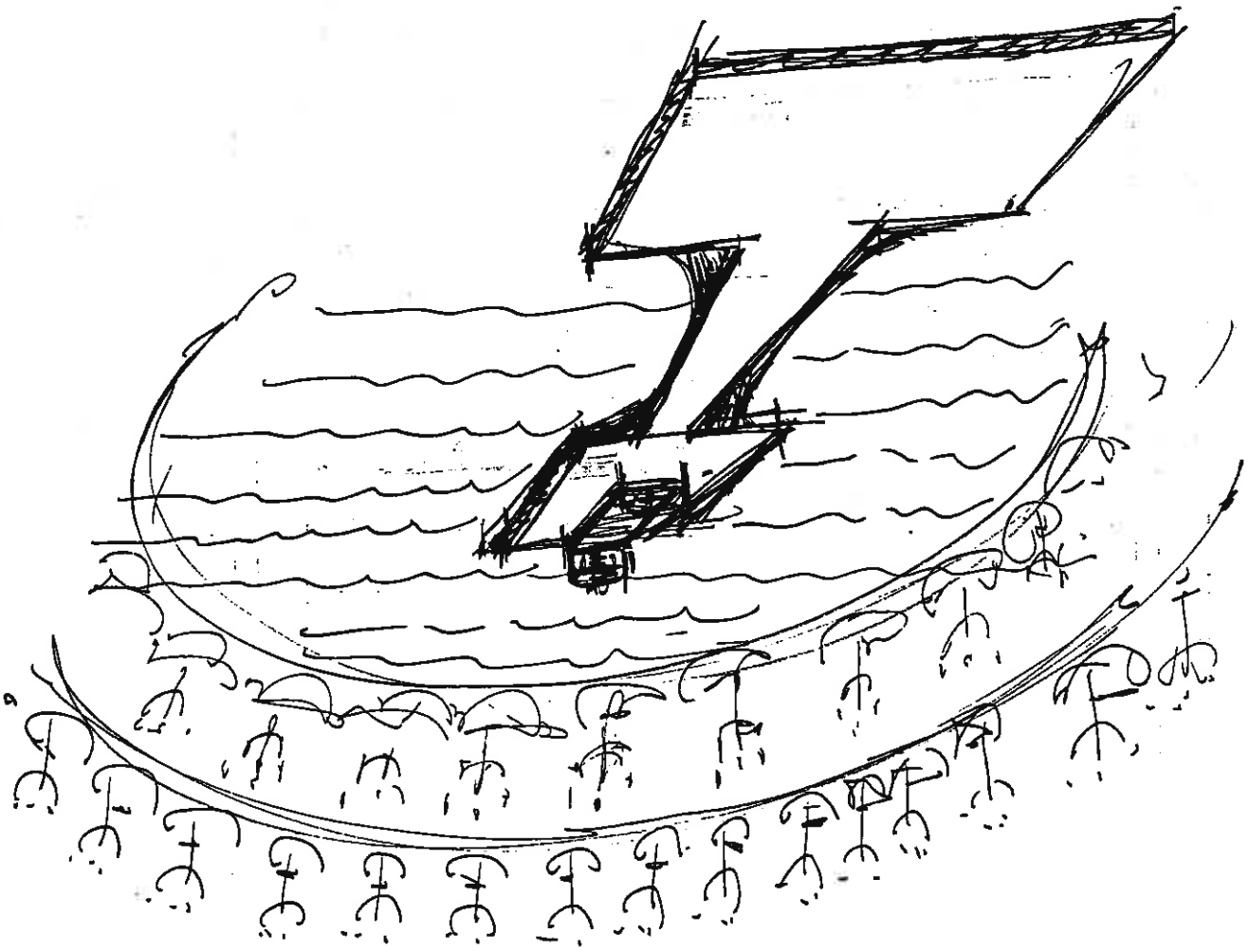
Les difficultés techniques et les contraintes de l'exploitation du spectacle en tournée obligent peu à peu à moduler cette première idée. La tente de soie blanche est abandonnée et le lit se retrouve, réduit à des dimensions normales, sur l'aire de jeu qui recouvre le parterre du théâtre - toujours central, donc. (voir croquis)

Diverses images surgissent pour définir cette aire de jeu : des radoux-contingents à la dérive ou une île parcourue par une faille; un immense parquet peint à l'encre de chine, qui évoquerait à la fois un plancher de maison bourgeoise du XVIII<sup>ème</sup> siècle, une scène de théâtre (comme dans le No Japonais), et un objet plus abstrait, comme un livre.

L'inversion du rapport salle-scène se révélera finalement impraticable, mais quelques principes se sont dégagés de ce parcours, qu'on gardera jusqu'au décor final :

- *l'équivalence lit - théâtre* : dans un espace qui affirme sa nudité, sa visibilité totale (comme si tout était dévoilé, comme s'il n'y avait pas de coulisses), c'est le lit qui va assumer la fonction illusionniste propre au théâtre. Il sera la matrice qui produit le rêve, le lieu de la machinerie théâtrale : c'est par lui que s'effectuent les substitutions de d'Alambert et de son mannequin.

L'hypothèse de l'inversion





Dans le décor final, on peut d'ailleurs voir dans le ponce de soie qui découvre le lit à la fin du premier dialogue, un souvenir de la tente de soie blanche se relevant sur le théâtre.

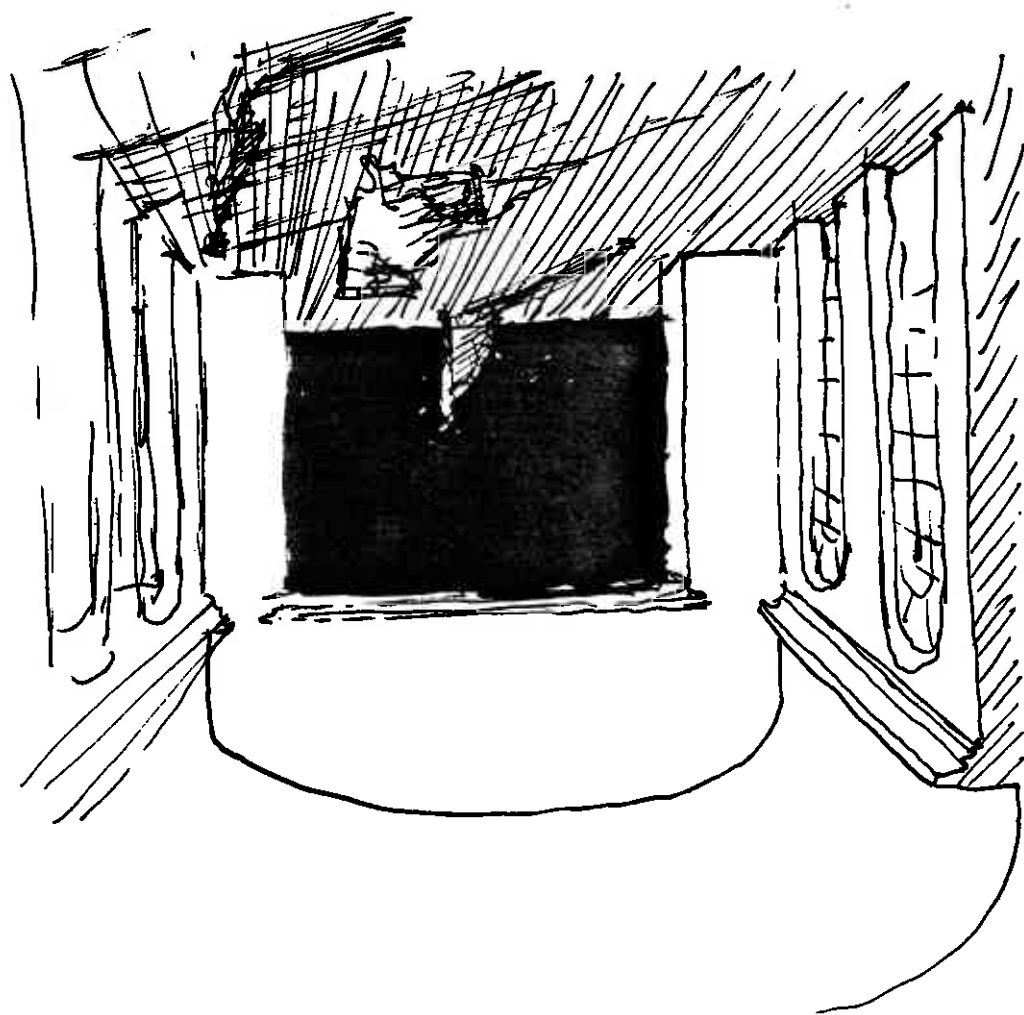
- *L'importance de la lumière pour faire vivre l'espace* : LE REVE DE D'ALEMBERT est un texte nocturne, et un texte des Lumières. Le décor final est une boîte noire, un piège à lumière. C'est la lumière, qui, avec la bande-son, crée trois espaces différents pour les trois dialogues.

- *L'hybridation du lieu* : le décor ne porte pas le sens du spectacle, il ne propose pas un univers clos, chargé d'informations sur le spectacle. C'est un hybride créé par la rencontre d'un lieu déjà existant (la salle de l'opéra, dans l'hypothèse de l'inversion) et d'un espace créé pour le spectacle.

Ce principe d'hybridation (éminemment diderotien) se retrouve surtout dans la version scénographique imaginée pour l'Orangerie de Sceaux. Trois logiques spatiales différentes s'y rencontrent : le parquet de bois utilisé à l'opéra de Montpelliér, semble avoir basculé hors d'un faux cadre de théâtre à l'italienne; il se perd au lointain dans un "trou noir" et s'avance, à la face, vers les spectateurs, envahissant le lieu réel en épousant le tracé des murs et des fenêtres (voir croquis).

Le décor final pour l'opéra de Montpelliér a apparemment renoncé à ce principe d'hybridation en regagnant sa place normale - la scène. Mais le parquet bleu (un hybride de radéau, de mer, et de nuit) s'avance par dessus la fosse d'orchestre, et les corps des comédiens, comme surgis du néant des trous noirs de la cage de scène, semblent sans cesse projetés par la pente vers nous, les spectateurs, comme un rappel que ce qui se joue ici, c'est nous.

Scénographie pour l'Orangerie de Sceaux



"Tout animal est plus ou moins homme; tout minéral est plus ou moins plante; toute plante est plus ou moins animal... Toute chose est plus ou moins une chose quelconque..."

Dans LE REVE DE D'ALEMBERT, on pourrait dire que selon les moments, le son est plus ou moins lumière, ou encore que la musique est plus ou moins philosophie.

D'emblée la bande-son est apparue comme un des éléments essentiels de la mise en scène. Différents types de raisons justifiaient ce choix. Outre l'importance de la musique dans l'oeuvre de Diderot en général, le texte même du REVE DE D'ALEMBERT offrait de nombreuses références à cet art. Un des thèmes sacrifiés dans l'adaptation théâtrale, celui du fonctionnement de l'esprit humain et du langage, donnait lieu dans le texte original à la métaphore de l'homme-clavecin : "Nous sommes des instruments doués de sensibilité et de mémoire. Nos sens sont autant de touches qui sont pincées par la nature qui nous environne, et qui se pincant souvent elles-mêmes; et voilà, à mon jugement, tout ce qui se passe dans un clavecin organisé comme vous et moi".

Outre le rêve de d'Alembert proprement dit, de nombreux passages du texte sont construits musicalement (cf texte n° 13). Le second dialogue en particulier offre par moments des alternances d'arias (Melle de l'Espinasse : "Il voyait dans une goutte d'eau l'histoire du monde...") et de duos (Melle de l'Espinasse : "Docteur, il m'a semblé plusieurs fois en rêve...") - Borden : "Et aux maladies dans une attaque de goutte...". Melle de l'Espinasse : "Que je devrais imposer" - Borden : "Que leur pied touchait au ciel de leur lit", dont l'adaptation a cherché à respecter le rythme. D'une manière plus générale on peut dire que le second dialogue est souvent marqué par une succession de moments de concentration et de moments de dilatation, tant au niveau des thèmes (le moi/le monde), que du rythme, et des images (la comparaison avec

LE SON

Amphitrite, l'anecdote des siamoises de Rabastens). La musique est donc apparue tout naturellement comme une prolongation possible de la pensée et de la parole des "personnages". En ce sens, elle intervient de façon différente selon les cas.

La musique du I est en quelque sorte "créée" par le personnage de Diderot. La première fois qu'on l'entend (a), c'est, très brièvement, au terme de la première expérience de Diderot ("*... et je me nourris des plantes*"). La musique parachève cette expérience en agissant comme un "shaker" du cocktail que Diderot a préparé pour illustrer le passage du marbre à la chair. La seconde fois (b), elle naît comme d'un coup de baguette magique quand Diderot, au terme de la "création" de d'Alambert ("*... mécanicien, géométrie !*") le touche de sa canne avant de le faire tourner. Dans les deux cas, elle est un élément essentiel et actif dans le "numéro" du magicien Diderot (cf texte N° 11). Turbulente comme lui, elle secoue les êtres et les choses, et aide sa folie à transformer le monde.

La musique funèbre (c) que Diderot fait naître à la fin du premier dialogue ("*Memento quia pulvis es*") a une toute autre fonction. Elle est comme un sort jeté par Diderot à d'Alambert qui va s'endormir; c'est une berceuse inquiétante qui forcera d'Alambert à rêver, réussissant la "conversion" que les discours ont échoué à opérer. Cette fonction de berceuse se retrouve à d'autres moments, de façon plus apaisée. La musique berce la rêverie philosophique qui s'est transmise de d'Alambert à Melle de l'Espinasse ("*Il voyait dans une goutte d'eau...*"). Borden est un peu magicien comme Diderot, mais il veut entraîner Melle de l'Espinasse beaucoup plus dans un duo que dans un duel : il fait naître, à deux reprises (d), une musique destinée à séduire ou à ravir, à la lettre,

son interlocutrice. C'est celle du coin-maillard dansé (cf texte n° 11), et, reprise en écho, celle qui berce la réverie de Melle de l'Espinasse sur Amphitrite. Enfin la musique du troisième dialogue (e) offre l'exemple d'un type d'utilisation encore différent. C'est une musique hybride : une variation au clavier se transforme progressivement en un Raga indien, qui sera lui-même entrelacé à des sons naturels (des coassements de grenouilles). Cette bande-son "nappe" de façon intermittente tout le dernier dialogue. Elle contribue, avec la lumière, très étale à ce moment-là, à créer un univers sonore diurne, végétal et ensoleillé, un jardin utopique propice à la réverie finale sur le mélange des espèces.

- (a) et (b) Ouverture de Zais, ballet héroïque de J.B. Rameau.  
 (c) Crucifixus de la Missa Solemnis de J.H. Ficcoco.  
 (d) Trio opus 14 de L. Boccherini.  
 (e) Raga Rageswari, musique de l'Inde du nord jouée au santur par S. Sarma.

Gabriel Monnet: "Il faudrait appliquer à la formation de l'acteur la théorie du rêve en montant et du rêve en descendant. La construction du personnage, c'est le rêve en montant: on part de la sensation et on remonte à la pensée; le jeu, c'est le rêve en descendant. Dans tous les cas, ça reste organique; on ne pense pas, on est pensé."

Quatre font deux et deux. Les deux premiers à rejoindre le lieu des répétitions sont Emmanuelle Grangé et Gabriel Monnet, qui jouent Mademoiselle de L'Espérance (on l'appellera très vite Julie) et Borden. Aux premières lectures ils sont d'emblée très présents l'un à l'autre. D'un bout à l'autre de la table, ils se cherchent, se défient, tour à tour provocants et enjôleurs.

Les deux acteurs viennent d'horizons très différents. Emmanuelle Grangé est sortie en 81 de l'école d'art dramatique du Théâtre National de Strasbourg, que dirigeait Jean-Pierre Vincent. Elle a surtout travaillé avec des metteurs en scène de la "jeune génération" comme Jean-Marie Patte ou Manfred Karge et Mathias Langhoff. Le parcours professionnel de Gabriel Monnet, un des principaux animateurs du théâtre décentralisé depuis l'après-guerre, directeur de Centres Dramatiques, metteur en scène, acteur, lui confère auprès d'elle une autorité naturelle - dont il joue "à la Borden". Elle entre dans ce jeu avec humour, mais sait aussi l'empêcher de se figer en jouant de ses propres capacités émotives.

D'emblée, les deux acteurs savent qu'ils doivent travailler à partir d'eux mêmes. Il n'y a pas à proprement parler de personnages à construire, puisqu'ils n'existent que par "brèves". Ce qui est important, c'est de montrer l'activité ludique à partir du texte de Diderot. On parle de chercher un jeu "climatologique" ou "analogique", fondé sur la variation et le décalage. Bien sûr, il y a des pistes pour chaque personnage, mais elles ne sont prises en considération que si elles rencontrent la personnalité de l'acteur.

Emmanuelle Grangé a beaucoup lu sur Mademoiselle de L'Espérance, cet "étonnant composé", disait Marmontel, de la tête la plus vive, l'âme la plus ardente, l'imagination la plus ingénérable qui ait existé depuis Sapho". La Julie historique était une passionnée, une "sensible" de ce XVIII<sup>ème</sup> siècle qui avait "le goût des larmes". Mais la Julie des dialogues de Diderot est aussi faite de Sophie Voland, son "amoureuse", dont il disait: "Ma Sophie est homme et femme à la fois". Elle est faite d'Angélique, la fille de Diderot, dont il faisait à cette époque l'"éducation sexuelle"; et pourquoi pas d'autres femmes de son entourage, comme cette Madame d'Aine, belle-mère du baron d'Holbach, dont la gouaille cynique faisait "déraper" les conversations du Graval (cf texte n° 9). Tous ces matériaux, l'actrice les recompose en fonction d'elle-même. Elle cherche une Julie curieuse et mobile, dont l'esprit s'émouve aussi vite que les sens et l'imagination.

On a ainsi une double dimension de jeu: la pensée qui cherche son chemin à travers les corps des comédiens, par leurs rapports physiques mais aussi par leurs moments de repli et d'absence; et la pensée qu'on projette par moments vers le public, comme agrandie aux dimensions de l'univers. On suggère le cheminement d'une réflexion et on raconte l'épopée de la matière.

Pour que la pensée reste concrète, il faut que le comédien dans l'espace qui l'entoure. C'est pourquoi son jeu sera souvent, et parfois simultanément, centré sur le corps et ouvert sur le public. Borden explique la formation des monstres en "sculptant" le corps de Mademoiselle de L'Es-pinasse; celle-ci imagine la grappe d'abeilles en regardant le public massé dans le théâtre; quand elle essaie de comprendre comment elle a été formée, c'est sur son propre corps qu'elle cherche la réponse; tous les deux rêvent l'Araignée à la fois en se palpant le crâne et en regardant le public - qui, comme l'Araignée, "s'élève, écoute, juge et prononce".

Il y a en effet un risque intrinsèque au projet: à vouloir jouer non des personnages, mais de la pensée en train de se faire, à vouloir donc dénaturer le jeu, on en arrive parfois à des effets d'"oratorio"; on assiste à une sorte de "ballet philosophique" lisse et élégant, et on perd l'ardeur du débat, la pensée incarnée, qui se cherche en tâtonnant.

L'essentiel pour les deux acteurs est de jouer "ensemble", de trouver la théâtralité particulière au texte par le défi, la surenchère ludique, la provocation et la fascination mutuelles. A un certain moment, vers la fin des répétitions, ils en arrivent à jouer presque trop "ensemble". Tous deux ont des jeux parallèles de mains qui accentuent cette trop grande harmonie; ils sont devenus "continus" et plus assez "contigus". Il faut retrouver des accroc, affirmer les différences. Gabriel Monnet accentuera son côté rustique et "taurin": c'est un homme qui "farfouille dans les corps", face à une jeune femme curieuse, mais qui est aussi une femme de salon. On revient à des esquisses de personnages (la sensible, le gascon) quand le jeu menace d'être trop désincarné.

Gabriel Monnet va à la rencontre de Borden à partir des textes de Diderot et des témoignages historiques: il s'en dégage l'image d'un Borden "gascon", un réaliste au verbe haut et libre, un provincial d'origine modeste qui rêvera toute sa vie d'être médecin du Roi. Mais tout autant que de ces pistes historiques, l'acteur nourrit son jeu de lectures variées qui vont de textes scientifiques contemporains à certains poètes qu'il affectionne de longue date. Les discussions pendant les pauses des répétitions sont ainsi parsemées de morceaux de textes qui lui reviennent en écho.

Ce qui me console quand  
je serai je serai des-  
-loque, hâlé, c'est  
que je pourrai me voir  
moy, poème. RENE CHAR.

Le jeu des deux autres comédiens, Jacques Echantillon (d'Alambert) et Marc Berman (Diderot), doit aussi réaliser ce double projet, mais selon d'autres modalités. La femme et le médecin jouent et pensent ensemble, l'un avec l'autre; le philosophe et le géomètre pensent l'un contre l'autre. Les deux acteurs ont eux aussi eu des parcours très différents. Jacques Echantillon a été formé au Conservatoire de Paris et a une longue expérience de comédien et de metteur en scène de théâtre; il a également dirigé le Centre Dramatique National Languedoc-Roussillon de 75 à 81. Marc Berman est un mathématicien (paradoxal Diderot!) qui s'est formé comme comédien avec Ariane Mnouchkine, au Théâtre du Soleil. Il a ensuite participé à l'aventure du Théâtre du Campagnol jusqu'au BAL, le très beau spectacle sans paroles que filmiera Ettore Scola. D'emblée il apporte au personnage un sens du concret, de la pantomime et du jeu avec les objets, qui impose l'image d'un Diderot expérimentateur et magicien. Face à lui, Jacques Echantillon construit un d'Alambert retenu et ironique, une présence qui résiste par le regard et l'écoute, et oppose ses gestes rares et précis aux manipulations désordonnées de son interlocuteur.

Alors que les deux dialogues suivants mènent aux comédiens des moments de retrait, le premier dialogue les met presque constamment "aux prises", avec pour chacun des armes (un registre de jeu) totalement différentes. Pour Jacques Echantillon, l'interprétation du premier dialogue se construit en rapport et en contraste avec le moment du rêve, où se donnera libre cours tout ce qui a été retenu dans un premier temps; mais, là encore, l'acteur jouera "en couple" puisque c'est son mannequin, puis le public, qui sera son interlocuteur ( cf texte n°12 ).

Poussière miéne,  
joyeuse, devant les  
pattes du scarabe.  
RENE CHAR.

Jouer à deux plutôt que construire des personnages clos, dérouler le fil d'une pensée et raconter une épopée, faire de la philosophie en actes, la rendre concrète et même comique, telles ont été les directions de travail des comédiens.

"J'avance physiquement parmi les hypothèses", disait un jour Gabriel Monnet. C'est donc à lui que reviendra le soin de (ne pas) conclure: "Il faut laisser les choses mûrissées. Dans la pièce, je ne réponds jamais à la question "Pourquoi suis-je mort?"... "qui est mort?" c'est une question à laquelle on ne peut pas répondre, et c'est tant mieux. Si on y répondait, on n'aurait plus rien à dire. On deviendrait... comme des plantes qui tournent autour du soleil..."



## BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie a été établie en collaboration avec la  
Librairie Sauramps \*

### \* OEUVRES DE DENIS DIDEROT

Dans la collection Garnier - Flammarion :

ENTRETIEN ENTRE D'ALEMBERT ET DIDEROT, LE REVE DE D'ALEMBERT,  
SUITE DE L'ENTRETIEN  
LE NEVEU DE RAMEAU

PARADOXE SUR LE COMEDIEN, ENTRETIENS SUR LE FILS NATUREL  
LA RELIGIEUSE, CORRESPONDANCE LITTERAIRE DE GRIMM

LES BIJOUX INDISCRETS

JACQUES LE FATALISTE

SUPPLEMENT AU VOYAGE DE BOUGAINVILLE

PENSEES PHILOSOPHIQUES

LETTRE SUR LES AVEUGLES

CONTES ET ENTRETIENS

Dans la collection Folio (Gallimard) :

LETTRIS A SOPHIE VOLLAND

### \* OEUVRE DE DIDEROT ET D'ALEMBERT

ENCYCLOPEDE, CHOIX DE TEXTES (Garnier - Flammarion)

L'ENCYCLOPEDE, fac-similés de l'édition originale :

L'ART DE L'ECRITURE

GRAVURE ET SCULPTURE

DESSIN ET PEINTURE

MENUISERIE ET MARQUETERIE

EBENISTE

TAPISSIER

ARTS DU CUIR

ART DE LA CHARPENTERIE

\* Les ouvrages mentionnés ci-dessus sont disponibles à la  
Librairie Sauramps à Montpellier et peuvent, sur simple

\*

\*

\*

H. ATLAN, ENTRE LE CRISTAL ET LA FUMÉE (Points Sciences - Seuil)  
 J.P. CHANGEUX, L'HOMME NEURONAL (Fayard)  
 TH. de BORDEU, LETTRES INÉDITES (Bordeaux, Bière)  
 Meille de L'ESPINASSE, LETTRES (Paris, Charpentier et Pasquelle)

## \* AUTOUR DU TEXTE

DIDEROT ET L'ENCYCLOPÉDIE (Revue Internationale de Philosophie - P.U.F. 1984)  
 Barrault, Gallimard  
 L'ESPRIT D'UN SIÈCLE, Le XVIIIème SIÈCLE ET LES FEMMES (Cahiers Renaud-  
 J. THOMAS, L'HUMANISME DE DIDEROT (Les Belles Lettres, Paris)  
 (Faculté des Lettres de Montpellier, 1968)  
 J. PROUST, L'ENCYCLOPÉDIE DANS LE BAS-LANGUEDOC AU XVIIIème SIÈCLE  
 (L'Arche)  
 H. LEFÈVRE, DIDEROT OU LES AFFIRMATIONS FONDAMENTALES DU MATÉRIALISME  
 Didot, 1862)  
 E. ET J. de GONCOURT, LA FEMME AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE (Paris,  
 de Poche)  
 E. de FONTENAY, DIDEROT OU LE MATÉRIALISME ENCHANTE (Le Livre  
 J. CHOUILLLET, DIDEROT, POÈTE DE L'ÉNERGIE (P.U.F. Écrivains)  
 J. BERTRAND, D'ALÉMBERT (Paris, Hachette, 1889)  
 J.M. BARDEZ, DIDEROT ET LA MUSIQUE (Honoré Champion, Editeur)  
 Editions d'Aujourd'hui)  
 J. BARBEY D'AUREVILLE, GOETHE ET DIDEROT (Les introuvables -  
 DIDEROT (Écrivains de toujours - Seuil)  
 DIDEROT, OPINIONS ET PARADOXES (Les grands textes - P.U.F.)

## \* ÉTUDES CRITIQUES

demande, être fournis dans les plus brefs délais aux  
 collectivités (Lycées, Collèges, Ecoles, etc...) qui le  
 désirent aux conditions spéciales qui leur sont  
 consenties (Service spécial collectivités, téléphone :  
 67.58.85.15, poste 408.

**THEATRE DES TREIZE VENTS**

Directeur : Jacques NICHEP  
Directeur administratif : Jean LEBEAU

---

Domaine de Grammont  
Route de Manguio  
34000 Montpellier  
Tél. 67. 64. 14. 42.

---

13, Bd Duguesclin  
34500 Béziers  
Tél. 67. 62. 16. 89.

Dossier réalisé par Joëlle Gras  
( Pour tout contact : 67. 64. 14. 42.)