



***LA NOTION DE NATURE CHEZ DIDEROT  
DE L'APPREHENSION AMBIVALENTE  
AU DIALOGUE PLURIDISCIPLINAIRE***

*À mon père,*

## **Remerciements**

J'ai eu le plaisir de travailler avec deux hommes de bien que je remercie profondément. M. Mohamed LEHDAHDA et M. Jean-Jacques TATIN-GOURIER ont accepté de suivre cette thèse qui a nécessité de leur part des sacrifices. J'en suis fort reconnaissant.

Mes remerciements vont aussi à Mme Norberta DIAS DA CRUZ et Mme Élisabeth GAVOILLE pour m'avoir accueilli et soutenu au sein de l'ICD.

Je remercie aussi Mme Marie-Paule DE WEERDT-PILOGE et Mme Malina STEFANOVSKA pour l'opportunité qui m'a été donnée pour séjourner à l'Université de Californie Los-Angeles.

## Résumé

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la nature est difficilement définie, comme l'indique l'article « Nature » de l'*Encyclopédie*. Cependant, la notion de nature chez Diderot se caractérise par un matérialisme pluridisciplinaire qui fait dialoguer le philosophique, l'esthétique, le politique et le littéraire. Sans définir ou systématiser cette nature constamment évolutive, le philosophe essaie d'en étudier les phénomènes pour la mieux comprendre et la faire connaître par son œuvre. À côté de ses essais philosophiques et politiques, *Les Salons*, le théâtre sérieux et les contes historiques sont des expériences dont la matière est la nature même.

Nous essayons dans ce travail d'étudier l'originalité de la notion de nature, ses emplois et ses implications dans toute l'œuvre de Diderot et l'*Encyclopédie*, en partant d'une appréhension ambivalente, celle du vrai et du beau.

**Mots-clés :** Diderot, nature, XVIII<sup>e</sup> siècle, Lumières, *Encyclopédie*.

## **Abstract**

In the 18th century, nature is hardly defined, as the article "Nature" of the *Encyclopédie* states. However, what characterizes Diderot's notion of nature is its multidisciplinary materialism that brings together the philosophical, the aesthetic, the political and the literary works into dialogue. Without defining or systematizing this constantly evolving nature, the philosopher tries to study its phenomena in order to better understand it and make it known through his work. Alongside his philosophical and political essays, *Les Salons*, the serious dramas and the historical tales are experiences whose material is nature itself.

We try in this work to examine the originality of the notion of nature, its uses and its implications in all the works of Diderot and the *Encyclopédie*, starting from an ambivalent apprehension, that of the true and the beautiful.

**Keywords:** Diderot, Nature, 18th century, Enlightenment, *Encyclopédie*.

## Sommaire

Remerciements.....	3
Résumé.....	4
Abstract.....	5
Sommaire .....	6
Introduction.....	9
1. Qu'est-ce que la nature ?.....	16
1.1. À la recherche d'une unité.....	18
1.1.1. Est-elle bonne ? Est-elle méchante ?.....	19
1.1.2. La petite nature : l'insecte au microscope.....	27
1.1.3. La grande nature : le monstre et le génie .....	33
1.1.4. De l'hétérogénéité de la matière à l'unité de la nature.....	40
1.2. La nature carnavalesque .....	47
1.2.1. Limites et éléments des sciences.....	48
1.2.2. De l'expérimental à l'extravagant.....	54
1.2.3. À l'orée du surnaturel : un monde sans nature.....	59
1.2.4. La nature travestie .....	68
2. La belle nature : une esthétique du tâtonnement.....	78
2.1. Le beau dans la nature et dans l'art .....	80
2.1.1. La richesse de la nature et l'indigence de l'art.....	81
2.1.2. La <i>Tempête</i> de Vernet et la tempête du goût .....	86
2.1.3. L'esclave de la nature ; le maître de l'art.....	91

2.1.4. La belle nature et le modèle idéal .....	98
2.2. L'esthétique matérialiste de Diderot.....	103
2.2.1. La matière et l'art : la forme et la vie .....	104
2.2.2. Lumières tactiles .....	110
2.2.3. L'art dans la nature : l'écologie d'une esthétique .....	116
2.2.4. L'esthétique et la morale naturelles .....	121
3. Philosopher pour une politique naturelle .....	132
3.1. La loi de la nature et le sceptre du philosophe .....	134
3.1.1. Le règne de l'araignée : une gouvernance matérialiste.....	135
3.1.2. Denis, le roi sacrifié .....	142
3.1.3. De la naturalité des empires et des mœurs des nations.....	155
3.1.4. Société et nature : vers un terme moyen ? .....	164
3.2. Une polyphonie politique : Diderot et Sénèque .....	172
3.2.1. Sénèque, le philosophe sacrifié.....	172
3.2.2. La voix de la nature contre la voix de la tyrannie.....	179
3.2.3. Matérialisme et stoïcisme politiques de Diderot.....	182
3.2.4. La citoyenneté : entre despotisme et nature.....	186
4. Le théâtre naturel de Diderot.....	193
4.1. Matérialité et morale du théâtre aux confins de la nature .....	195
4.1.1. Le comédien dissolu et dissonant .....	196
4.1.2. Le modèle surnaturel du comédien .....	201
4.1.3. Un nouveau genre pour une nouvelle théorie ? .....	205
4.1.4. La poétique des mœurs pour le genre sérieux.....	212
4.2. Origines et enjeux du théâtre matérialiste .....	222
4.2.1. L'archéologie de la poésie dramatique chez Diderot.....	222
4.2.2. La pantomime : un jeu esthétique, politique et matérialiste .....	234
4.2.3. Le luxe et le théâtre sérieux .....	241
4.2.4. Règles dramatiques, idiotismes esthétiques.....	246
5. La nature dans le conte inédit .....	251
5.1. Le conte anti-casuistique .....	253
5.1.1. Richardson : nature, histoire et poésie .....	254
5.1.2. Ceci est un conte sans auteur .....	260

5.1.3. Du mythe au conte historique .....	266
5.1.4. Nature et vérité dans le conte anti-casuistique.....	271
5.2. Empirisme dans le conte.....	280
5.2.1. Le miraculeux dans le roman.....	281
5.2.2. Le conte historique mystifié .....	284
5.2.3. La négation du romanesque .....	295
5.2.4. Diderot, l'écrivain, le philosophe .....	301
Conclusion .....	305
Index .....	310
Bibliographie .....	311

## Introduction

Comme le beau, la nature est réelle, aperçue et relative. Bien qu'elle soit nécessaire, elle ne peut être absolue. Telle est l'appréhension ambivalente de l'univers chez Diderot.

Il nous dirait alors de la nature, comme du beau, « qu'il y eût des hommes ou qu'il n'y eût point, elle n'en serait pas moins [vraie] ; mais seulement pour des êtres possibles et constitués de corps et d'esprit comme nous ; car pour d'autres, elle pourrait n'être ni [vraie] ni [chimérique], ou même être [chimérique]<sup>1</sup> ». Car qu'est-ce que la nature pour un être dépourvu complètement de ses sens ? Ou qu'est-ce qu'un être suprême pour un mathématicien aveugle-né ? Pourtant, ce relativisme physiologique n'est pas la raison pour laquelle Diderot n'a jamais remis en cause la nature qui se présente à ses sens et sa pensée non comme une idée, mais bien en tant que réalité. Cette relativité génère des idées de la nature qui découlent toutefois d'une nature réelle.

Quand est-ce que la nature devient une idée ? Au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce n'est pas encore le cas, puisque la force de l'évidence sur les sens et l'engouement tant scientifique que dévot y trouvent un argument phénoménologique pour justifier leurs philosophies. Entre l'abbé Pluche et les encyclopédistes, la nature est presque aussi populaire que le créateur. Globalement, depuis l'Antiquité jusqu'à Diderot et ses contemporains, la nature est, certes, perçue relativement, mais elle est toujours réelle. Tout au long de ces siècles, on doute du beau, de Dieu, du vrai, du bon et du juste, etc., sans toutefois nier d'une manière subjectiviste l'existence de la nature. Cela en dit assez

---

<sup>1</sup> Nous reprenons ici mot pour mot le texte de Diderot en remplaçant les termes de « belle » par « vraie » et de « laide » par « chimérique ». Denis Diderot, *Traité du beau*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996, pp. 99-100.

sur un Diderot qui a tout de même été amené à rédiger le *Traité du beau* et jamais celui de la nature. Dans son *Traité*, ainsi que le titre l'indique, Diderot s'est fait historien du beau et non de l'idée du beau.

La nature n'existe pas ou n'est une idée que pour son historien. Pour Diderot – encore une fois comme le beau –, elle se situe à la fois en dehors de l'homme et par rapport à lui. Le beau et la nature ne sont pas issus de l'intériorité humaine. Aussi préférons-nous parler d'une notion empirique de la nature chez Diderot à la différence de Jean Ehrard qui inclut Diderot dans son étude de *L'idée de Nature en France dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Nous n'avons aucune prétention d'appréhender en historien la notion de nature. Nous allons plutôt tenter de comprendre le matérialisme diderotien, que qualifie Ehrard d'« ambigu » et d'« occultiste »<sup>2</sup>.

Parmi les auteurs des Lumières, nous avons choisi Diderot dont les travaux présentent encore aujourd'hui une approche originale de la nature. La grande liberté dans ses textes destinés à la postérité et ses connaissances encyclopédiques sont un ferment qui génère çà et là des perceptions toujours nouvelles de la nature, surtout pour notre époque où le souci écologique est d'importance. Mais la pensée de Diderot n'est pas animée par l'environnementalisme, puisque l'impact de l'homme sur la terre, qu'on nomme anthropocène, n'est pas celui sur la nature, qui est quasi nul. D'où la nécessité de comprendre ce que c'est que la nature, terme qui porte toujours à confusion. Pour cela, nous avons réparti notre étude en cinq parties où nous tentons d'examiner la nature dans sa dimension philosophique, esthétique, politique, théâtrale et littéraire.

Qu'est-ce que donc cette notion empirique de la nature chez Diderot ? C'est l'étude philosophique et scientifique de la nature et ses phénomènes pour les redécouvrir dans l'homme, ses connaissances et ses productions. Diderot a pris le parti de placer l'homme au centre de *L'Encyclopédie*. Il nous dit à cet égard : « L'homme est le terme unique d'où il faut partir, et auquel il faut tout ramener, si l'on veut plaire,

---

<sup>2</sup> « On voit clairement ici les limites de ce matérialisme ambigu : bien loin qu'il prenne appui sur les branches les plus avancées de la science, son domaine privilégié demeure celui même où l'esprit scientifique n'a pu encore réellement pénétrer. Matérialisme para –, ou plutôt préscientifique, et par la même nécessairement occultiste. Toute la ferveur naturaliste de Colonna et des autres "esprits forts" de son espèce repose paradoxalement sur leur ignorance des lois de la nature : philosophiquement subversifs, mais scientifiquement rétrogrades, le mot et l'idée de Nature devaient nécessairement faire contre eux l'alliance des savants véritables et des croyants les plus éclairés. » Jean Ehrard, *L'idée de Nature en France dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. Flammarion, 1963, p. 37.

intéresser, toucher jusque dans les considérations les plus arides et les détails les plus secs. Abstraction faite de mon existence et du bonheur de mes semblables, que m'importe le reste de la nature ?<sup>3</sup> ». Mais, pour son œuvre personnelle, c'est la nature qui en forme le pivot. Donc, c'est avec l'aide d'une multiplicité d'articles de *L'Encyclopédie* que nous allons pouvoir alternativement aller de l'homme à la nature et de celle-ci à l'homme. Notre corpus inclut aussi des ouvrages de certains auteurs de l'Antiquité, du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles, sans omettre évidemment la recherche contemporaine sur Diderot, le siècle des Lumières et la nature. Par ailleurs, afin étayer certains points, nous nous référerons à quelques ouvrages théoriques à chaque fois que cela sera nécessaire.

Comme nous allons le voir, Diderot ne se réfugie point dans la sécurité d'un système ou d'une définition absolue de la nature. Il importe alors d'examiner cette notion dans l'ensemble de l'œuvre du philosophe et voir comment elle favorise un dialogue pluridisciplinaire entre le philosophique, l'esthétique, le politique, le théâtral et le littéraire. Nous prenons inspiration pour notre plan de la répartition par Laurent Versini de l'œuvre complète du philosophe dans l'édition Robert Laffont en cinq parties.

1. Avec un souci de vérité qui évolue, Diderot a toujours essayé de présenter dans son travail la *nature réelle*. Dès les *Pensées philosophiques* et *De La Suffisance de la religion naturelle*, nous remarquons déjà un déisme qui admet une nature instable, chaotique et évolutive. Le portrait du philosophe matérialiste se profile déjà dans ses écrits de jeunesse puisque, même en tant que déiste, Diderot récuse la nature idéale. Ce refus est constant et nous le lisons même dans les dernières pages de son travail final, les *Éléments de physiologie*. C'est donc à la réalité matérielle de la nature que notre philosophe va consacrer l'ensemble de son œuvre. De là, il nous a paru important de suivre la manière par laquelle Diderot part à la recherche d'une unité de la nature qui l'intéresse aussi bien par son étendue que par ses atomes. Quel constat y a-t-il à tirer sur la matière en observant le grand comme le petit dans la nature ? De l'hétérogénéité ou de l'homogénéité de la matière, y aurait-il des conséquences ontologiques touchant de près à des idées comme celles de l'individuation des êtres et de leur identité ? Toutes ces questions sur la *nature réelle* nous renvoient à la *nature aperçue* par Diderot. Il

---

<sup>3</sup> Denis Diderot, « Encyclopédie », *L'Encyclopédie*, Paris, 1<sup>re</sup> éd, t. V, p. 641.

s'agit bien d'une nature *carnavalesque* qui résiste à la définition et aux systèmes. C'est en multipliant les angles d'attaque par les expériences réitérées et les différentes branches de la science qu'il est possible d'aspirer à l'appréhender. On a souvent qualifié le matérialisme de Diderot de biologique. Or il nous semble bien qu'il est pluridisciplinaire ou encyclopédique. Il fait appel à la chimie, à la physique, à la biologie et à la géométrie.

2. La nature qui reste un peu dans le domaine de l'insaisissable pour les sciences du XVIII<sup>e</sup> siècle présente autant de défis pour l'art. Toujours dans un esprit expérimental, nous passons alors d'un tâtonnement scientifique à un tâtonnement esthétique. Comprendre la nature et l'imiter sont indissociables pour Diderot. Qu'est-ce que la belle nature alors ? Comme nombre de ses contemporains, notre philosophe est influencé par Winckelmann : connaître la belle nature est tributaire de la connaissance des œuvres des anciens. Nous verrons aussi que c'est avec Falconet que le philosophe partage l'avis sur la nature comme véritable modèle pour l'artiste. Entre Winckelmann et Falconet, Diderot tâtonne entre le beau idéal et le beau naturel. L'artiste et l'homme de science agissent en aveugles dans une nature riche et perpétuellement changeante. Quand Diderot annonce « Si vous voulez que je croie en Dieu, il faut que vous me le fassiez toucher<sup>4</sup> », c'est qu'il veut toucher la vérité et il en va de même pour le beau. La connaissance par le tactile est la vraie connaissance. Ce désir presque matérialiste de saisir le beau et le vrai par la main apparaît dans *Les Salons*. L'étude des couleurs et du marbre démontre un savoir solide tant en anatomie qu'en botanique. Diderot ne se contente pas du vrai et du beau, il souhaite aussi tâter le bon. C'est sa trinité. Il sculpte alors dans le Neveu un organisme expérimental, une sorte d'hôte ou de réceptacle de la théorie musicale de Jean-Philippe Rameau, afin de lui donner une morale esthétisée.

3. Pour ce qui concerne la politique naturelle, Diderot s'appuie toujours sur son matérialisme pluridisciplinaire pour présenter à l'impératrice russe un modèle gouvernemental naturel. En ce qui concerne le despotisme éclairé, Diderot lui trouve une justification anatomique : celle du cerveau central de la nation. Une autre métaphore apparaît : celle de l'araignée qui contrôle sa toile. Mais insensible aux réformes économiques, sociales, ecclésiastiques et administratives que propose le philosophe, la

---

<sup>4</sup> Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 166.

gouvernance de Catherine II est déjà perçue comme une tyrannie. Diderot a néanmoins toujours souhaité jouer le rôle du conseiller du roi ou le roi philosophe. Plus sérieux que Mangogul des *Bijoux indiscrets*, il paraît prêt à se sacrifier d'une façon laïque pour faire aboutir le gouvernement naturel. La question du bonheur se pose alors : y aurait-il un état intermédiaire, un terme moyen entre l'état de nature et la civilisation ? Mais qu'est-ce que ce gouvernement naturel ou point de félicité ? Est-ce qu'une pareille entité serait capable de survivre dans un environnement hostile où les états s'entrechoquent, se dévorent et se reconstituent dans une matérialité dynamique ? La naturalité du despotisme et des états guerriers pousse Diderot à réformer sa pensée politique après son voyage en Russie. Désormais, il s'identifie à Sénèque où il trouve un modèle antique de la citoyenneté contre la voix de la tyrannie. Nous verrons alors comment Diderot renoue avec son matérialisme politique cette fois-ci par le biais du stoïcisme où il oppose la voix de la nature à celle de la tyrannie. Il nous a paru nécessaire alors d'établir parallèlement à l'image de Diderot roi sacrifié celle de Sénèque philosophe sacrifié. Mais que peut la philosophie contre le despotisme ? Peut-être est-il plus important aux philosophes d'être les conseillers des peuples que des despotes éclairés. Les échanges avec la souveraine russe n'ont été qu'une tentative qui a confirmé la vérité suivante : la nature qui fait des despotes fait aussi des citoyens.

4. C'est donc au théâtre qu'incombe la mission de changer la façon commune de penser. Diderot avait bien avant sa déception russe choisi son parti : celui du théâtre moral ou sérieux au lieu de la comédie et la tragédie classiques. La situation du théâtre et des comédiens que dresse l'abbé d'Aubignac au XVII<sup>e</sup> siècle n'évolue pas du temps de Diderot. Celui-ci veut un changement radical en présentant un « nouveau » genre plus adéquat pour la propagande philosophique. Ce n'est pas seulement le théâtre que Diderot souhaite réformer, mais aussi le jeu des comédiens. Toutefois, compte tenu de certaines spécificités esthétiques, il ne veut pas introduire la nature sur scène, bien que le genre joué soit une « barrière naturelle » entre la comédie et la tragédie. L'acteur est censé adopter un modèle surnaturel pour ne point subordonner son modèle naturel à celui du dramaturge. L'exagération que nécessite le jeu scénique s'amplifie par le surnaturel. Diderot part donc à la recherche d'une esthétique aux confins de la nature. Pourtant, le genre en soi nécessite la représentation de mœurs poétiques, c'est-à-dire naturelles, pour toucher la sensibilité du public. Quand nous cherchons dans la *Lettre*

sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent les origines du théâtre matérialiste de Diderot, il paraît clair pour nous que l'étude des gestes, des silences et des hiéroglyphes prépare le rôle crucial de la pantomime dans la théorie dramatique du philosophe. C'est sur la discrétion de la pantomime, du silence et des hiéroglyphes qu'il compte outrepasser la censure, comme nous le verrons bien dans sa pièce inédite, *Socrate*. Toutes ces nouveautés attirent bien sûr les foudres de la critique sur Diderot qui défend le genre sérieux en se basant parfois même sur des arguments physiocratiques. La pantomime et le silence lui permettent de combattre le luxe et l'emphase qui règnent sur la poétique dramatique de son siècle. Mais il s'imprègne simultanément à cela de l'esthétique de la vérité de Richardson qui va lui servir tant pour ses pièces que pour ses contes.

5. Car le conte pour notre philosophe est issu de la matérialité des mots qui forment le texte, un peu comme les jets fortuits de la matière qui génèrent la nature. Des questions à l'égard de la fonction de l'auteur et du texte s'imposent. Diderot demeure en cela cohérent avec son athéisme naturel. Il a renoncé au rôle du Grand horloger dans l'univers non sans se passer de celui de l'écrivain dans le texte. Et comment s'y prend-il ? En faisant du conte son genre de prédilection, puisqu'il s'inscrit dans la tradition orale. Cette oralité permet à Diderot de se libérer des contraintes romanesques et somme toute du rôle de l'écrivain. Nous percevons déjà dans ses cinq contes des années 1770 une véritable déliquescence de la fonction auctoriale qui culmine avec *Jacques le Fataliste et son maître*. C'est toujours la vérité du conte historique qui doit l'emporter face au miraculeux romanesque. Ces contes de 1770 semblent partager la même obsession anti-casuistique. Le conte, après le théâtre sérieux, est le nouveau cheval de bataille sur lequel Diderot peut continuer son combat des Lumières. Ainsi préfère-t-il toujours se présenter en tant que philosophe et non comme écrivain, tout en portant en lui le souci de la vérité jusqu'à dans ses contes. Il y fait preuve d'inventivité pour donner paradoxalement à la poétique de Richardson tout son éclat par le biais de la mystification. Il multiplie les procédés qui favorisent la vérité historique de ses contes qui deviennent par là un laboratoire littéraire ouvert aux expériences les plus audacieuses. Cet empirisme ou « athéisme littéraire » nous renvoie sans doute à l'idée primordiale de Diderot dans l'*Encyclopédie* : celle de placer l'humanité au centre de l'univers et en l'occurrence, le lecteur au cœur du texte.



## **Première partie**

### **1. Qu'est-ce que la nature ?**

Quand nous nous proposons d'étudier la notion de nature dans l'ensemble de l'œuvre de Diderot, même en consultant l'article « Nature » de l'*Encyclopédie*, cela ne saurait nous donner une idée précise de ce terme dans la pensée du philosophe.

Ce sont, sans contredit, les œuvres philosophiques qui constituent le soubassement de la notion de nature chez Diderot. Avec Diderot, il n'est pas nécessaire de commencer par le commencement, un peu comme dans *Jacques le Fataliste et son maître*. Nous avons découvert son œuvre durant notre travail de licence avec la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*. Certes, il s'agit ici de ses débuts matérialistes, mais Diderot lui-même estime que les commencements ne sont jamais clairs. La genèse de ses œuvres qui s'étale parfois sur quinze et vingt-ans, les additions aux œuvres initiales, les essais théoriques sur ses propres pièces de théâtre, etc., tout cela prouve qu'il travaille souvent pour éclaircir<sup>5</sup> tardivement tout ce qu'il commence plus tôt. Toutefois, pour notre travail, il se révèle nécessaire de comprendre l'étendue de la notion de nature en suivant son développement chronologique de façon linéaire. Mais il est tout aussi essentiel d'opérer des sauts en arrière et en avant pour mieux saisir certains développements.

Mais qu'est-ce que la nature chez Diderot ? La nature est la *matière* dont son œuvre est faite. Et à quoi sert-elle ? À tout. C'est un peu la notion qu'il applique à son

---

<sup>5</sup> Je vais jeter sans ordre sur le papier des phénomènes qui ne m'étaient pas connus, et qui serviront de preuves ou de réfutation à quelques paragraphes de ma *Lettre sur les aveugles* ; il y a trente-trois à trente-quatre ans que je l'écrivais ; je l'ai relue sans partialité, et je n'en suis pas trop mécontent. Quoique la première partie m'en ait paru plus intéressante que la seconde, et que j'aie senti que celle-là pouvait être un peu plus étendue et celle-ci beaucoup plus courte, je les laisserai l'une et l'autre telles que je les ai faites, de peur que la page du jeune homme n'en devînt pas meilleure par la retouche du vieillard. Diderot, *Additions à la Lettre sur les aveugles*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994. p. 187.

esthétique, sa politique, son théâtre, et ses contes. Mais, c'est à la science d'en fournir les éléments, d'en être le moteur. La nature s'explique donc par la science. Nos sens nous permettent de la connaître, et en la connaissant nous pouvons chercher la vérité. Diderot ne se promet pas de trouver la vérité, mais bien de la chercher<sup>6</sup>. Nous aussi, nous ne nous proposons point de trouver la notion de nature chez Diderot, mais de la chercher. Mais comment notre philosophe s'y prend-il pour la rechercher ? En dialoguant. Et c'est en faisant dialoguer les différentes œuvres de Diderot que nous allons chercher la conception de la nature à l'œuvre dans ses textes.

### 1.1. À la recherche d'une unité

La nature chez Diderot passe initialement de la justification épistémologique de la religion naturelle à la négation matérialiste de son être suprême. Pour le déiste, la connaissance de Dieu se fait par celle de la nature. Mais cette nature est aussi muette que son créateur. L'observateur de la nature se pose des questions. Il souhaite alors savoir si elle est bonne ou méchante, petite ou grande, une ou multiple.

Diderot en était là lorsqu'il commença à rédiger ses *Pensées philosophiques*. De question en question, le philosophe semble réaliser que dans la religion naturelle il n'y a qu'une seule chose à connaître : la nature. Mais cette nature pose autant de problèmes que son auteur, sauf un : elle est visible. Sa matérialité, ce fragment d'amorce, devient clandestinement un moyen pour s'approcher du secret du grand architecte. Atteindre l'invisible par le visible, quel paradoxe ! Mais la prudence de Diderot est dans ses dialogues. Pour chercher la vérité, il vaut mieux être accompagné de sceptiques de spinozistes et d'athées, comme dans *Les Allées*. Débarrassée des préceptes chrétiens, la religion naturelle n'offre aucun fondement solide pour une morale naturelle à Diderot. C'est après *La Promenade du sceptique* que notre philosophe cesse enfin sa poursuite de l'invisible. Désormais seul face à la nature, il se fait aveugle pour enfin la palper, tout comme le mathématicien aveugle-né, Nicolas Saunderson. De la simple observation finaliste de la nature, il passe au toucher expérimental.

Comment percevoir désormais la nature sans une quelconque morale ? Est-elle bonne ou méchante ? Tantôt elle est petite, tantôt elle est grande. Ces deux qualités de la nature se confondent ou posent le problème du précurseur : de l'atome ou de l'univers,

---

<sup>6</sup> Denis Diderot, *Pensées philosophiques*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 28.

qu'est-ce qui précède ? Et de l'atome à l'univers, y aurait-il une continuité de la substance ? Mais cette substance, est-elle hétérogène ou homogène ? Toutes ces questions scientifiques auxquelles Diderot cherche des réponses, de ses premières années de carrière philosophique jusqu'à sa maturité intellectuelle, le font passer de l'unicité de Dieu, à l'unité de la nature. Or il ne s'agit aucunement ici d'un remplacement. Pour Diderot, la nature n'est point le nouveau grand Autre de substitution<sup>7</sup>.

### 1.1.1. Est-elle bonne ? Est-elle méchante ?

Les pensées de Diderot sur la nature sont multiples ; mais « c'est le milieu et la fin qui éclairent les ténèbres du commencement<sup>8</sup> », disait le Neveu de Rameau.

À ce compte, l'appréhension déiste de la nature dans les premiers ouvrages est obscure pour l'athée consommé qui écrit à Catherine II de Russie : « Il n'y a qu'à considérer que la notion d'une divinité dégénère nécessairement en superstition. Le déiste a coupé une douzaine de têtes à l'hydre ; mais celle qu'il lui a laissée reproduira toutes les autres<sup>9</sup>. » Aussi sous le cimenterre de la *Lettre sur les aveugles*, l'être suprême, la dernière tête de la créature mythologique cédait pour Diderot. Ce moment de courage gordien qui a valu à son auteur un séjour à Vincennes est libérateur du scepticisme de *La Promenade du sceptique*. De là, il s'ensuit un éclectisme<sup>10</sup> qui annonce l'originalité de son étude de la nature, dont la pierre de touche est le matérialisme pluridisciplinaire.

---

<sup>7</sup> La Maréchale.— [...] Et si vous détruisez la religion, que lui substituerez-vous ? Diderot.— Quand je n'aurais rien à mettre à la place, ce serait toujours un terrible préjugé de moins. Denis Diderot, *Entretien d'un philosophe avec la maréchale de \*\*\**, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 933.

<sup>8</sup> Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 642. Chaque fois que nous citons Diderot, nous renvoyons à cette édition.

<sup>9</sup> Denis Diderot, *Mélanges philosophiques, historiques, etc. pour Catherine II*, t. III, Paris, éd. Robert Laffont, 1995, p. 268.

<sup>10</sup> « L'éclectique est un philosophe qui, foulant aux pieds le préjugé, la tradition, l'ancienneté, le consentement universel, l'autorité, en un mot tout ce qui subjugue la foule des esprits, ose penser de lui-même, remonter aux principes généraux les plus clairs, les examiner, les discuter, n'admettre rien que sur le témoignage de son expérience et de sa raison ; et de toutes les philosophies, qu'il a analysées sans égard et sans partialité, s'en faire une particulière et domestique qui lui appartienne. » L'article date de 1751, c'est-à-dire deux ans après la parution de la *Lettre sur les aveugles* dont on retrouve la philosophie ici expliquée ; cet article établit par ailleurs la conformité qu'ont le sceptique et l'éclectique à refuser un maître. Diderot refusera Dieu. Denis Diderot, « Eclectisme », *L'Encyclopédie*, t. V, p. 270.

Avant que d'interroger du côté de la nature le bien et le mal à partir de l'article de l'*Encyclopédie* « Manichéisme », examinons ces deux axiomes d'un autre point de vue.

Dans *De la suffisance de la religion naturelle* Diderot se propose d'observer la providence à l'aune de sa fin gnoséologique et déontologique. La religion naturelle selon notre jeune philosophe s'accorde avec la bonté et la justice divines qui ne transgressent jamais la loi naturelle. Dans ce cas une contravention impliquerait assurément une mauvaise volonté divine, et cela ne se peut : Dieu et la nature sont incorruptibles et générateurs, ils ne peuvent qu'être bons. C'est après le dialogue du déiste et de l'athée dans les *Pensées philosophiques* que Diderot formule cette équation-ci<sup>11</sup>. L'optimisme ou plutôt l'enthousiasme du premier y est déjà controversé par la vision tragique du second qui lui oppose l'imperfection de l'ordre physique et moral, preuve d'un grand architecte injuste ou inexistant. Si le déiste verse dans l'anthropopathie et établit chemin faisant la nature pour bonne et juste par conséquence providentielle et non par nécessité essentielle, l'athée est assez prudent pour avouer son ignorance et ne donne pas d'assentiment, selon la tradition de l'époque stoïcienne<sup>12</sup>. Or celui-ci est, rappelons-le, l'athée auquel Diderot, encore déiste, opposait des causes finales dans ses premiers ouvrages.

De ce qui précède, il nous vient à l'esprit de proposer une autre évolution de la pensée matérialiste de Diderot qui trouve sans contredit son faite dans *Le Rêve de d'Alembert*, et peut-être sa genèse dans la bouche de l'athée des *Pensées philosophiques*. Considérons l'analogie de ces deux fragments à une distance de plusieurs années d'évolution intellectuelle du philosophe :

Si un athée avait avancé, il y a deux cents ans, qu'on verrait peut-être un jour des hommes sortir tout formés des entrailles de la terre, comme on voit éclore une foule d'insectes d'une masse de chair échauffée, je voudrais bien savoir ce qu'un métaphysicien aurait eu à lui répondre<sup>13</sup>.

Puis :

---

<sup>11</sup> Voir l'incipit *De la suffisance de la religion naturelle*.

<sup>12</sup> « Parce que je ne conçois pas comment le mouvement a pu engendrer cet univers, qu'il a si bien la vertu de conserver, il est ridicule de lever cette difficulté par l'existence supposée d'un être que je ne conçois pas davantage ; [...] si les merveilles qui brillent dans l'ordre physique décèlent quelque intelligence, les désordres qui règnent dans l'ordre moral anéantissent toute providence. » Denis Diderot, *Pensées philosophiques*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 22.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 23.

L'homme se résolvant en une infinité d'hommes atomiques qu'on renferme entre des feuilles de papier comme des œufs d'insectes qui filent leurs coques, qui restent un certain temps en chrysalides, qui percent leurs coques et qui s'échappent en papillons, une société d'hommes formée, une province entière peuplée des débris d'un seul, cela est tout à fait agréable à imaginer...<sup>14</sup>.

Tant s'en faut pour que cette image de la palingénésie entomologique de l'espèce humaine soit une idée complètement propre à la maturité du matérialisme diderotien. Au commencement, le matérialiste est là, certes avec le déiste, mais il est déjà là. Quoi donc ? Le déiste et l'athée des *Pensées philosophiques* seraient pour ainsi dire un « Moi » et un « Lui » du *Neveu*, deux côtés de la médaille ? Cela se peut, car les deux font de la connaissance de la nature l'unique accès à la recherche de la vérité. Ils disputent par là les différences du monde formé et du monde expliqué. Puisqu'ils jugent dissemblablement du bien et du mal dans la nature.

Au contraire de la religion révélée, la religion naturelle permet à l'homme de découvrir le mécanisme de l'univers, bien que celui-ci soit supposément l'œuvre d'un être surnaturel. Hume, comme Diderot, est séduit par cet avantage qu'offre la religion naturelle : couper autant de têtes d'hydre que possible. C'est la première étape vers l'athéisme matérialiste de notre philosophe. L'admiration que suscite la matérialité de la nature est le fondement de la religion naturelle pour Hume :

Considérez l'œil, faites-en l'anatomie ; examinez sa structure et son organisation ; et dites-moi, d'après votre propre impression, si l'idée d'un auteur de cette organisation ne s'impose pas immédiatement à vous avec une force comparable à celle de la sensation. La conclusion la plus évidente est certainement en faveur du dessein ; et il faut du temps, de la réflexion et de l'étude pour rassembler ces objections frivoles, encore qu'abstruses, qui peuvent soutenir l'incroyance<sup>15</sup>.

Quant à Diderot, il assied la religion naturelle sur la durée hypothétique de l'univers, gage de sa vérité, de son éternité, et de son universalité. Mais quel est celui de sa bonté ? « Cette religion, dit-il, est préférable à toutes les autres qui ne peut faire que du

---

<sup>14</sup> Denis Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 630.

<sup>15</sup> David Hume, *Dialogues sur la religion naturelle*, Paris, éd. Librairie philosophique J. Vrin, 1987, p. 81.

bien et jamais de mal. [...] Or il est d'expérience que les religions prétendues révélées ont causé mille malheurs [...]. Or la religion naturelle n'a pas coûté une larme au genre humain<sup>16</sup>. » Réponse peu convaincante ? Probablement. En dépit de la pureté et des multiples qualités qui la définissent, subsistent de tout temps le crime, le mal et le fanatisme qu'elle ne peut enrayer, et qui lui font paradoxalement son procès. Si la religion naturelle fait l'apologie de la nature, elle n'en fait pas autant de la nature humaine qui présente des difficultés insurmontables pour son autorité. Et pourquoi cela ? Parce qu' « écrite dans le cœur<sup>17</sup> » de l'homme, elle s'en trouve sujette aux passions et aux vicissitudes des caractères et des conditions, un peu comme les autres religions. Quand bien même ces inconvénients seraient de taille,

la religion naturelle, espère Diderot, [...] [fixera peut-être] enfin les regards de tous les hommes et les ramènera [...] à ses pieds. C'est alors qu'ils ne formeront qu'une société, qu'ils banniront d'entre eux ces lois bizarres qui semblent n'avoir été imaginées que pour les rendre méchants et coupables ; qu'ils n'écouteront plus que la voix de la nature ; et qu'ils recommenceront enfin d'être simples et vertueux. Ô mortels ! Comment avez-vous fait pour vous rendre aussi malheureux que vous l'êtes ?<sup>18</sup>.

Rappelons que c'est le contexte politique sanglant de janvier 1794 qui donne naissance au culte de l'Être suprême, après la période de la Terreur, pour instituer une religion civile. La résurgence de la religion naturelle se fait par l'intermédiaire d'un culte. Raison ou intuition pour Diderot ? L'hydre du déisme a gardé sa tête principale qui n'a pas été coupée après les tentatives de déchristianisation. Mais bien avant tout cela, l'idéalisation de la religion naturelle est de proche en proche pour Diderot l'occasion du scepticisme<sup>19</sup> manifesté dans les allées de *La Promenade*. Derechef, on fait dialoguer<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Denis Diderot, *De la suffisance de la religion naturelle*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 62.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 61-63. Diderot fera remarquer plus tard à Hemsterhuis (idéaliste et spiritualiste) l'impertinence du terme « cœur » : « Il faut ôter ce mot qui va mal dans un ouvrage où l'on parle strictement. » Ou encore : « Le cœur est l'organe le plus bête, le plus insensible ; il ne souffre jamais que physiquement. Les impressions morales passent de la tête au diaphragme, aux nerfs. » Denis Diderot, *Observations sur Hemsterhuis*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont (Bouquins), 1994, pp. 732-733.

<sup>18</sup> Denis Diderot, *De la suffisance de la religion naturelle*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 63.

<sup>19</sup> « Tous les sceptiques prétendent que, à considérer la raison d'un point de vue abstrait, on trouve en elle d'invincibles arguments contre elle-même, et que, sur aucun sujet, nous ne conserverions conviction ou assurance, s'il ne se faisait que les arguments sceptiques sont si

l'athée et le déiste, accompagnés cette fois-ci d'un sceptique, d'un pyrrhonien et d'un spinoziste, qui va finalement contrebalancer les arguments des deux premiers controversistes. Entre l'allée des épines et l'allée des fleurs, celle des marronniers est l'espace rêvé de la religion naturelle pour constituer une société à l'écoute de la nature :

Une grande question à décider, ce serait de savoir si cette partie de l'armée (le peuple de l'allée des marronniers) fait un corps et peut former une société. Car ici point de temples, point d'autels, point de sacrifices, point de guides. On ne suit point d'étendard commun ; on ne connaît point de règlements généraux : la multitude est partagée en bandes plus ou moins nombreuses, toutes jalouses de l'indépendance. On vit comme dans ces gouvernements anciens, où chaque province avait des députés au conseil général, avec des pouvoirs égaux<sup>21</sup>.

À en juger seulement par le caractère de ses habitants<sup>22</sup>, tel que le requiert Diderot, la formation d'une pareille société est heureuse. La vie qu'on mène dans l'allée des marronniers réunit les conditions d'affranchissement des dogmes fanatiques, c'est le vœu du déiste. Si ces éléments sont favorables pour fonder la société platonique du philosophe, celle-ci demeure toutefois une *terra nullius* où l'on est constamment assailli du côté épineux par les ronces de l'intolérance, et du côté fleuri par les parfums de

---

raffinés et subtils qu'ils ne sont pas capables de faire contrepoids aux arguments plus solides et naturels, tirés des sens et de l'expérience. Mais il est évident, que chaque fois que nos arguments perdent cet avantage et s'éloignent de la vie courante, le plus raffiné scepticisme se retrouve sur un pied d'égalité avec eux et est capable de s'y opposer et de les contrebalancer. L'un n'a pas plus de poids que l'autre. L'esprit doit rester en suspens entre les deux ; et c'est précisément ce suspens, cette mise en balance, qui est le triomphe du scepticisme. », Or ce triomphe ne dure pas tant que cela avec Diderot, il n'est qu'une étape préparatoire au matérialisme. David Hume, *op.cit.*, 61.

<sup>20</sup> En 1746, Diderot rédige *De la suffisance de la religion naturelle*, puis, en 1747, *La Promenade du sceptique*. Dans *La Promenade*, Diderot choisit le scepticisme dialogique après avoir renoncé en quelque sorte à l'idée de la religion naturelle. David Hume compose ses *Dialogues sur la religion naturelle* à partir de 1750. « Toute question philosophique qui est si obscure et incertaine que la raison humaine ne peut se déterminer à son sujet de façon ferme, paraît – s'il faut vraiment en traiter – nous amener naturellement à choisir le style du dialogue et de la conversation. », *Ibid.*, p. 54.

<sup>21</sup> Denis Diderot, *La Promenade du sceptique*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 103.

<sup>22</sup> « Naturellement grave et sérieux, sans être taciturne et sévère. Raisonneur de profession il aime à converser et même à disputer, mais sans cette aigreur et cette opiniâtreté avec laquelle on glapit des rêveries dans le voisinage. » *Ibid.*, p. 102.

l'inconstance<sup>23</sup>. Plus tard le Neveu de Rameau dira qu'un monde sage et philosophe serait « diablement triste ». Le mal serait donc un pacte tacite et nécessaire de la nature et de la nature humaine ? Un petit conte<sup>24</sup> figurant à la fin des *Additions aux Pensées philosophiques* esquisse la naissance de la religion. L'auteur y raconte l'histoire d'un homme réduit à l'indigence à la suite d'une série de trahisons perpétrées par les gens qui lui sont le plus proches. Retiré de la société, il ourdit une vengeance d'une inextricable animosité pour l'espèce humaine, dont la nature succombe inévitablement à la discorde. Du ressentiment mis à exécution naquit l'idée machiavélique de séparer à jamais les hommes et les sociétés sous la tutelle d'une divinité obscure et d'une multitude de lois contraires à la nature.

D'Alembert et Diderot dans l'article « Manichésime » de 1751, deux ans aussi après la mésaventure de la *Lettre*, présentent cette fois-ci le contre-argument de l'imperfection qu'observe l'athée dans la nature :

Mais, dira quelque censeur audacieux des ouvrages de Dieu, pourquoi ne s'est-il point abstenu de la production des choses, plutôt que d'en faire d'imparfaites ? Je réponds que [...] cet imparfait est pourtant le plus parfait qui se pouvait, et Dieu a dû en être pleinement content, les imperfections des parties servant à une plus grande perfection dans le tout. Il est vrai qu'il y a certaines choses qui auraient pu être mieux faites, mais non pas sans d'autres incommodités encore plus grandes<sup>25</sup>.

Le contexte très tendu (les relations conflictuelles avec le pape Clément XIII<sup>26</sup>, les mises en cause des jésuites, le procès antiphilosophique des cacouacs) dans lequel émergeait l'*Encyclopédie* difficilement ne permettaient pas au philosophe d'exhiber un récidivisme matérialiste, comme il le fit dans la *Lettre sur les aveugles*. Cet article n'inclut curieusement pas de renvoi propre à récuser ce raisonnement finaliste ; néanmoins la réponse fournie à l'athée qui y est ne contredit pas intégralement la réflexion de Diderot dans le *Neveu de Rameau* : « Mais ne voyez-vous pas qu'avec un

---

<sup>23</sup> Le zélé des allées des épines égorge les enfants de l'athée dans l'allée des marronniers, et le dissolu colporte dans ses ivresses pseudo-philosophiques tout ce que s'y dit aux fanatiques par soif d'absolution. *Ibid.*, p.120.

<sup>24</sup> Denis Diderot, *Addition aux Pensées philosophiques*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 48.

<sup>25</sup> Jean le Rond d'Alembert, Denis Diderot, « Manichésime », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t.X, Paris, 1<sup>ère</sup> éd, 1751, pp. 28.

<sup>26</sup> François Moureau, *Le roman vrai de l'Encyclopédie*, Paris, Gallimard, 2001, p. 134.

pareil raisonnement vous renversez l'ordre général, et que si tout ici-bas était excellent, il n'y aurait rien d'excellent<sup>27</sup>. » Ainsi la nature imparfaite est désormais le point de chute de la pensée déiste, commun à la pensée matérialiste. Mais que pense décidément l'athée de cette nature ? Est-elle bonne ? Est-elle méchante ? C'est selon : le moraliste la juge tantôt bonne, tantôt méchante ; le philosophe quant à lui la considère désintéressée et le critique d'art l'estime toujours bonne. Ce sont déjà là des conceptions distinctes faisant de la nature une notion bien plus complexe que la représentation déiste. En l'absence du Grand horloger la dynamique essentielle à la nature affecte l'homme diversement au gré ou de sa curiosité, ou d'une infinité de combinaisons nécessaires et possibles d'incidents naturels. À ce propos, Colas Duflo nous dit que

la nature n'est pas seulement un concept, c'est une expérience vitale et, dès lors, on ne peut échapper à un questionnement sur sa valeur morale : est-elle bonne, ou mauvaise, ou dépourvue de tout sens moral ? Selon la réponse, on saura si l'éducation a pour tâche de suivre la nature, de la corriger et de la redresser, ou encore de la convertir en civilisation. La question est d'autant plus déterminante que la sécularisation de la pensée morale qui marque le siècle invite à chercher des fondements dans la nature plutôt que dans une transcendance. On dispute de la bonté naturelle de l'homme et de la bonté de la nature. Intériorisée, la « voix de la nature » devient source du sentiment moral<sup>28</sup>.

Commençons par chercher la réponse du moraliste. *Les Entretiens sur le Fils naturel et Le Père de famille* soutiennent deux jugements complémentaires en matière de manichéisme naturel. Dans le creuset de la théorie du drame sérieux, le spectacle de la nature est chanté : « Ô Nature, tout ce qui est bien est renfermé dans ton sein ! Tu es la source féconde de toutes les vérités... Il n'y a dans ce monde que la vertu et la vérité qui soient dignes de m'occuper... L'enthousiasme naît d'un objet de nature<sup>29</sup>. » Tandis qu'il s'agit d'une consolation des déboires du train imparfait du monde dans le second drame de Diderot : « Faites-vous, suggère-t-il, un plan de bienfaisance, que vous opposiez à celui de la nature, qui nous opprime quelquefois. [...] Vous serez heureux le soir, si vous avez fait plus de bien qu'elle ne vous aura fait de mal. Voilà l'unique moyen de

---

<sup>27</sup> Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 630.

<sup>28</sup> Colas Duflo, « Introduction », *Dix-huitième siècle*, 45, 2013, p. 13.

<sup>29</sup> Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996, p. 1142.

vous réconcilier avec la vie<sup>30</sup>. » Ce qui détermine, dans un cas comme dans l'autre, la *moralité* du mouvement de la nature est sa toute-puissance à *accorder* le bonheur et à *infliger* le malheur à tout un chacun. Devant cette fortune, l'homme est appelé non à élever des lois chimériques pour se dédommager d'une injustice, comme le dupe du petit conte ci-dessus rapporté, mais à méditer une morale naturelle et vertueuse.

Pour le philosophe matérialiste et rigoureux, la nature échappe certainement au dualisme primitif du bien et du mal. Elle désenchante tout théocentrisme ou anthropocentrisme romanesques en état d'échafauder une échelle théologique des êtres. Pourquoi ferait-elle grand cas d'une organisation<sup>31</sup> parmi une infinité de variantes, les unes tout autant matérielles que les autres, et qui ne sont pas en reste ? Quoique Diderot admette la matière pour sensible, l'univers n'est pas doué d'une conscience pour agir en sujet bienfaisant ou malfaisant, ou les deux à la fois, puisque

les hommes et leurs connaissances, et leurs conjectures, soit vers le passé, soit vers l'avenir, sont le jouet des lois et des mouvements de la nature entière, qui suit son cours sans égard à nos projets et à nos pensées, peut-être même à notre existence, qui n'est qu'une suite momentanée d'un ordre passager comme elle<sup>32</sup>.

En un mot, les remous de la matière ne sont pas, s'il est permis de s'exprimer ainsi, susceptibles de moralité. Tous les rallongements de la temporalité naturelle qui se succèdent indéfiniment nous placent souvent loin de la vérité. Tous les mouvements de la nature concourent à reléguer l'homme dans un état d'ignorance et de faiblesse auquel il se soustrait par tâtonnement et s'élève avec la force des entreprises les plus hardies qui échauffent l'imagination et qui portent des secousses ardentes à l'âme. Mais indifférente par une nécessité qui lui est intrinsèque, la nature n'escompte rien de l'homme qui l'observe, qui l'aime, qui l'imité, qui s'en départ, qui la méprise et qu'y retourne. Le mouvement de l'homme et le mouvement de la nature sont presque autant

---

<sup>30</sup> Denis Diderot, *Le Père de famille*, t. IV (Esthétique - Théâtre), Paris, éd. Robert Laffont, 1996, p. 1196.

<sup>31</sup> « Si le premier homme eût eu le larynx fermé, eût manqué d'aliments convenables, eût péché par les parties de la génération, n'eût point rencontré sa compagne, ou se fût répandu dans une autre espèce, M. Holmes, que devenait le genre humain ? Il eût été enveloppé dans la dépuraison générale de l'univers, et cet être orgueilleux qui s'appelle homme, dissous et dispersé entre les molécules de la matière, serait resté, peut-être pour toujours au nombre des possibles. » Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, t. I, pp. 168.

<sup>32</sup> Denis Diderot, *Histoire des deux Indes*, t. III, Paris, éd. Robert Laffont, 1995, p. 752.

insignifiants : l'un tend implacablement à l'infini que l'autre poursuit par intervalles irréguliers, recherchant une vérité qui se dérobe à tire-d'aile. Parfois, entre ces battements, nous tournons le dos au vaste monde qui nous décourage pour admirer de près ce qu'il y a de plus petit et de beau dans la nature qui nous environne.

Le salonnier dit « qu'il n'y a guère d'objets ingrats dans la nature, et que le point est de les rendre<sup>33</sup> ». Comment la nature qui ne fait rien de parfait peut-elle lui sembler bonne ? C'est qu'il est simplement moins question en esthétique, en poétique, comme en philosophie diderotiennes de perfection générale que de conformité au modèle naturel ; c'est que hors de ce modèle, le tout est merveilleux, parfait et donc affecté ; c'est que « le beau de la nature consiste dans un enchaînement rigoureux d'imperfections. [Nous pouvons] accuser le tout, mais dans ce tout, chaque partie est parfaitement ce qu'elle doit être<sup>34</sup> ». Voici encore réapparaître l'idée de l'imperfection macrocosmique sauvée par celle de la perfection microcosmique de l'article « Manichéisme » et du *Neveu de Rameau*. Il n'est donc plus à propos de répéter le *natura maxime miranda in minimis*, mais de l'amender en un *natura maxime perfecta in minimis*.

### 1.1.2. La petite nature : l'insecte au microscope

Les grandeurs de la nature dépendent de l'œil de son examinateur. Celui du philosophe a un penchant pour tout *rapetisser*<sup>35</sup>. Était-ce le cas aussi de Diderot ? Comment regardait-il le petit dans la nature ? Qu'est-ce que d'ailleurs la petite nature ? Sous quelles formes s'annonce-t-elle ? Quelle est son empreinte sur les sens de l'homme ? Quelle est son influence sur la grande nature ?

---

<sup>33</sup> Denis Diderot, *Salon de 1765*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996, p. 589.

<sup>34</sup> Denis Diderot, *Histoire des deux Indes*, t. III, Paris, éd. Robert Laffont, 1995, p. 775.

<sup>35</sup> « Il est impossible que le presbyte et le myope qui voient diversement en nature voient de la même manière dans leurs têtes. Les poètes, prophètes et presbytes, sont sujets à voir les mouches comme les éléphants ; les philosophes myopes, à réduire les éléphants à des mouches. La poésie et la philosophie sont les deux bouts de la lunette. » Denis Diderot, *Salon de 1767*, t. IV, 1996, p. 672. Bien sûr, la lentille de la poésie est fantaisiste. *Les Deux Amis de Bourbonne*, l'article « Poème », *l'Essai sur la poésie dramatique* insistent sur le caractère du mensonge et de l'exagération des épopées antiques, des fables et du conte historique. Quant à la lentille de la philosophie, le point est de désabuser nos sens qui nous trompent parfois, et de corriger ainsi notre perception par l'entremise de la raison qui restitue les véritables proportions spatio-temporelles de la nature.

Pour répondre à la première question, il n'est assurément pas faux de parler d'un certain réductionnisme philosophique et de subsomptions matérialistes chez Diderot, quand il parle de l'homme dont les organes se réduisent en autant d'animaux ; ou qui encore, pour nous servir une fois de plus de son expression, « *se résolve en une infinité d'hommes atomiques* ». Dans un article, Michael A. Soubbotnik nous précise que

le changement d'échelle vers l'infiniment petit est l'effet du spectaculaire perfectionnement du microscope. L'instrument permet la découverte des « animalcules » ou « animaux spermatiques » par Anton Leeuwenhoek et déclenche par là-même une rafale de problèmes nouveaux. Leeuwenhoek considérait que les embryons étaient préformés dans les animalcules, mais affirmait aussi avoir vu naître et croître certains de ces derniers. Les animalcules ou embryons préformés ne pouvaient donc pas avoir existé depuis la création du monde. Ils semblaient aussi former une espèce animale particulière puisqu'ils s'engendraient, croissaient puis mouraient, Leeuwenhoek pensant même avoir observé des animaux spermatiques mâles et femelles. Comment éviter dès lors le retour vengeur d'une métamorphose de type « ovidien » puisque les animalcules spermatiques contenaient des hommes, mais n'en étaient pas<sup>36</sup>.

L'intérêt dans les écrits de Diderot de jeunesse pour le déisme anglais, ou de maturité pour le matérialisme pluridisciplinaire, l'interroge infailliblement sur les insectes, les plantes, les animalcules, l'épigenèse et en général sur le mouvement à l'échelle atomiste<sup>37</sup>. Et cela tient au goût de la petite nature, répandu au sein de la société savante du XVIII<sup>e</sup> siècle par certains hommes de science, comme Trembley, Linné, Réaumur, Spallanzani, Bonnet, Toland et d'autres encore.

Tout comme Hume, notre jeune philosophe demande à son interlocuteur athée des *Pensées Philosophiques* si la « Divinité n'est pas aussi clairement empreinte dans l'œil d'un ciron, que la faculté de penser dans les ouvrages de Newton ?<sup>38</sup> ». De l'organe d'un

---

<sup>36</sup> Michael A. Soubbotnik, « Diderot : de l'insecte à la molécule. Métamorphose de la métamorphose », *La métamorphose entre fiction et notion*, Paris, éd. LISAA, 2020, p. 98.

<sup>37</sup> « À cette reprise de l'atomisme dans la science moderne, Diderot trouve un double intérêt, à la fois métaphysique et épistémologique, qui lui permet de soutenir des positions matérialistes et de suivre le développement scientifique, de la physique à la chimie et à la physiologie. Tout au long de la réflexion qu'il mène sur les sciences de la nature, Diderot manifeste ainsi un attachement indéfectible à l'atomisme. », Catherine Larrère, « Diderot et l'atomisme », *L'atomisme aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Editions la Sorbonne, 1999, p. 110.

<sup>38</sup> Denis Diderot, *Pensées philosophiques*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 24.

insecte minuscule<sup>39</sup> ou de l'ouvrage d'un grand mathématicien, l'argument finaliste s'en retrouve toujours favorisé d'égale force. La perfection de la petite nature, qui témoigne en ce cas de la sagesse divine, est telle qu'elle en impose au même ton que la parole des plus rares génies humains. À cette habile subtilité, l'athée ne riposte point. Il attend.

Coïncidence ou calcul ? À nous d'en juger. Diderot garde, adapte ou transforme peut-être ses idées à l'aide du dialogue. Il a possiblement refondu celle du ciron en un argument antifinaliste de la *Lettre sur les aveugles* où, par un procédé de permutation, l'insecte est couronné de la prééminence intellectuelle qui échappe au pasteur Holmes, manifestement adepte des lumières de Newton. Peu convaincu par les causes premières et finales que lui avance le ministre, l'aveugle Saunderson lui indique ses paralogismes sur l'espace et la temporalité en excellent géomètre :

Le monde est éternel pour vous, comme vous êtes éternel pour l'être qui ne vit qu'un instant : encore l'insecte est-il plus raisonnable que vous. Quelle suite prodigieuse de générations d'éphémères atteste votre éternité ? quelle tradition immense ? Cependant nous passerons tous, sans qu'on puisse assigner ni l'étendue réelle que nous occupions, ni le temps précis que nous aurons duré. Le temps, la matière et l'espace ne sont peut-être qu'un point<sup>40</sup>.

Le ciron du Diderot déiste répond de la divinité. Mais bientôt l'insecte du Diderot athée récuse l'éternité de tout être divin, celle de tous les êtres et même celle de l'ordre subsistant, qui ainsi prend la taille et la brièveté de vie de l'insecte. Dans tous les cas,

---

<sup>39</sup> Louis Joblot, *Descriptions et usages de plusieurs nouveaux microscopes tant simples que composés ; avec de nouvelles observations faites sur de multitude innombrable d'insectes, et d'autres animaux de diverses espèces, qui naissent dans des liqueurs préparées, et dans celles qui ne le sont point*, Paris, éd. Hachette Livre BNF, 2020, p. 2. « Chaque microscope me paraît avoir ses usages particuliers ; de sorte que je ne pense pas qu'on en puisse inventer aucun qui renferme seul toutes les propriétés de ceux que je vais proposer. En voici un qui paraît exempt des défauts qu'on remarque dans les autres, et qui plus universel que ceux que j'ai vu seul, il servira à toutes les expériences qu'on fait ordinairement avec d'autres diversement construits ; et quoiqu'il paraisse d'abord fort composé, on avouera qu'il est très simple par rapport à la diversité de ses effets, il a même cet avantage, que l'on peut comprendre en un instant la manière de s'en servir, dans l'examen d'une infinité de nouveaux objets très agréables à la vue, et très propres à prouver la puissance infinie du Créateur, en exposant à nos yeux tant d'espèces d'animaux, qui sont peut-être un million de fois plus petits que le ciron, que l'on peut regarder comme l'éléphant de la plupart de ces insectes. » Ces remarques sur l'infiniment petit datent de 1716 dans un ouvrage contenant plusieurs planches sur les divers microscopes de l'époque. Pourtant, dans toute l'œuvre de Diderot, nous ne trouvons aucune référence à Joblot qui semble faire référence à un atomisme vivant qui aurait sans doute fort intéressé le philosophe.

<sup>40</sup> Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 169.

cet infime point géométrique qui rassemble le temps, la matière et l'espace est un exemple spectaculaire de la *myopie* du philosophe évoquée par Diderot.

Passons à la seconde question. Le petit dans la nature se rattache essentiellement à l'origine des choses : plus l'objet est petit, plus il est primitif ou du moins proche de cet état. Une des tâches dévolues au philosophe est de chercher la vérité dans les commencements de la nature et des choses. Aussi la passion de Diderot pour les insectes l'amène aussi à s'intéresser à l'épigenèse. Comme Joblot le remarque avec ses microscopes, il y a des animalcules de la taille du ciron qui pondent leurs œufs sur les végétaux<sup>41</sup>. L'œuf en soi est la preuve embryologiste qui réfute toutes les théories préformistes. La forme simple dans la nature peut bien donner vie à quelque chose de bien complexe. Ainsi le passage d'un état simple, comme le végétal ou le minéral à un état plus complexe, c'est-à-dire animal, est une occurrence tout à fait naturelle. Diderot se livre de façon poétique dans son *Essais sur la peinture* à la recherche des origines des choses. Il dit en insistant : « [...] Sans doute la forêt qui me ramène à l'origine du monde est une belle chose ; sans doute ce rocher, image de la constance, est une belle chose ; sans doute ces gouttes d'eau transformées par les rayons du soleil, brisées et décomposées en autant de diamants étincelants et liquides, sont une belle chose ». Ceci n'est pas qu'un spectacle pictural. Les eaux du torrent, ce fluide qui s'écoule variablement, qui se décompose comme la matière, puis qui se transforme comme la matière, choit comme un clinamen lucrétien de pierres précieuses sur les rochers. Ces gouttes plus ou moins cristallisées<sup>42</sup> ne tardent pas à « se rassembler dans un vaste et large canal qui les conduit à une certaine distance vers une machine. C'est là que, sous des masses énormes, se broie et se prépare la subsistance la plus générale de l'homme

---

<sup>41</sup> Louis Joblot, *op.cit.*, p. 49.

<sup>42</sup> L'article suivant explique à merveille la peinture de Diderot : « On entend en général par ce mot, un phénomène physique par lequel les parties solides et homogènes d'un corps qui a été dissous et atténué dans un liquide, se réunissent ensemble, et forment une masse solide dont la figure est constante et déterminée. Cette définition convient à toutes les substances salines et minérales qui présentent ce phénomène. » Baron d'Holbach, « Cristallisation », *L'Encyclopédie*, t. IV, Paris, 1<sup>ère</sup> éd, 1751, p. 529. Néanmoins la cristallisation n'est qu'une étape parmi d'autres du processus de biolithogénèse. Ce fait géomorphologique donne forme à quelques rochers de surface. Les causes de cette formation minérale sont la haute température, les bactéries, les mousses, la chute et la turbulence des eaux. Le passage que nous citons de Diderot regroupe en quelque sorte ces éléments : les rayons de soleil pour la chaleur, le torrent pour l'hydraulique et le temps pour la fermentation.

[...]»<sup>43</sup>. Dans ce moulin, les grains des céréales, ces ressources végétales et primaires de l'alimentation humaine, sont préparés. La machine de Diderot a besoin d'eau pour faire des récoltes une farine de blé, de froment, de bise. Et cette farine-ci a besoin d'une poignée de matières subtiles et d'eau pour donner de la pâte à pain. Tout ce processus bio-industriel est à ménager symétriquement sur un plan biochimique avec le processus sédimentaire de la formation de certains rochers de la croûte tellurique. Quoi qu'il en soit : de la concrétion minérale au pied de la cataracte ou du mélange végétal dans l'atelier du boulanger, ces recettes de la nature et de l'homme nécessitent la fermentation de leur substance organique. Diderot fait remarquer parmi ses *Éléments de physiologie* qu'une pâte, longtemps pétrie et souvent arrosée d'eau, perd sa nature végétale, l'amidon, en contrepartie d'une seconde presque animale, le gluten<sup>44</sup>. Ce qu'il y a d'intéressant, c'est de découvrir que l'article « Gluten » de l'*Encyclopédie*, donné par le baron d'Holbach, présente cette matière uniquement selon une acception minéralogique. Nous y apprenons que les particularités élastiques et collantes du gluten servent à conglomérer l'ensemble des atomes minéraux en pierre ou en roche<sup>45</sup>. Or d'après les observations et les expériences réitérées sur la pâte par Rouelle l'Aîné, l'un des chimistes éminents du siècle, Diderot rapporte que le gluten qu'on en a relevé est de nature intermédiaire, végéto-animale. Une fois cuit, il exhale l'odeur de chair grillée. Parallèlement à cette expérience de laboratoire, Bordeu nous recommande, dans le *Rêve de d'Alembert*, de « remonter à [nos] premiers rudiments, et qu'il est à propos de [nous] dépouiller de [notre] organisation actuelle, et de revenir à un instant où [nous n'étions] qu'une substance molle, filamenteuse, informe, vermiculaire, plus analogue au bulbe et à la racine d'une plante qu'à un animal<sup>46</sup> ». L'épigenèse quasiment végétale de l'homme dont parle ici le philosophe n'est bien sûr qu'une forme passagère qui cède à l'animalisation de la substance.

Passons à la troisième question : qu'est-ce que la petite nature ? Plusieurs gravures et estampes, de la Renaissance à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, présentaient une *scala naturae* guimpée de Dieu, affublée des différents êtres, et chaussée du diable. Les naturalistes, récupérèrent par la suite cette gravure afin de la défroquer et ainsi mettre au

---

<sup>43</sup> Denis Diderot, *Essai sur la peinture*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996, p. 790.

<sup>44</sup> Denis Diderot, *Éléments de physiologie*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, pp. 1262-1263.

<sup>45</sup> Baron d'Holbach, « Gluten », *L'Encyclopédie*, t. VII, Paris, 1<sup>ère</sup> éd, 1757, p. 732.

<sup>46</sup> Denis Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 643.

grand jour son opulence et sa fécondité. Aussi faut-il « classer les êtres depuis la molécule inerte, s'il en est, jusqu'à la molécule vivante, à l'animal- plante, à l'animal microscopique, à l'animal, à l'homme<sup>47</sup> », recommande Diderot. Chaque époque a ses moyens et ses instruments pour étudier la nature, celle des Lumières a l'histoire naturelle, la physique, la chimie, le laboratoire et le microscope. Sur la chaîne des êtres diderotienne, le minuscule domine. Que faudrait-il conclure de cela ? Que le petit en nature en est la grande partie.

Passons au reste des questions en une seule réponse. Sous quelles formes s'annonce cette nature ? Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les propriétés des molécules peuvent être minérales, végétales ou animales. Formées, ces variétés connaissent le cycle des transformations que constate notre philosophe à l'extérieur et à l'intérieur de son propre corps : « La matière végétale s'animalise dans un vase ; elle s'animalise aussi en moi, et animalisée en moi, elle se revégétalise dans le vase ; il n'y a de différences que dans les formes<sup>48</sup>. » Selon Diderot, la qualité minérale ou végétale des corps n'est que le masque dissimulant un instant le mouvement et la sensibilité universels de la matière ; mais sous l'aspect animal, les qualités physiques de cette dernière sont dévoilées. L'œil sans expérience est souvent l'objet de la tromperie des métamorphoses de la substance. Quel est donc l'effet du petit dans la nature sur la perception de l'homme ? Il est par exemple difficile de discerner, au niveau microscopique, la multitude des morphologies végétales. Nous lisons dans l'article « Animal » que

par l'usage du microscope, on prétend avoir découvert un grand nombre de nouvelles espèces d'animaux fort différentes entre elles. Il peut paraître singulier qu'à peine on ait pu reconnaître une ou deux espèces de plantes nouvelles par le secours de cet instrument. [...] on pourrait croire que la nature s'est refusée à produire de très petites plantes [...], mais on pourrait se tromper en adoptant cette opinion sans examen ; et l'erreur pourrait bien venir en effet de ce que les plantes se ressemblant beaucoup plus que les animaux, il est difficile de les reconnaître et d'en distinguer les espèces<sup>49</sup>.

De ce que nous avons démontré plus haut, nous pouvons avancer que si les plantes infinitésimales sont difficiles à distinguer, c'est certainement dû à la nature tranquille de leur croissance. Par rapport aux animalcules, elles végètent, et donc leur forme est bien

---

<sup>47</sup> Denis Diderot, *Eléments de physiologie*, p. 1261.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 1262.

<sup>49</sup> Denis Diderot, « Animal », *L'Encyclopédie*, Paris, t. I, 1<sup>ère</sup> éd, 1751, p. 473.

moins sujette au burin des éléments où elles baignent et qui sculptent tout autour d'elles. L'inverse s'appliquerait logiquement aux petits animaux, plus turbulents et animés, développant par là des morphologies où l'on observe plus d'accidents et de singularités. Quant à l'influence du petit sur la grande nature, notons simplement que « l'atome remue le monde ; rien n'est plus vrai ; cela l'est autant que l'atome remué par le monde : puisque l'atome a sa force propre, elle ne peut être sans effet<sup>50</sup> ».

### 1.1.3. La grande nature : le monstre et le génie

Si l'on considère les qualités du petit dans la nature, celles du grand semblent présenter des implications bien différentes. Nous pouvons soumettre cette portion de l'univers à peu près aux mêmes questions que nous avons posées dans les pages précédentes. Ainsi, comment Diderot regardait-il le grand dans la nature ? Comment le grand s'y manifeste-t-il ? Et quelle est son influence sur le petit ?

S'agissant d'un concept qui s'étend de la physique jusqu'à la morale, le grand prend successivement plusieurs acceptions. S'il importe d'examiner en quoi consiste la ramification des significations de ce terme, il sied tout d'abord de rappeler que les dimensions physiques du petit et du grand ont respectivement leur équivalent métaphysique, la petitesse et la grandeur. Mais Diderot ne serait pas d'accord avec distinction et cette séparation des deux ordres. Il affirme globalement que : « *la nature veut que les grandes masses commandent aux petites ; et cette loi s'exécute au moral comme au physique*<sup>51</sup> ». L'autorité qu'exerce le grand sur le petit est une des lois fondamentales de la pensée diderotienne. Il résulte de ceci plusieurs corollaires que nous allons essayer de présenter. De toute évidence, il est bien significatif que l'univers soit la plus grande masse. Mais qu'est-ce que l'homme si ce n'est un atome parmi tant d'autres dans l'infinie immensité de la nature. Pour Diderot, l'ignorance que nous avons de la nature est due à nos sens et à nos instruments qui ne peuvent atteindre les confins de l'univers. La défiance que nous opposons à la nature trouve justement son origine dans cette ignorance. Le préjugé dont nous la revêtons n'est que l'œuvre de l'imagination d'une multitude aveugle qui en impose à un petit nombre d'hommes. L'obéissance *naturelle* que nous lui devons et que nous lui refusons, considère

---

<sup>50</sup> Denis Diderot, *Principes philosophiques sur la matière et le mouvement*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 683.

<sup>51</sup> Denis Diderot, *Histoire des deux Indes*, t. III, Paris, éd. Robert Laffont, 1995, p. 649.

finalement Diderot, est le résultat de l'insignifiance de la masse et du volume que nous formons en tant que matière organisée dans l'espace et sur la durée. Dans la nature comme dans la société, le grand et le petit sont toujours en conflit. S'il y a donc une morale universelle, ce ne peut être que celle de la nature qui réclame sans cesse ses droits des différents êtres. Elle a fixé par les besoins continuels du corps et par la raison les préceptes que l'homme devrait suivre.

Si la force inhérente à l'atome lui permet de « *remuer le monde* », que pouvons-nous supposer de l'homme qui en est un composé exceptionnel ? Les propriétés, la forme ou l'organisation de la matière ne peuvent être sans effet dans la nature. Ainsi notre philosophe est sensible aux progrès des créations de l'homme en dépit de sa condition naturelle : « *C'est, déclare-t-il, tout le contraire, lorsque je pense à la faiblesse de l'homme, à ses pauvres moyens, aux embarras et à la courte durée de sa vie, et à certaines choses qu'il a entreprises et exécutées*<sup>52</sup>. » L'atome, l'animal et l'homme, aussi petits qu'ils puissent être, pétrissent une partie de l'univers au gré de leurs mouvements. Ils participent tous à la dynamique naturelle de l'univers.

Buffon témoignait un dédain particulier à l'égard du petit dans la nature. C'est en ce sens qu'il reprochait à Réaumur l'intérêt borné pour l'étude des insectes. Diderot commente dans l'article « Animal » la définition du terme qu'en donne Buffon. Un élément qui retient son attention est le paragraphe où Buffon discute de la taille des animaux. Diderot, adoptant les idées du naturaliste de Montbard nous dit que « les espèces les plus viles, les plus abjectes, les plus petites à nos yeux, sont les plus abondantes en individus, tant dans les animaux que dans les plantes. À mesure que les espèces d'animaux nous paraissent plus parfaites, nous les voyons réduites à un moindre nombre d'individus<sup>53</sup> ». Mais à quoi est-elle due cette abondance du petit par rapport au grand dans la nature ? Diderot reprend alors l'hypothèse de Buffon selon laquelle les êtres parfaits coûtent davantage à la nature que les petits. Il importe d'abord de remonter le temps. Dans ce sens, selon Stéphane Lojkin dans *Diderot et le temps*, il faudrait

définir les contours épistémologiques de ce temps des Lumières dans lequel se déploie le rapport spécifique de Diderot au temps, à partir de son expérience de l'Histoire et du récit historique d'une part, de son travail

---

<sup>52</sup> Denis Diderot, *Salon de 1767*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996, p. 653.

<sup>53</sup> Denis Diderot, « Animal », *L'Encyclopédie*, t. I, p. 473.

d'encyclopédiste d'autre part, à la frontière de la philosophie et des sciences. [...] Par cette conjonction improbable se manifeste un rapport au temps marqué par la réaction (psycho-physiologique, chimique, matérialiste), par une pensée et une écriture tout entières tendues vers le report à la pensée, à l'écriture de l'autre, par quoi Diderot semble opérer une véritable destitution du temps linéaire. Dans cette perspective, le rapport au temps ouvre de manière différenciée à la complexité de l'activité philosophique : les affabulations les plus audacieuses ne sont jamais détachées d'une conscience aigüe des conditions de l'écriture des savoirs<sup>54</sup>.

Cette « destitution linéaire du temps » permet à Diderot d'envisager une nouvelle façon de considérer l'histoire naturelle, qu'il emprunte souvent aux naturalistes de son siècle. Donc depuis un passé lointain, il faudrait considérer le contexte de l'ordre primitif et les incidences de la temporalité sur le règne animal. Buffon perçoit ainsi le globe, lors de ses générations initiales, peuplé d'autant d'insectes et d'animalcules que de mastodontes. Ces énormes monstres dévoraient, suppose-t-il, tout autour d'eux, y compris ceux de leur propre espèce. Réduits considérablement en nombre, ils ne laissaient toutefois subsister que le très petit ou l'inaccessible, susceptibles de se dérober à leur voracité dans les eaux et dans les cieux. Mais la résurgence de la loi des masses favorise dans un sens le grand au détriment du petit. Ce principe induit mécaniquement une tendance perpétuelle à la destruction. Ce sont ces données qui selon Diderot justifient la rareté des grandes espèces d'animaux qu'observe Buffon le long de sa chaîne des êtres. Mais Diderot observe aussi que

le cheval est de tous les animaux celui qui avec une grande taille a le plus de proportion et d'élégance dans les parties de son corps. En lui comparant les animaux qui sont immédiatement au-dessus et au-dessous, on trouve que l'âne est mal fait, que le lion a la tête trop grosse, que le bœuf a la jambe trop menue, que le chameau est difforme, et que le rhinocéros et l'éléphant ne sont, pour ainsi dire, que des masses<sup>55</sup>.

Donc, en considérant les grands animaux d'un point de vue esthétique, la nature ne présenterait dans son bestiaire colossal que peu de beauté. Ces animaux que Diderot ne considère que comme des masses sont pourtant une exception parmi les êtres. Un grand

---

<sup>54</sup> Stéphane Lojkin, *Diderot et le temps*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2020, p. 6.

<sup>55</sup> Denis Diderot, Boucher d'Argis, Daubenton, Jean le Rond d'Alembert, Guillaume le Blond, « Cheval », *L'Encyclopédie*, t. III, p. 300.

arbre est souvent plus beau qu'un grand animal. Il y a en effet des inégalités patentes dans la nature, notamment esthétique et matérielle, qui captent l'attention de notre philosophe. Il s'exprime à ce propos ainsi :

Il est vrai qu'en comparant la grandeur des animaux et des plantes, elle paraîtra assez inégale ; car il y a beaucoup plus loin de la grosseur d'une baleine à celle d'un de ces prétendus animaux microscopiques, que du chêne le plus élevé à la mousse dont nous parlions tout-à-l'heure ; et quoique la grandeur ne soit qu'un attribut purement relatif, il est cependant utile de considérer les termes extrêmes où la nature semble s'être bornée. Le grand paraît être assez égal dans les animaux et dans les plantes ; une grosse baleine et un gros arbre sont d'un volume qui n'est pas fort inégal ; tandis qu'en petit on a cru voir des animaux dont un millier réunis n'égaleraient pas en volume la petite plante de la moisissure<sup>56</sup>.

Mais au plan moral, c'est le *Neveu de Rameau* qui nous fournit l'exemple de la grande masse morale monstrueuse qui engloutit tout ce qui lui est adjacent. La loi des masses du point de vue de la morale n'est sans doute explicable que par une démarche matérialiste. Diderot nous peint Racine tel

un arbre qui a fait sécher quelques arbres plantés dans son voisinage ; qui a étouffé les plantes qui croissaient à ses pieds ; mais [qui] a porté sa cime jusque dans la nue ; ses branches se sont étendues au loin ; [qui] a prêté son ombre à ceux qui venaient, qui viennent et qui viendront se reposer autour de son tronc majestueux ; [qui] a produit des fruits d'un goût exquis et qui se renouvellent sans cesse<sup>57</sup>.

L'arbre auquel pense Diderot, ressemble correspond bien à un taxon de figuier, dont on ne répertoriait qu'une quarantaine au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>58</sup>. Or il faut attendre l'année 1807, date de la classification du *ficus macrophylla* par le botaniste René Desfontaines. Ce figuier, particulièrement étrangleur, croît au dépens des autres arbres avant de les drainer, et peut culminer jusqu'à soixante mètres. Semblable à tous les arbres de sa famille, il est luxuriant, ombreux et fécond. Diderot a collaboré fort probablement à la composition de la partie théologique de l'article « Figuiers ». Cependant il est clair dans ses *Éléments de physiologie* qu'il dispose de connaissances suffisamment avancées en

---

<sup>56</sup> Denis Diderot, « Animal », *L'Encyclopédie*, t. I, p. 473.

<sup>57</sup> Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 642.

<sup>58</sup> Denis Diderot, « Figuiers », *L'Encyclopédie*, t. VI, Paris, 1<sup>re</sup> éd, 1751, p. 746.

matière de botanique. De 1773 à 1775, il travaille simultanément à enrichir son *Rêve de d'Alembert*, ainsi qu'à des additions de son *Neveu de Rameau*. Il engrange de plus la documentation nécessaire pour le chapitre Végéto-animal de ses *Éléments de physiologie*<sup>59</sup>. Il y parlera des plantes carnivores découvertes dans la Caroline aux Amériques. Il est donc possible que cela ait pu lui inspirer l'idée d'un arbre dont la nature était encore inconnue au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le recoupement du littéraire et du scientifique par l'entremise de l'imagination constitue un dialogue constant dans les textes diderotiens. Cela est un parfait exemple des « affabulations audacieuses » dont parle Stéphane Lojkin. Ainsi Racine s'avère-t-il comparable à un arbre qui se distingue de la masse végétale proche qu'il étouffe. L'image du grand arbre sous-tend un phénomène d'inégalité naturelle entre les choses et les êtres relayée par la prédation morale.

Le grand animal et le grand homme sont deux monstres du même ordre : l'un dévore au sens physique pour sa conservation naturelle et l'autre le fait au sens moral pour sa renommée sociale. Il suffit de consulter la querelle du calcul infinitésimal entre Newton et Leibniz<sup>60</sup> pour sentir tout le danger que peut avoir l'éclat d'un grand homme, pendant des siècles, sur la notoriété de son antagoniste. Tout bien considéré, il y a un parallélisme qui lie indivisiblement la masse physique à la masse morale. Des organisations particulières de la matière sont, selon Diderot, la cause déterminante du grand génie. Diderot observe distinctement le grand homme en société. Il est attentif à ses défauts, quand il en a, et aux circonstances qui favorisent ou qui empêchent son émergence. Tel est le cas des grands hommes dont les vices sont presque attachés à leur génie et à leur grandeur. Ils seraient dépourvus de leurs tares, qu'ils se verraient aussitôt

---

<sup>59</sup> Voir les introductions des *Éléments de physiologie* et du *Neveu de Rameau* par Laurent Versini.

<sup>60</sup> Cette querelle concernant l'invention du calcul infinitésimal entre Leibniz et Newton prend une grande dimension lorsque la *Royal Society* accusera d'abord Leibniz d'avoir plagié Newton et par conséquent en faire l'inventeur de ce calcul. « Comme si la figure de Leibniz construite chez les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui sera souvent opposée à celle de Newton, par exemple chez Voltaire, trouvait son origine dans une histoire mêlant des concepts, mais aussi des enjeux personnels, politiques et académiques. Ainsi, si la dispute ne correspond pas directement à l'opposition de deux philosophies, elle offre néanmoins les assises sur lesquelles une telle opposition peut reposer en construisant des schémas applicables à l'histoire de la philosophie : l'opposition des figures de Leibniz et de Newton fonctionne comme un moule réutilisable lorsqu'il s'agit de produire un schéma de l'histoire philosophique récente et d'y intégrer la philosophie leibnizienne. », Coissard Guillaume, « La philosophie de Leibniz au prisme de l'histoire intellectuelle chez Fontenelle et Jaucourt », *Dix-huitième siècle*, 50, 2018, p. 488.

dépouillés de leur génie. De même qu'un Greuze sans vanité est un peintre sans talent, un Voltaire sans critique est un poète médiocre<sup>61</sup>. Les grands génies suppléent pourtant à leur appétit impatient et à leur vice par des productions qui les illustrent à jamais, de sorte que la nature destine généralement ces hommes au profit de la postérité. Cette fécondité que nous apercevons chez les grands hommes est du reste l'effet d'un penchant naturel qui satisfait le besoin pressant de leurs organes. Car plus le développement d'un organe est important, plus ce dernier commande au reste du corps, et plus il contente sa fonction biologique. Fortifié donc par l'application régulière, cet organe continue d'exercer son despotisme sur le tout, comme l'exige la loi des masses.

Buffon et Diderot apprécient le grand différemment. Nous pouvons nous demander aussi, comme le naturaliste, s'il est plus dispendieux pour la nature de générer de grands génies que des hommes communs. À ce propos, Diderot affirme que

le génie est de tous les temps ; mais les hommes qui le portent en eux demeurent engourdis, à moins que des événements extraordinaires n'échauffent la masse, et ne le fassent paraître. Alors les sentiments s'accumulent dans la poitrine, la travaillent ; et ceux qui ont un organe, pressés de parler, le déploient et se soulagent<sup>62</sup>.

Ce sont toujours les grandes agitations qui, longtemps préparées, irritent la sensibilité de l'organe d'un homme de génie. Les raisons et les circonstances qui révèlent le grand homme au monde sont complexes. À la multiplication des causes favorables à l'ignition du génie s'oppose celle des obstacles qui peuvent éteindre sa flamme : les caractères, l'éducation, les passions, les accidents, l'âge ou les maladies. Il est question ici d'une longue suite d'événements qui déterminent la fortune du grand homme. Tout dépend alors de l'importance de ces conjonctures qui pourraient flatter ou gêner sa naissance dans la société. Dans la nature par contre, les êtres qui touchent de plus près à la grande perfection ou la monstruosité ne sont pas rares :

Comme pour Diderot, la monstruosité est une propriété de la matière, puisque la capacité d'opérer des changements, c'est-à-dire de créer des anomalies, est ce qui assure une flexibilité d'adaptation aux espèces. Remarquons cependant que pour les modernes ces espèces conservent une

---

<sup>61</sup> Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 630.

<sup>62</sup> Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1996, p. 1331.

certaine stabilité des formes, alors que pour Diderot, sa conception hétérogène d'une matière toujours en mouvement fait que les espèces sont en constant changement<sup>63</sup>.

La diversité des génies et des monstres proviendrait donc de l'hétérogénéité de la matière. Or ces grands hommes sont nombreux à ne pas être favorisés par la nécessité des choses. A posteriori, la nature foncièrement indifférente à l'égard de ses productions ne semble point dépenser en profusion pour engendrer le grand homme ou un être monstrueux. Nous pouvons même avancer que le mouvement constant de la matière concourt à étouffer un bon nombre des productions de la nature.

Il paraît de ce qui précède que si l'organe est l'instrument du génie, la nature est donc son laboratoire. C'est le lieu et l'occasion de l'observation, de l'hypothèse et de l'expérience. Par conséquent, les outils de la découverte des grandes vérités sont les grands organes appliqués à la raison. Mais les productions du génie de l'homme ne sont pas toujours suffisantes pour venir à bout des difficultés de la nature. Et quand bien même ces moyens le seraient assez, d'autres obstacles subsisteraient. Les *Pensées sur l'interprétation de la nature* est le moment d'un second scepticisme pour Diderot, précédant le cynisme du Neveu à cet égard. Ces sciences, ces arts, ces monuments, en un mot tous les progrès de l'humanité, que signifient-ils ? Au premier coup d'œil, tout porte à croire que c'est le midi de la grandeur de l'homme. Mais on se ravise à y voir de plus près ce que l'on croit savoir. Les lumières de certains grands hommes, aussi éclairantes qu'elles puissent paraître, ne manquent pas d'une

obscurité que l'on pourrait définir [comme] *l'affectation des grands maîtres*. C'est un voile qu'ils se plaisent à tirer entre le peuple et la nature. Sans le respect qu'on doit aux noms célèbres, je dirais que telle est l'obscurité qui règne dans les ouvrages de Stahl et dans les *Principes mathématiques* de Newton<sup>64</sup>.

Est-ce un défaut lié au génie ? Probablement. En ce cas il n'est possible de les en défaire qu'au risque d'affecter davantage leurs ouvrages. Diderot préfère les choses simples et grandes en lettres, en arts et en sciences. Ce qu'il remarque chez ces deux hommes de sciences est exactement ce qu'il reproche aux peintres de style logographique dans son

---

<sup>63</sup> May Spangler, « Les Monstres textuels dans le transformisme de Diderot », *Diderot Studies*, 29, Genève, éd. Librairie Droz, 2003, pp. 151-152.

<sup>64</sup> Denis Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 582.

*Essai sur la peinture*. La nature présente bon nombre de mystères pour que l'art qui l'imité et les sciences censées la dévoiler nous accablent d'autres énigmes. Relativement au petit, le grand en nature est souvent insaisissable. « *Le monde*, constate Diderot, est la maison du plus fort ; je ne saurai qu'à la fin ce que j'aurai perdu ou gagné dans ce vaste tripot ; où j'aurai passé une soixantaine d'années le cornet à la main *tesseras agitan*<sup>65</sup>. » Si notre auteur tire par là des conclusions affligeantes sur la nature, l'inégalité qui y règne et la condition des êtres, c'est qu'il ne fut en aucun cas un simple coryphée de l'anthropocentrisme. Mais il est bien tôt pour cerner la philosophie de Diderot dans un bio-centrisme forcé.

#### **1.1.4. De l'hétérogénéité de la matière à l'unité de la nature**

Avec *Le Rêve de d'Alembert*, Diderot propose un nouveau modèle cosmologique à partir de ses observations, ses réflexions et ses expériences sur le petit et le grand. L'univers n'est alors qu'un individu qui exclut tous les autres. Des parties au tout, il n'y a qu'un seul individu : la nature. Pour développer ce point nous reviendrons alternativement à ce que nous avons avancé plus haut.

Notre auteur est fasciné par les espèces intermédiaires, les combinaisons et les transformations de la matière qu'il observe chez les êtres. Tout être ne saurait dès lors prétendre à une parfaite homogénéité matérielle sans renoncer à sa véritable nature hétérogène. Nous avons vu les cycles par lesquels on passe du végétal à l'animal et réversiblement. Puis, nous avons traité de l'origine végétale de l'homme de même que la transformation animale qui lui succède. Ces lois de la nature permettent à Diderot de presque gommer les bornes qui distingueraient respectivement le minéral du végétal et l'animal de l'humain, afin d'essayer de prouver la continuité des différentes substances.

Débarassée par cette observation des préjugés mythologiques métaphysiques sur les créatures vivantes, la chaîne des êtres diderotienne prend une forme tout à fait singulière. Ses différents maillons sont une suite prodigieuse d'êtres dont la forme et les propriétés changent au gré de leur milieu et de leur organisation transitoire. Ce ne sont pas seulement les êtres, la matière et les éléments dans tous leurs états qui s'avèrent de nature composite : l'eau en mouvement se calcifie et forme des minéraux. Ces derniers sont pétris, la pâte supposée végétale développe du gluten animal, et ainsi obtient-on

---

<sup>65</sup> Denis Diderot, *Éléments de physiologie*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 1317.

avec le temps une transformation de la matière. Il n'y a pas de matière complètement épurée. Il ne peut y avoir d'essence pure puisque chaque chose est mêlée au commencement ou fusionne subséquemment avec ce qu'elle touche. La matière jointe au mouvement est universellement hétérogène.

S'il n'y a point d'arbre dont les feuilles soient exactement du même vert,

y a-t-il un atome en nature rigoureusement semblable à un autre ? – Non. – Ne convenez-vous pas que tout tient en nature et qu'il est impossible qu'il y ait un vide dans la chaîne ? Que voulez-vous donc dire avec vos individus ? Il n'y en a point, non, il n'y en a point... Il n'y a qu'un seul grand individu, c'est le tout. [...] Voyez la masse générale, ou si pour l'embrasser vous avez l'imagination trop étroite, voyez votre première origine et votre fin dernière...<sup>66</sup>.

Peu importent les propriétés physiques de chaque espèce. Ni les petites ni les grandes n'ont d'identité matérielle en nature. Mais il semble que l'atome et la plante, l'animal et l'homme ne sont pas des individus pour autant. Des chaînons séparés ne formeront jamais une chaîne des êtres. Le petit ne jouit pas plus d'identité que d'individuation, car à proprement parler tout est sujet au changement dans la nature. Dans l'absolu, des critères métaphysiques comme l'identité et l'individu sont des abstractions ineptes pour notre matérialiste. Or nous pouvons lui objecter vainement que, par sa dynamique, la nature se transforme incessamment. Comment se fait-il alors qu'elle soit individuée ? C'est que, répondrait Diderot, la nature est la plus grande masse qui ne dépende de rien, et qui subsiste par elle-même. Il n'est possible qu'elle soit englobée par autre chose, contrairement aux créatures qui y vivent. Le paralogisme par lequel on confond la partie et le tout est dénoncé. Diderot tranche lorsqu'il dit que « c'est par un concept aussi faux que si, dans un oiseau, vous donniez le nom d'individu à l'aile, à une plume de l'aile...<sup>67</sup> ».

*L'Encyclopédie* recèle souvent des idées qu'on retrouve développées dans les ouvrages du philosophe. Ce n'est pas l'article « Individu » de d'Alembert et de Diderot qui nous apprend ce paradoxe sur l'individuation des êtres. Il faut voir de coutume les renvois, et notamment en d'autres termes l'article « Identité » du grammairien Beauzée

---

<sup>66</sup> Denis Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, pp. 636-637.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 637.

datant de 1766, trois ans donc avant le *Rêve de d'Alembert*. Nous y reconnaissons dans la partie métaphysique de la définition les analogies matérialistes de Diderot :

Ainsi, dit-il, le vaisseau de Thésée était dit toujours le même vaisseau de Thésée, bien qu'à force d'être radoubé il ne restât plus un seul morceau du bois dont il avait été formé d'abord ; ainsi le même corps d'un homme à cinquante ans n'a-t-il plus rien peut-être de la substance qui composait le même corps quand cet homme n'avait que six mois, c'est-à-dire qu'il n'y a souvent dans les choses matérielles qu'une identité de ressemblance, que l'équivoque du mot fait prendre communément pour une identité de substance<sup>68</sup>.

La prise en compte du vaisseau de Thésée est une expérience de pensée sur l'identité, démantelée par la philosophie matérialiste du *Rêve de d'Alembert*. A défaut de ne pas être un individu, l'être n'a systématiquement point d'identité. Toutes les formes vivantes sont des êtres intermédiaires porteurs à différents degrés de diverses matières hétérogènes<sup>69</sup>, tel le navire de Thésée. Avant sa confection, ce bateau était d'une part un filon d'alliages dans les abysses d'une mine ; mais d'autre part aussi des arbres au fond d'une forêt. Qu'en est-il de ces arbres et de leur identité ? Etaient-ce des individus de leur espèce ? Si l'on répond que oui, la triacontère perd son unité matérielle. Et s'il l'on refuse l'individuation à un être végétal, comment peut-on la garantir pour un bateau ? Enfin, d'un chêne ou d'un sapin on fait sa coque et ses mâts, d'un revêtement de bronze son éperon, et de faisceaux de fils de chanvre ses cordages... Parallèlement, les organes sont les animaux qui lient les êtres matériellement. Ni l'homme ni ses cordages sont des individus. La somme de deux êtres ou plus donne une nouvelle, une énième partie de l'univers, et point d'individu. Au commencement, les êtres comme le vaisseau ne sont jamais *un*. Puis, ils ne gardent rien de leur organisation primitive à la fin. Ces éléments suffisent à Diderot pour abolir l'unité et réfuter l'essence des corps et de la matière. Même à l'échelle atomique, l'identité de ressemblance est trompeuse, et tout autant celle de la substance. Car le mouvement est une qualité primordiale de l'atome qui, incorporé par sa mobilité et contiguïté avec d'autres de nature différente, forme désormais une molécule. Qu'était alors notre atome au début ? une insensible partie de

---

<sup>68</sup> Nicolas Beauzée, « Identité », *L'Encyclopédie*, t. VIII, Paris, 1<sup>re</sup> éd, 1766, p. 494.

<sup>69</sup> « *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 dans la nature.* » Denis Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, p. 636.

l'univers. Et maintenant faisant avec d'autres atomes une molécule, qu'est-il devenu ? une infime partie d'une suite infinie de parties de notre monde. Quelle peut être donc la masse atomique, moléculaire ou organique, etc. susceptible d'individuation ? Sans doute, le tout, la nature grâce à son unique masse matérielle. La nature chez Diderot ne réclame pas seulement la matière inerte, morte, décomposée et transformée, mais aussi celle qui est vivante et organisée.

« Tout change, tout passe, il n'y a que le tout qui reste<sup>70</sup>. » Par l'emploi diaphorique de *tout*, la loi qui dispose de la somme des parties n'a point d'empire sur le tout. Et pourquoi cela ? C'est que la matière à la suite des vicissitudes naturelles se combine, se désagrège et se transforme encore. Durant ce bref processus, elle perd quelques-unes de ses propriétés ou en acquiert de nouvelles de l'extérieur, comme le bateau de Thésée. Seul le tout se maintient en masse cosmique de toute éternité. L'individuation de la nature tient donc à un principe de continuité de substance qui raccorde ses portions : les matières hétérogènes et les êtres intermédiaires. Ceux-ci proviennent évidemment de la matrice de l'univers auquel rien ne peut être extrinsèque. Le changement qui meut le tout naît de causes internes, alors que celui qui agite les parties provient de l'extérieur, du grand tout.

Cependant notre philosophe ne développe point l'idée d'une nature consciente. Le rêve du mathématicien ne s'épanouit guère jusque-là. Il se contente de l'effleurer. Même la tentation d'une conscience universelle de la matière, le panpsychisme<sup>71</sup>, serait difficile à soutenir. Mais certains points que nous évoquerons par la suite nous conduisent à douter. Il importe en l'occurrence d'étudier la chose dans ses détails. L'individuation de l'univers et la désindividuation des êtres sont strictement matérielles. Nous disons *matérielles*, puisque les divers êtres vivants, d'après Diderot, ont une conscience qu'ils gardent ou qu'ils perdent. De ce fait, rapporte-t-il, « chaque molécule sensible avait son moi avant l'application ; mais comment l'a-t-elle perdu, et comment de toutes ces pertes en est-il résulté la conscience d'un tout ?<sup>72</sup> ». Isolée, la molécule vivante jouit d'une individualité abstraite qu'elle cède à la masse. Dans sa pensée, l'homme est un individu ; dans la nature, il ne l'est point. Pour répondre à la question de

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 631.

<sup>71</sup> Voir le *Système de la Nature* de Maupertuis.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 634.

la perte du moi moléculaire au profit de la masse, il sied de trouver d'abord une réponse à l'expérience de pensée évoquée plus haut : est-il faux ou juste de présumer que le navire radoubé de Thésée sera toujours le même ? Il est le même dans la mémoire de l'homme, et matériellement un autre dans la nature, puisque l'identité de ressemblance est à dire vrai une identité baptismale. Peu importe le nombre de ses parties remplacées, la performativité de l'acte de baptême<sup>73</sup> assigne à la triacontère une identité fixe. Aussi est-elle la même de nom, et autre de matière et de forme.

Lors du développement initial du *Rêve de d'Alembert*, l'univers est assimilé à une ruche d'abeilles et la totalité de sa population à un individu. Diderot nous interroge :

Avez-vous quelquefois vu un essaim d'abeilles s'échapper de leur ruche ?...  
Le monde, ou la masse générale de la matière, est la grande ruche... Les  
avez-vous vues s'en aller former à l'extrémité de la branche d'un arbre une  
longue grappe de petits animaux ailés, tous accrochés les uns aux autres par  
les pattes ?... Cette grappe est un être, un individu, un animal  
quelconque...<sup>74</sup>.

La ruche et la grappe ne forment pas encore un tout ici. Plutôt qu'une contradiction avec la conclusion de l'individuation de la nature, ou du tout, ces prémisses en sont simplement la fondation. Diderot aime à étudier les grands phénomènes dans les petites choses. Il soumet la grappe alors à deux expériences : premièrement il demande à relier latéralement les pattes des abeilles pour former un tout, et secondement de les séparer. De là, en parcourant avec minutie cette isotopie entomologique dans le texte, nous parvenons à trouver l'explication au moi perdu des molécules en masse. L'auteur déduit que « les abeilles [agglutinées] perdent leurs consciences et retiennent leurs appétits ou volontés. La fibre est un animal simple, l'homme est un animal composé<sup>75</sup> ». De la molécule vivante à l'homme, un enchaînement de destitutions s'opère au niveau des consciences particulières. Donc, selon le philosophe, tout organe est un animal composé

---

<sup>73</sup> Le matérialisme de Diderot récuse la notion d'individu et d'identité, puisque dans la matière même il n'y a pas d'essence ni d'élément pur. La continuité de la substance – donc hétérogénéité de la matière – abolit les identités baptismales qui sont à l'origine des sacrements ecclésiastiques. Les articles « Baptême » et « Baptême des enfants » dans *L'Encyclopédie* ne mentionnent cette pratique que comme un rite chrétien rejeté par les contrées païennes. « Je baptise ce bateau le *Queen Elizabeth* », comme on dit lorsqu'on brise une bouteille contre la coque. John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 41.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 627.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 653.

de fibres. Mais l'homme est en proie à des organes qui n'ont guère de conscience, sauf une volonté primitive et animale. Ainsi, comment expliquer les tendances et les besoins naturels de l'homme, parfois si contradictoires, si violents et souvent insatiables, si ce n'est de la sorte ? Est-on dissolu ? La volonté des parties naturelles est la plus dominante du corps. Peut-être paresseux ? L'ensemble des organes n'ont que peu de velléité. Ou glouton ? la volonté de l'estomac est difficile à contenir, etc. Chaque fois que la conscience des parties disparaît au profit de la conscience du tout, c'est par une nécessité qui découle de la loi des masses. Une loi où le despotisme du grand prévaut toujours contre le petit. Si cette loi est une raison de la suppression des consciences des parties d'un tout, elle n'est nullement celle de la naissance de la conscience générale de ce tout.

Ce qui donne lieu à la conscience chez l'homme par exemple, c'est bien la succession des sensations et la mémoire. Il importe toutefois de préciser le type de conscience dont parle Diderot. Nous y distinguons parmi les *Éléments de physiologie* deux genres. C'est que « la conscience de soi et la conscience de son existence [celle de l'homme] sont différentes. Des sensations continues sans mémoire donneraient la conscience ininterrompue de son existence ; elles ne produiraient nulle conscience du soi<sup>76</sup> ». La matière étant sensible, la molécule l'est tout autant. Nous avons déjà précisé que Diderot accorde même à la molécule vivante un moi, et donc une mémoire. Bien sûr, il ne s'agit pas d'une mémoire cérébrale telle que nous observons dans des êtres plus développés. Certainement il est ici question de quelque chose d'assez rudimentaire. Mais si les êtres sont une partie du tout, pourquoi ne perdent-ils pas aussi leur conscience de la même manière que les molécules et les organes dont ils sont faits ? Et pour quelle raison la conscience s'arrêterait-elle aux êtres sans s'étendre au grand tout ? D'abord, c'est parce que la molécule vivante et l'homme partageraient, selon Diderot, la conscience qui résulte de l'organisation de la matière. Puis, il semble que, d'un être à un autre, les consciences se transforment. Celle du tout serait alors bien semblable et peut-être plus sophistiquée que la nôtre. Dire que le tout est un individu revient donc à lui supposer une conscience générale. Excepté que Diderot ne l'a pas énoncé clairement. Il laisse entendre plus ou moins la chose dans l'interrogation qui suit : « Et qui est-ce qui

---

<sup>76</sup> Denis Diderot, *Éléments de physiologie*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 1297.

vous a dit que ce monde n'avait pas aussi ses méninges [...] ? <sup>77</sup>». Cette question, et d'ailleurs tout ce qu'elle implique de philosophie ou de rêve, n'a de réponse ni dans *Le Rêve de d'Alembert* ni dans quelque autre ouvrage de Diderot. Elle prouve du moins que les soubassements matérialistes de l'individuation de la nature sont fidèles à la physiologie animale. De l'animal microscopique, en passant par le grand homme, à l'infinitude du monde, l'un n'est que la variation transitoire de l'autre.

---

<sup>77</sup> Denis Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, p. 639.

## 1.2. La nature carnavalesque

Après la montée au sommet du matérialisme diderotien dans *Le Rêve de d'Alembert*, redescendons aux œuvres antérieures pour comprendre avec Diderot les défis que rencontre la science, ses limites et la nécessité d'en établir des éléments.

La nature dans sa dimension évolutive pose tant de difficultés aux hommes des sciences durant le XVIII<sup>e</sup> siècle. La philosophie expérimentale et la métaphysique systématique sont dans une rivalité continuelle qui fait perdre, selon Diderot dans ses *Pensées sur l'interprétation de la nature*, des années précieuses au développement et au progrès de la science. Ce gâchis scientifique est en effet bien perceptible dans *Le Rêve de d'Alembert* qui est une tentative de passer par le rêve outre les entraves qui retiennent la science. Diderot se permet dans cet ouvrage de se libérer des contraintes de son siècle pour nous présenter la nature d'un point de vue *extravagant*<sup>78</sup>. Mais avant même cette sublime extravagance, nous percevons dans *Les Bijoux indiscrets*, premier et seul roman du philosophe, une nature carnavalesque où la pensée empirique a d'ores et déjà une place prépondérante.

En changeant les lois de la nature dans ce roman, Diderot perçoit sensiblement dans les ouvrages qui vont lui succéder une nature constamment changeante. Comment s'en saisir ? Pour mieux l'approcher, et à la différence de beaucoup de ses contemporains, il n'épargne ni physique mécanique, ni chimie, ni biologie, ni anatomie. Toutes les sciences sont bonnes pour interpréter la nature. Ainsi, il est possible

---

<sup>78</sup> En parlant du *Rêve de d'Alembert*, Diderot dit : « Cela est de la plus haute extravagance et tout à la fois de la philosophie la plus profonde. Denis Diderot, *Lettre à Sophie Volland, le 31 août 1769*, t. V, Paris, éd. Robert Laffont, 1997, p. 969.

d'avancer un pas de plus dans un siècle où la mode fragmentait la communauté scientifique en différentes sectes.

Mais la question est toujours là : qu'est-ce que la nature ? Et comment définir une nature travestie ? Diderot ne craint pas d'en donner deux définitions, une positive et une autre négative, même au risque de cerner complètement sa pensée dans une acception. Et pourquoi cela ? Parce que le philosophe sait bien que c'est la nature qui détermine les choses et les êtres et non le contraire. Aussi nous ne promettons aucune définition de la nature. Tout ce que fait Diderot, c'est de la nommer à chaque fois qu'elle se présente sous une forme matérielle intéressante, d'où la pressante nécessité d'établir les éléments de la science et non la définition de la nature.

### 1.2.1. Limites et éléments des sciences

Les réflexions précédentes n'ont pas bien sûr pour but de définir la nature comme un individu. L'incontournable paragraphe de la copulation universelle dans *Le Rêve de d'Alembert* demeure une hypothèse. Car la méfiance récurrente de Diderot à l'égard de la philosophie systématique ou rationnelle est bien attestée, encore qu'il s'y soit essayé brièvement par la bouche de d'Alembert. C'est bien là que le dialogue permet au philosophe empirique de combiner des idées systématiques et de garder en revanche sa distance<sup>79</sup>. Encyclopédiste d'expérience, Diderot est en effet assez sensible aux tâches de recueillement et de liaison des idées. Il écrit :

Heureux le philosophe systématique à qui la nature aura donné, comme autrefois à Épicure, à Lucrèce, à Aristote, à Platon, une imagination forte, une grande éloquence, l'art de présenter ses idées sous des images frappantes et sublimes ! L'édifice qu'il a construit pourra tomber un jour ; mais sa statue restera debout au milieu des ruines ; et la pierre qui se détachera de la montagne ne la brisera point, parce que les pieds n'en sont pas d'argile<sup>80</sup>.

Dans ce passage des *Pensées sur l'interprétation de la nature*, nous remarquons une aspiration qui plus tard sera traduite dans *Le Rêve de d'Alembert* comme l'une des très rares associations des philosophies expérimentale et systématique chez Diderot. Mais

---

<sup>79</sup> Bordeu en commentant l'hypothèse de l'individuation de l'univers de d'Alembert dit : « Voilà de la philosophie bien haute ; systématique dans ce moment, je crois que plus les connaissances de l'homme feront de progrès, plus elle se vérifiera. » Denis Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, p. 637. Mais toute cette philosophie systématique est sujette au débat, puisqu'elle figure dans un dialogue où on ne détient jamais le dernier mot.

<sup>80</sup> Denis Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, p. 568.

comme il n'est pas de coutume que l'organisation réunisse dans le même corps autant de qualités, nous dit-il, le mieux est de choisir une manière de philosopher lente, mais sûre pour se soustraire à *l'affectation des grands maîtres* ou aux aberrations, souvent hâtives, des systèmes :

Nous avons trois moyens principaux, nous dit Diderot : l'observation de la nature, la réflexion et l'expérience. L'observation recueille les faits, la réflexion les combine, l'expérience vérifie le résultat de la combinaison. Il faut que l'observation de la nature soit assidue, que la réflexion soit profonde, et que l'expérience soit exacte. On voit rarement ces moyens réunis<sup>81</sup>.

Aussi est-il plus certain d'emprunter la voie de l'empirisme lockien puisque non seulement la philosophie rationnelle ou systématique est précieuse, mais elle retarde souvent l'avancée des sciences. Pour preuve, Diderot s'en tient à l'exemple de Newton :

Nous avons distingué deux sortes de philosophies, l'expérimentale et la rationnelle. L'une a les yeux bandés, marche toujours en tâtonnant, saisit tout ce qui lui tombe sous les mains et rencontre à la fin des choses précieuses. L'autre recueille ces matières précieuses, et tâche de s'en former un flambeau : mais ce flambeau prétendu lui a jusqu'à présent moins servi que le tâtonnement à sa rivale ; et cela devrait être. L'expérience multiplie ses mouvements à l'infini ; elle est sans cesse en action ; elle met à chercher des phénomènes tout le temps que la raison emploie à chercher des analogies. La philosophie expérimentale ne sait ni ce qui lui viendra, ni ce qui ne lui viendra pas de son travail ; mais elle travaille sans relâche. Au contraire, la philosophie rationnelle pèse les possibilités, prononce et s'arrête tout court. Elle dit hardiment : on ne peut décomposer la lumière ; la philosophie expérimentale l'écoute, et se tait devant elle pendant des siècles entiers ; puis tout à coup elle montre le prisme, et dit : la lumière se décompose<sup>82</sup>.

La philosophie expérimentale de Diderot renvoie toujours au tâtonnement démystificateur du toucher. C'est bien la philosophie tactile du géomètre aveugle Nicholas Saunderson dans la *Lettre sur les aveugles*. « Quand on a formé dans sa tête, nous affirme Diderot, un de ces systèmes qui demandent à être vérifiés par l'expérience,

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 566.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 568.

il ne faut ni s'y attacher opiniâtrement, ni l'abandonner avec légèreté<sup>83</sup>. » Donc quand il propose dans *Le Rêve de d'Alembert* son hypothèse de l'individuation de l'univers, il s'attend qu'elle soit vérifiée complètement ou partiellement par les progrès des découvertes empiriques. Puisque dans les deux cas, la nature qui ne cesse de combiner la matière est à même de renverser à différents degrés les trouvailles d'un grand génie systématique. Or, cette instabilité même de la nature peut induire en erreur, car

il y a des phénomènes trompeurs qui semblent, au premier coup d'œil, renverser un système, et qui, mieux connus, achèveraient de le confirmer. Ces phénomènes deviennent le supplice du philosophe, surtout lorsqu'il a le pressentiment que la nature lui en impose et qu'elle se dérobe à ses conjectures par quelque mécanisme extraordinaire et secret<sup>84</sup>.

Pour suppléer à cet inconvénient, Diderot insiste au début des *Pensées sur l'interprétation de la nature* sur l'avantage qu'il y a à réunir les efforts des diverses approches philosophiques<sup>85</sup> : « L'intérêt de la vérité demanderait que ceux qui réfléchissent daignassent enfin s'associer à ceux qui se remuent<sup>86</sup> ». Mais quel est le dessein de ces efforts continuels susceptibles de s'écrouler à tout moment si ce n'est de parfaire les connaissances humaines ?

Face à tant de difficultés, Diderot apprécie bien les expériences de pensée qui lui permettent de se « transporter en idée » chez des peuples, de remonter le temps et parfois même de réécrire les textes sacrés. Il imagine alors une révélation divine d'un texte dont l'exégèse est scientifique. Par là il constate comme le Neveu de Rameau la vanité des entreprises humaines :

Si l'Éternel, pour manifester sa toute-puissance plus évidemment encore que par les merveilles de la nature, eût daigné développer le mécanisme

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 583.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 585.

<sup>85</sup> « La philosophie et l'épistémologie des Lumières ne suivent pas non plus la science, comme s'ils s'agissaient d'en penser a posteriori les principes. Philosophie et science ne sont pas deux domaines identifiables et séparés, mais des types de discours qui se construisent à travers de nombreux échanges et souvent s'hybrident. On pense aux médecins philosophes comme La Mettrie et aux chimistes philosophes comme Venel qui pensent philosophiquement leur pratique et prennent appui sur elle pour entrer dans le terrain philosophique, aux philosophes chimistes comme Rousseau et Diderot qui ne se contentent pas de penser la chimie, mais la pratiquent et s'intéressent au génie du chimiste. » François Pépin, « L'épistémologie expérimentale des Lumières », *Raison présente*, 172, 2009, pp. 48-49.

<sup>86</sup> Denis Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, p. 560.

universel sur des feuilles tracées de sa propre main, croit-on que ce grand livre fût plus compréhensible pour nous que l'univers même ? [...] Quel est notre but ? L'exécution d'un ouvrage qui ne peut jamais être fait et qui serait fort au-dessus de l'intelligence humaine, s'il était achevé. Ne sommes-nous pas plus insensés que les premiers habitants de la plaine de Senaar ? Nous connaissons la distance infinie qu'il y a de la terre aux cieux, et nous ne laissons pas que d'élever la tour<sup>87</sup>.

Est-il alors plus convenable de ne rien savoir ? Nullement. Ces observations sont celles du Neveu. *Les Pensées sur l'interprétation de la nature* datent de 1753, approximativement deux ans après l'édition des premiers volumes *L'Encyclopédie*. Donc à défaut d'un ouvrage divin qui expliquerait le « mécanisme universel » –, car c'est ce qui intéresse Diderot –, c'est à l'espèce humaine de changer le monde par le biais de ses seuls efforts et moyens. Cependant

l'entendement a ses préjugés ; le sens, son incertitude ; la mémoire ses limites ; l'imagination, ses lueurs ; les instruments, leur imperfection. Les phénomènes sont infinis ; les causes, cachées : les formes ; peut-être transitoires. Nous n'avons contre tant d'obstacles que nous trouvons en nous, et que la nature nous oppose au-dehors, qu'une expérience lente, qu'une réflexion bornée. Voilà les leviers avec lesquels la philosophie s'est proposé de remuer le monde<sup>88</sup>.

En 1751 Pierre Louis Moreau de Maupertuis publie son *Système de la Nature*, auquel Diderot emprunte des idées et en critique d'autres. Son opposition à cet ouvrage coïncide alors avec la parution de *L'Encyclopédie*, et voilà ce qu'il en dit :

Pour ébranler une hypothèse, il ne faut quelquefois que la pousser aussi loin qu'elle peut aller. Nous allons faire l'essai de ce moyen sur celle du docteur d'Erlang, dont l'ouvrage, rempli d'idées singulières et neuves, donnera bien de la torture à nos philosophes. Son objet est le plus grand que l'intelligence humaine puisse se proposer ; c'est le système universel de la nature<sup>89</sup>.

Selon Diderot, le projet de Maupertuis est bien ambitieux et peut-être aussi chimérique que le livre divin des sciences pour plusieurs raisons. La première, et la plus apparente, est que le langage métaphysique sous-tend de l'obscurité dans les idées présentées.

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, pp. 562-563.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 568.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 587.

Alors Diderot le tourne en raillerie tout au long de deux pages<sup>90</sup>. La seconde, un peu moins évidente, est que Maupertuis se propose un travail nécessitant l'effort de la multitude. Dans son article « Encyclopédie », Diderot explique la nécessité absolue d'un travail collaboratif de spécialistes pour qu'un grand ouvrage soit à la hauteur de ce qu'il promet<sup>91</sup>. La troisième est liée à un scepticisme déjà transformiste qui récuse la précipitation des systèmes de la nature au XVIII<sup>e</sup> siècle :

Ce que nous prenons pour l'histoire de la nature n'est que l'histoire très incomplète d'un instant. Je demande donc si les métaux ont toujours été et seront toujours tels qu'ils sont ; si les plantes ont toujours été et seront toujours telles qu'elles sont ; si les animaux ont toujours été et seront toujours ce qu'ils sont, etc.<sup>92</sup>.

La quatrième est que l'auteur essaie de répondre à une question « embarrassante pour la philosophie », celle de « pourquoi il existe quelque chose ». Rapidement, les autres critiques de Diderot prennent la forme d'une problématique matérialiste. Il laisse là Maupertuis, mais n'abandonne pas ses idées.

Ce sont alors des questions sur la combinaison, les types, les états, les transformations, les différences de la matière morte d'avec la vivante. Il est préoccupé aussi par le mouvement, les phénomènes et le processus de leur production, les formes et l'énergie. En un mot, ce sont quinze autres questions « embarrassantes pour la philosophie »<sup>93</sup> qui serviront pour la composition du *Rêve de d'Alembert*. Diderot nous dit :

Quand je tourne mes regards sur les travaux des hommes, et que je vois des villes bâties de toutes parts, tous les éléments employés, des langues fixées, des peuples policés, des ports construits, les mers traversées, la terre et les cieux mesurés, le monde me paraît bien vieux. Lorsque je trouve les hommes incertains sur les premiers principes de la médecine et de l'agriculture, sur les propriétés des substances les plus communes, sur la connaissance des maladies dont ils sont affligés, sur la taille des arbres, sur la forme de la

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, pp. 577-578.

<sup>91</sup> Quand on vient à considérer la matière immense d'une encyclopédie, la seule chose qu'on aperçoit distinctement, c'est que ce ne peut être l'ouvrage d'un seul homme. Et comment un seul homme, dans le court espace de sa vie, réussirait-il à connaître et à développer le système universel de la nature et de l'art ? Denis Diderot, *L'Encyclopédie*, « Encyclopédie », t.X, Paris, 1<sup>ère</sup> éd, 1751, p. 635.

<sup>92</sup> Denis Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, p. 597.

<sup>93</sup> *Ibid.*, pp. 597-598.

charrue, la terre ne me paraît habitée que d'hier. Et si les hommes étaient sages, ils se livreraient enfin à des recherches relatives à leur bien-être, et ne répondraient à mes questions futiles que dans mille ans au plus tôt ; ou peut-être, considérant sans cesse le peu d'étendue qu'ils occupent dans l'espace et dans la durée, ils ne daigneraient jamais y répondre<sup>94</sup>.

La réponse à certaines questions n'attendra pas de toute évidence une période mille ans. C'est Diderot qui se pose à lui-même des questions auxquelles il répondra dans d'autres livres. Par exemple c'est dans les *Éléments de physiologie* qu'il affirme clairement le passage cyclique du minéral au végétal et de celui-ci à l'animal, comme nous l'avons déjà vu. C'est aussi un dialogue<sup>95</sup> constant de questions et de réponses. Diderot achève ses *Pensées sur l'interprétation de la nature* en dressant un tableau contrasté de la civilisation humaine. On peut construire tout un monde sans en savoir rigoureusement les principes, les propriétés, la taille ou les formes. Ceux qui échafaudent ce monde-ci, comme ceux qui en dressent les systèmes métaphysiques, n'en possèdent point les éléments. La civilisation humaine est bâtie sur une incertitude qui, paraît-il, ne flétrit pas sa gloire. Or ce n'est pas seulement le spectacle de la nature qui peut tromper les sens de l'homme, mais aussi le spectacle de la civilisation humaine. L'observation naïve de la nature nous dispose à croire qu'un être supérieur la gouverne, celle du monde que nous avons construit nous porte à croire que nous en sommes maîtres. Si Diderot rejette ainsi les présumées traces divines dans la nature de l'abbé Noël-Antoine Pluche, il n'exécute pas les apparences grossières de la civilisation. « L'étonnement, dit-il, est le premier effet d'un grand phénomène ; c'est à la philosophie à le dissiper<sup>96</sup>. » Il s'inscrit donc en faux contre les explications miraculeuses de la nature et du mirage des progrès civilisationnels qui d'habitude nous frappent d'admiration. Ces deux freins entravent les travaux de l'humanité. Le progrès, le véritable progrès, demande l'établissement de la

---

<sup>94</sup> Denis Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, p 599.

<sup>95</sup> [...] Le dialogue doit être aussi un mode privilégié d'exposition de la vérité. Parce que le discours véridique doit être à l'image du réel, toujours en mouvement, toujours avec de multiples facettes. Et où trouver ailleurs que dans l'art du dialogue, tel que le conçoit et le pratique Diderot, ces qualités de vie et de mouvement ? C'est en ce point qu'on pourrait tenter la distinction entre l'écriture mécanique, celle des systèmes et des traités, qui est à l'image du réel que les auteurs décrivent (voir d'Holbach) et l'écriture dynamique-organique qui est celle des dialogues de Diderot. Colas Duflo, « Et pourquoi des dialogues en des temps de systèmes ? », *Diderot Studies*, 28, Genève, Librairie Droz, 2000, p. 109. Comme nous l'avons mentionné, Diderot s'est essayé aussi à un système philosophique pour la nature dans *Le Rêve de d'Alembert*, mais seulement pour le soumettre à son propre empirisme.

<sup>96</sup> Denis Diderot, *op.cit.*, p. 564.

certitude des principes, des propriétés, des formes, etc., des éléments. Tout système qui prétend expliquer le mécanisme de l'univers doit donc être basé sur l'ensemble des éléments certifiés des sciences, faute de quoi il n'en rendrait qu'une apparence superficielle et trompeuse. Ainsi percevons-nous dans certaines œuvres de Diderot la manifestation concrète de sa philosophie expérimentale. *Les pensées sur l'interprétation de la nature* est le moment où il recueille les faits, *Le Rêve de d'Alembert* est celui où il les combine par la réflexion, et les *Éléments de physiologie* est l'expérience qui vérifie le résultat de la combinaison. L'article « Éléments des sciences » écrit par d'Alembert et Jean-Baptiste de La Chapelle, auquel Diderot nous renvoie à partir de l'article « Encyclopédie », remet en cause l'intérêt univoque de la majorité des hommes de science pour les découvertes au détriment de la composition des éléments des sciences. Cette idée sera reprise différemment dans *Les pensées sur l'interprétation de la nature*<sup>97</sup> et plus tard dans *Le Neveu de Rameau*<sup>98</sup>. Tout comme l'*Encyclopédie*, les éléments des sciences ne peuvent être conçus que par le concours de plusieurs personnes. Ils rassemblent la somme de plusieurs expériences et ce qu'on appelle aujourd'hui comme critère de recherche dans les sciences, la reproductibilité des expériences. Mais quand nous parcourons l'œuvre de Diderot, nous trouvons qu'il ne s'est point limité à l'empirisme scientifique. Il passe parfois de l'expérimental à l'*extravagant*.

### 1.2.2. De l'expérimental à l'extravagant

L'esquisse de la physique expérimentale<sup>99</sup> de Diderot tient compte du raisonné comme de l'extravagant<sup>100</sup>. Il mentionne dans ses *Pensées sur l'interprétation de la nature* que « la *combinaison* [des observations et des faits] est analogue ou bizarre. Je dis *analogue* ou *bizarre*, parce que tout a son résultat dans la nature ; l'expérience la plus extravagante, ainsi que la plus raisonnée. La philosophie expérimentale, qui ne se

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 562.

<sup>98</sup> Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 642.

<sup>99</sup> « Dérailson et extravagance ont été toutes deux associées par Diderot au génie en physique expérimentale dès 1753, dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature*. » Marie-Hélène Chabut, *Denis Diderot : Extravagance et génialité*, Amsterdam, Rodopi, collection « Faux titre », 1998, p. 93.

<sup>100</sup> Tout d'abord, au fil de l'écriture de Diderot aussi bien critique d'art que romancier, philosophe et correspondant, un terme et ses dérivés se font régulièrement entendre : extravaguer, extravagant, extravagance. *Ibid.*, p. 13.

propose rien, est toujours contente de ce qui lui vient<sup>101</sup> ». Rappelons que c'est dans *Le Rêve de d'Alembert* où Diderot combine une somme de savoirs pour passer outre les limites des sciences et des instruments de son temps. Mais avant de démontrer cela, revenons encore à ses *Pensées sur l'interprétation de la nature*. En supposant pour chaque mouvement d'atome une infinité de causes passées et d'effets à venir, il nous dit : « L'esprit épouvanté de ces progrès à l'infini des causes les plus faibles et des effets les plus légers ne se refuse à cette supposition et à quelques autres de la même espèce que par le préjugé qu'il ne se passe rien au-delà de la portée de nos sens, et que tout cesse où nous ne voyons plus<sup>102</sup> ». Et il continue :

Mais une des principales différences de l'observateur de la nature et de son interprète, c'est que celui-ci part du point du point où les sens et les instruments abandonnent l'autre ; il conjecture, par ce qui est, ce qui doit être encore ; il tire de l'ordre des choses des conclusions abstraites et générales, qui ont pour lui toute l'évidence des vérités sensibles et particulières ; il s'élève à l'essence même de l'ordre ; il voit que la coexistence *pure et simple* d'un être sensible et pensant, avec un enchaînement quelconque de causes et d'effets, ne lui suffit pas pour porter un jugement absolu ; il s'arrête là ; s'il faisait un pas de plus, il sortirait de la nature<sup>103</sup>.

Donc même l'interprète de la nature qui, s'instruisant de la philosophie expérimentale, et pour qui les conclusions abstraites et générales ont « l'évidence des vérités sensibles et particulières », peut arriver à une combinaison de faits et d'observations bizarres ou analogues. Dans *Le Rêve de d'Alembert*, elles sont bizarres ou à proprement dire extravagantes. Ce dont il s'agit alors dans cette œuvre, c'est de l'interprétation diderotienne de la nature dans le sens de la philosophie expérimentale qui a ses bornes. Cependant l'interprétation de la nature est aussi circonscrite par la nature même. Une question s'impose : peut-on interpréter la nature par le surnaturel ? Diderot soutient qu'« il n'y a rien de prodigieux pour celui qui a étudié la nature, ou tout l'est également pour lui<sup>104</sup> ». Ces propos qui en apparence sont contradictoires avec d'autres, ne le sont

---

<sup>101</sup> Denis Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, p. 569.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 593.

<sup>103</sup> *Idem.*

<sup>104</sup> Denis Diderot, *L'Encyclopédie*, « Prodigieux », t. XIII, Paris, 1<sup>re</sup> éd, 1751, p. 423.

pas à vrai dire. Car il est nécessaire de voir comment Diderot emploie ailleurs le terme de prodige :

L'étonnement vient souvent de ce qu'on suppose plusieurs prodiges où il n'y en a qu'un ; de ce qu'on imagine, dans la nature, autant d'actes particuliers qu'on nombre de phénomènes, tandis qu'elle n'a peut-être jamais produit qu'un seul acte. Il semble même que, si elle avait été dans la nécessité d'en produire plusieurs, les différents résultats de ces actes seraient isolés ; qu'il y aurait des collections de phénomènes indépendantes les unes des autres, et que cette chaîne générale, dont la philosophie suppose la continuité, se romprait en plusieurs endroits. L'indépendance absolue d'un seul fait est incompatible avec l'idée de tout ; et sans l'idée de tout, plus de philosophie<sup>105</sup>.

Diderot se réfère parfois, comme c'est le cas ici, à la nature en tant que force indépendante d'elle-même. Il dit ainsi « la nature n'a peut-être jamais produit qu'un seul acte », qui peut-être serait plus judicieusement remplacé par un « la nature ne s'est peut-être produite qu'en un seul acte ». Mais pourquoi la nature ne serait-elle pas indépendante d'elle-même dans un cas et pas dans un autre ? Tout bien considéré, Diderot a bien proposé cette hypothèse de l'individuation de l'univers... Le mieux serait pourtant de recenser tous les emplois de cette espèce dans son œuvre, d'en comparer les usages selon le contexte et de vérifier s'il est question d'un simple abus de langage ou plutôt de fines particularités matérialistes. Quoi qu'il en soit, revenons au sujet des miracles. Ce qu'il faudrait tirer des deux passages cités, c'est que le prodige n'est qu'un acte que la physique expérimentale classe parmi les bizarres, mais non les raisonnés, pour reprendre les mots de Diderot. D'où il est possible d'inférer que celui qui a mal observé la nature conclut souvent que tout acte extravagant est le résultat immédiat d'un prodige. L'étude et l'interprétation de la nature supposent plusieurs étapes sans lesquelles on verse dans le prodigieux, c'est-à-dire le jugement absolu.

Mais la nature ou le tout qui est une longue chaîne successive de matières et d'êtres repose sur la dynamique d'un seul et premier acte. Nous pouvons trouver à cela une similarité d'ordre général avec le scénario cosmologique contemporain du *big bang*. Quelles sont les probabilités de la réalisation d'un tel acte dans la nature ? Elles sont si

---

<sup>105</sup> Denis Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, p. 564.

minces qu'il est raisonné de penser ainsi : une seule probabilité d'acte extraordinaire pour une seule explication extravagante, non prodigieuse. Diderot a cherché au XVIII<sup>e</sup> siècle du côté de l'improbable comme en témoignent deux passages du *Rêve de d'Alembert* :

Mademoiselle de Lespinasse. – Je dis que l'esprit monastique se conserve parce que le monastère se refait peu à peu, et quand il entre un moine nouveau, il en trouve une centaine de vieux qui l'entraînent à penser et à sentir comme eux. Une abeille s'en va, il en succède dans la grappe une autre qui se met bientôt au courant. D'Alembert. – Allez, vous extravez avec vos moines, vos abeilles, votre grappe et votre couvent. Bordeu. – Pas tant que vous croiriez bien. S'il n'y a qu'une conscience dans l'animal, il y a une infinité de volontés ; chaque organe a la sienne<sup>106</sup>.

Il est sans doute indéniable que les ouvrages de Théophile de Bordeu<sup>107</sup>, comme le *Traité de médecine théorique et pratique* ainsi que l'*Essai sur les maladies chroniques* ont leur influence sur Diderot. Dans ces ouvrages est développée cette idée de la sensibilité générale que notre philosophe adoptera. Mais comme c'est souvent le cas, il s'inspire de diverses sources et les rapproche. Il suffit alors de considérer les exemples des phénomènes extravagants du *Rêve de d'Alembert*. Ils sont fondés sur ce principe de l'acte unique qui varie et se ramifie dans la communauté animale comme dans les institutions humaines. Nous remarquons par là que Diderot apprécie bien l'approche de Charles Batteux, en d'autres termes, « la réduction des choses à un même principe »<sup>108</sup>. Dans un autre passage du *Rêve de d'Alembert*, nous lisons :

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 653.

<sup>107</sup> « La notion de sensibilité est un thème central de l'œuvre de Théophile de Bordeu. Il décrit la propriété organique des nerfs qui transforment un mouvement physique en impulsion nerveuse. Les nerfs sont animés d'une tension vitale particulière qui leur permet de se mobiliser pour percevoir la stimulation qui leur est spécifique et transformer ce mouvement matériel, quelle que soit son origine, en sensation transmise au cerveau ou à un autre organe. Il reconnaît à cette capacité du nerf un rôle dans la transmission de la douleur, dans la régulation de l'activité des divers organes et dans la possibilité de connaître l'état des organes. Cette fonction distingue l'organisme vivant et comprend tous les phénomènes de contact (matériel ou intellectuel) entre le vivant et son environnement interne et externe. Le support de cette fonction est constitué par l'ensemble des formations nerveuses centrales, cerveau, cervelet, moelle épinière et les différents nerfs périphériques. Bordeu souligne l'unité de structure et de composition de ce « squelette nerveux » pour rendre compte de l'homogénéité de la fonction. » Dominique Boury, « Théophile de Bordeu : source et personnage du *Rêve de D'Alembert* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 34, 2003, p. 17.

<sup>108</sup> Voir *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* de Charles Batteux.

Bordeu. – Cette extravagante supposition est presque l'histoire réelle de toutes les espèces d'animaux subsistants et à venir. Si l'homme ne se résout pas en une infinité d'hommes, il se résout du moins en une infinité d'animalcules dont il est impossible de prévoir les métamorphoses et l'organisation future et dernière. Qui sait si ce n'est pas la pépinière d'une seconde génération d'êtres séparée de celle-ci par un intervalle incompréhensible de siècles et de développements successifs ?<sup>109</sup>.

Le passage de l'expérimental à l'extravagant est conçu dans le même esprit de curiosité. Cela signifie pour Diderot un intérêt pour les idées nouvelles qui touchent à l'évolution de l'univers et des êtres. Mais comme la métamorphose n'est que la variation répétitive d'un premier acte, elle peut tantôt étonner par une quelconque nouveauté, tantôt infructueusement ennuyer. Diderot présente ces vues dans ces propos :

Le grand art dans les moyens qu'on emploie pour exprimer d'une cause tout ce qu'elle peut donner, c'est de bien discerner ceux dont on est en droit d'attendre un phénomène nouveau, de ceux qui ne produiront qu'un phénomène travesti. S'occuper sans fin de ces métamorphoses, c'est se fatiguer beaucoup et ne point avancer. Toute expérience qui n'étend pas la loi à quelque cas nouveau, ou qui ne la restreint pas par quelque exception, ne signifie rien<sup>110</sup>.

Cependant, l'extravagant, le bizarre ou le nouveau, une fois possédé et maîtrisé, finit toujours par rejoindre les faits naturels raisonnés. Car ce qui a longtemps échappé à la raison humaine, la science s'en saisit, bien qu'il n'en demeurerait pas moins improbable dans l'ordre naturel. L'intérêt de Diderot pour ces phénomènes si singuliers de et dans la nature n'est pas tout à fait étonnant en soi. Car la lecture de quelques passages du *Rêve de d'Alembert* nous renvoie curieusement aux *Bijoux indiscrets* :

Bordeu. – [...] La conformation originelle s'altère ou se perfectionne par la nécessité et les fonctions habituelles. Nous marchons si peu, nous travaillons si peu et nous pensons tant, que je ne désespère pas que l'homme ne finisse par n'être qu'une tête. Mademoiselle de Lespinasse. – Une tête : une tête !

---

<sup>109</sup> Denis Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 630.

<sup>110</sup> Denis Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 584.

c'est bien peu de chose ; j'espère que la galanterie effrénée... Vous me faites venir des idées bien ridicules<sup>111</sup>.

Serait-ce là une allusion à son propre ouvrage ? Peut-être. C'est pourquoi nous allons étudier ces possibles échos dans l'œuvre du philosophe pour voir s'il s'agit, tout compte fait, d'une simple « sottise » de jeunesse, tel qu'il le confesse au lieutenant de police Jean Charles Pierre Lenoir dans une lettre de mai 1782, ou d'autre chose.

### 1.2.3. À l'orée du surnaturel : un monde sans nature

La duplication des organes dans les *Bijoux indiscrets* semble contredire en effet l'idée de la réduction du corps à un seul organe qu'on trouve dans *Le Rêve de d'Alembert*. Ces ouvrages, l'un considéré comme grivois et l'autre comme sérieux, ont pourtant pour point commun cette extravagance bien chère à Diderot. Au royaume de Mangogul, les parties naturelles des femmes partagent désormais la fonction habituelle de la bouche<sup>112</sup>, elles parlent et révèlent par là leurs aventures passées et présentes publiquement. Cet empiètement des fonctions organiques s'opère bien sûr grâce à l'anneau offert par le génie Cucufa au sultan ennuyé dans sa cour, pour le divertir. Mais ce qui nous intéresse dans cette histoire carnavalesque, c'est l'âge du monde que Diderot date de 150 000 003 200 001 ans. Ainsi nous sommes transportés dans un futur très lointain de presque cent cinquante billions d'années plus vieux que notre univers actuel depuis sa génération. De là où nous sommes, projetés dans cette temporalité, l'esprit rechigne moins à cette prospective extraordinaire.

La nature n'est pas l'arrière-plan stable de notre existence chez Diderot. Que peut-on tirer alors de cette suite carnavalesque d'évolutions et de révolutions ? C'est peut-être que si l'on s'amuse à échafauder un système de la nature, on obtient un résultat qui ne fait aucun sens, où tout est contradictoire. Souvent ce sera un système spécieux, car systématiser revient à donner sens à ce qui en aucun cas n'est redevable d'en fournir à

---

<sup>111</sup> Denis Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 636.

<sup>112</sup> « La représentation des corps féminins des *Bijoux* divise le sujet expressif en biotopes à la fois distincts (con et bouche) et réunis (par l'unité du corps). Ils se relaient les deux « moitié[s] des frais de la conversation ». Entre haut et bas du corps, ils établissent la dynamique d'une conversation bicéphale, le degré zéro dialogique. Le con et la bouche – autant dire *le profane* et *le sacré* ou le *res extensa* puis le *res cogitans* tant ces réverbérations sont par moments patentes sous la plume de Diderot – échangent dans une dialectique enrichissante. » Sarrasin Robichaud Philippe, *L'Homme-clavecin, une analogie diderotienne*, Paris, éd. Classiques Garnier, 2018, pp. 94-95.

une quelconque science ou philosophie que ce soit. Mais que fait Diderot s'il ne forme pas un système ? Il redéfinit la nature en faisant par la pensée ce que fait la nature quelquefois<sup>113</sup>. Peut-on d'ailleurs définir la nature ? Il suffit de consulter l'article « Nature » dans l'*Encyclopédie* pour constater l'étendue des acceptions qu'on donne de ce mot. Mais chaque époque aura sa propre définition. Puisque la nature est en perpétuelle transformation, comme le bateau de Thésée, sa définition devrait être ponctuelle. Donc une définition absolue de la nature est le premier pas vers sa systématisation.

Dans le royaume de Mangogul, la nature est différente en dépit d'un contexte historique assez familier. C'est la France de Louis XV, mais dans cent cinquante billions d'années. Nous pouvons nous demander alors si l'anneau du génie peut servir d'autre chose que d'une cause surnaturelle. Peut-être s'agit-il tout simplement d'un événement naturel dont il n'y a pas lieu de s'étonner. Le futur lointain dans lequel Diderot situe son histoire pose cette ambiguïté artificielle. Puis, il ne faut pas oublier que *Les Bijoux indiscrets* sont la gestation des idées de la *Lettre sur les aveugles*. Que la cause du babil des bijoux soit magique ou qu'elle soit naturelle, elle demeure extravagante, suivant la logique interne de l'œuvre. Ce bouleversement abrupt est en effet un carnaval organique qui implique des conséquences d'ordre philosophique, scientifique, religieux, social et politique. Pour le moment nous en retiendrons que les deux premières.

L'idée selon laquelle les générations à venir de l'espèce humaine vont se réduire en un seul organe autonome provient en fait de la métaphysique de Mirzoza. Elle s'exprime ainsi :

Ah ! s'il m'était donné seulement pour vingt-quatre heures d'arranger le monde à ma fantaisie, je vous divertirais par un spectacle bien étrange : en un moment j'ôterais à chaque âme les parties de sa demeure qui lui sont superflues, et vous verriez chaque personne caractérisée par celle qui lui resterait. Ainsi les danseurs seraient réduits à deux pieds, ou à deux jambes tout au plus ; les chanteurs à un gosier ; la plupart des femmes à un bijou ; les héros et les spadassins à une main armée ; certains savants à un crâne sans cervelle ; il ne resterait à une joueuse que deux bouts de mains qui agiteraient sans cesse des cartes ; à un glouton, que deux mâchoires toujours en mouvement ; à une coquette, que deux yeux ; à un débauché, que le seul

---

<sup>113</sup> Denis Diderot, *op.cit.*, p. 643.

instrument de ses passions ; les ignorants et les paresseux seraient réduits à rien<sup>114</sup>.

Tout se passe soudainement. Déjà la sultane fait ici par la pensée ce que fait la nature quelquefois. Ce n'est pas le cours de la nature qui altère ou perfectionne par nécessité et par habitude le corps humain, mais bien l'expérience de pensée. Or l'application de ce principe, selon Mirzoza, dépend alors d'un système où l'âme est mobile et capable de se déplacer dans tout le corps, quittant ainsi un organe pour un autre. Elle prétend aussi que l'âme durant l'enfance aurait pour résidence les pieds, d'où l'agitation constante des enfants. Puis dans un âge plus avancé, il se peut qu'elle change de siège en fonction des états, des habitudes et des métiers. Comme c'est toujours le cas avec Diderot, il réemploie dans sa *Lettre sur les aveugles* ce concept de la migration de l'âme matérielle, mais selon une perspective sensualiste. Il dit : « Si jamais un philosophe aveugle et sourd de naissance fait un homme à l'imitation de celui de Descartes, j'ose vous assurer, madame, qu'il placera l'âme au bout des doigts ; car c'est de là que lui viennent ses principales sensations, et toutes ses connaissances<sup>115</sup>. » L'organe dominant dans tout corps est celui qui permet le flux des connaissances. Il partage donc cette caractéristique cognitive avec l'âme, si nous nous référons à l'*Encyclopédie*<sup>116</sup>. Excepté que la pensée matérialiste du philosophe veut que l'âme immatérielle soit cet « agent hétérogène et inintelligible ». Hétérogène, parce que d'après la favorite, c'est une substance différente de la matière. Inintelligible, étant donné que cette âme qui peut être partout dans le corps n'y est à vrai dire nulle part.

À partir de ce résultat, nous constatons qu'il y a entre la *Lettre sur les aveugles* et *Les Bijoux indiscrets* empiètement de la fonction de l'organe du toucher sur celle de l'âme. Ceux-ci partagent cette faculté sensualiste, comme la bouche et le bijou jouissent d'une capacité langagière commune. Dans ce rapprochement, l'âme et la bouche sont discréditées respectivement par la main dans la *Lettre sur les aveugles*, et par l'organe sexuel dans *Les Bijoux indiscrets*. C'est le tact qui peut démystifier l'abus du spectacle de la nature sur une âme sensible, comme c'est au bijou indiscret de démasquer les coquins de la cour du sultan. Cette coïncidence de la main et des organes génitaux dans

---

<sup>114</sup> Denis Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 95.

<sup>115</sup> Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 150.

<sup>116</sup> Claude Yvon, « Ame », l'*Encyclopédie*, Paris, t. I, 1<sup>ère</sup> éd, 1751, p. 327.

les œuvres de Diderot est clairement teintée d'onanisme<sup>117</sup> (*Les Bijoux indiscrets* 1747, *Lettre sur les aveugles* 1749). Les organes du péché deviennent paradoxalement ceux qui dénoncent le mensonge et le préjugé. Ainsi est le personnage biblique, Onan, dont le nom le nom de la pratique est tiré. Celui-ci, réfractaire aux ordres de son père, refusait de donner une descendance à la veuve de son frère en détruisant sa propre semence. Il savait qu'en vérité cette postérité ne lui appartiendrait point, mais à son frère.

C'est donc un double renversement, épistémologique et éthique, que suppose le matérialisme du philosophe. La nature humaine s'en retrouve modelable par la pensée ou plus précisément par le rêve philosophique. Les organes démembrés ou dupliqués le seront peut-être pour cause naturelle dans quelques billions d'années, mais ils le sont déjà artificiellement dans l'imagination de Diderot.

Quand nous lisons les *Bijoux indiscrets*, il est difficile de ne pas penser à la *Lettre sur les sourds et les muets*. Notre philosophe y examine d'une autre façon comment le « langage oratoire s'est formé »<sup>118</sup>. Il se trouve en effet que cette question est aussi débattue par tous les académiciens du royaume de Mangogul. Divisée en deux factions, l'académie des sciences compte les partisans d'Olibri et de Circino, qui sont bien évidemment Descartes et Newton. C'est dans ces termes que Diderot en parle :

Olibri [Descartes] et Circino [Newton] se proposèrent l'un et l'autre d'expliquer la nature. Les principes d'Olibri ont au premier coup d'œil une simplicité qui séduit : ils satisfont en gros aux principaux phénomènes, mais ils se démentent dans les détails. Quant à Circino, il semble partir d'une absurdité : mais il n'y a que le premier pas qui lui coûte. Les détails minutieux qui ruinent le système d'Olibri affermissent le sien. Il suit une route obscure à l'entrée, mais qui s'éclaire à mesure qu'on avance. Celle, au contraire, d'Olibri, claire à l'entrée, va toujours en s'obscurcissant. La philosophie de celui-ci demande moins d'étude que d'intelligence. On ne peut être disciple de l'autre, sans avoir beaucoup d'intelligence et d'étude. On

---

<sup>117</sup> Les actions solitaires, comme Diderot aime à les appeler, sont justifiées et même morales dans la *Suite de l'entretien du Rêve de d'Alembert*, p. 671.

<sup>118</sup> « Que pour bien entendre comment le langage oratoire s'est formé, il serait à propos d'étudier la langue des gestes. Que la connaissance de la langue des gestes suppose ou des expériences sur un sourd et muet de convention, ou des conversations avec un sourd et muet de naissance. Que l'idée de muet de convention conduit naturellement à examiner l'homme distribué en autant d'êtres distincts et séparés qu'il a de sens, et à rechercher les idées communes et particulières à chacun des sens. » Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996, p. 62.

entre sans préparation dans l'école d'Olibri ; tout le monde en a la clef. Celle de Circino n'est ouverte qu'aux premiers géomètres. Les tourbillons d'Olibri sont à la portée de tous les esprits. Les forces centrales de Circino ne sont faites que pour les algébristes du premier ordre. Il y aura donc toujours cent vorticoles contre un attractionnaire ; et un attractionnaire vaudra toujours cent vorticoles<sup>119</sup>.

L'idée nous est maintenant bien familière. Tout ce discours corrobore donc l'inclinaison du philosophe vers certaines idées carnavalesques dans un premier temps, mais qui se doivent d'être fécondes en conséquence. Selon lui, Newton aurait donc fourni dans ses *Principes mathématiques de la philosophie naturelle* une explication de la nature tout en partant d'un point extravagant. Pour tenter d'éclaircir le mystère du caquet des bijoux, Diderot fait débattre lors d'une séance académique un cartésien, un newtonien et un anatomiste<sup>120</sup>. Le premier, peu convaincant, dit :

Le fait, messieurs, pourrait bien tenir au système du monde : je le soupçonnerais d'avoir en gros la même cause que les marées. En effet, remarquez que nous sommes aujourd'hui dans la pleine lune de l'équinoxe ; mais, avant que de compter sur ma conjecture, il faut entendre ce que les bijoux diront le mois prochain<sup>121</sup>.

Bien sûr, l'explication systématique ne peut être satisfaisante. Alors la parole est donnée au newtonien :

Messieurs, j'ai des tables déduites d'une théorie sur la hauteur des marées dans tous les ports du royaume. Il est vrai que les observations donnent un peu de démenti à mes calculs ; mais j'espère que cet inconvénient sera réparé

---

<sup>119</sup> Denis Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 43.

<sup>120</sup> « Si l'approche du vivant chez Diderot est de nature « clandestine », ce n'est pas au sens le plus littéral, comme s'il y avait une doctrine biologique « officielle » et une doctrine opposée à celle-ci, même si c'est vrai des divers conflits autour de la génération (préformationnisme versus épigénèse, ou dans les débats sur les naissances monstrueuses à l'Académie des Sciences au début du siècle, où la thèse « accidentaliste » de Lémery peut être vue ainsi, par opposition à la thèse des « œufs originellement monstrueux » ou à celle de l'imagination maternelle). Non : il s'agit plutôt, comme nous le suggérons plus haut, d'un déplacement d'une caractéristique formelle de la tradition clandestine vers le champ biologique. » Charles Wolfe, *La Philosophie de la biologie avant la biologie. Une histoire du vitalisme*, Paris, éd. Classiques Garnier, 2019, p. 197.

<sup>121</sup> Diderot, *op.cit.*, p. 43.

par l'utilité qu'on en tirera si le caquet des bijoux continue de cadrer avec les phénomènes du flux et reflux<sup>122</sup>.

De même que son homologue, le newtonien n'est pas le plus adéquat pour raisonner sur cette matière. Cependant, Diderot alloue plus de texte à l'explication de l'anatomiste. Celui-ci argue devant l'assemblée de ses collègues que la trachée est similaire au *delphus*. D'après ce raisonnement, cette partie de l'utérus serait aussi dotée d'un mécanisme phonatoire semblable à celui de l'organe humain, ou du moins à celui d'un instrument à cordes. La réponse anatomique suscite alors plus de réactions de la part des académiciens, et il s'ensuit tout un ensemble de questions de tout genre. De même, l'histoire anatomique nous renseigne sur une malformation utérine assez rare : l'utérus didelphe. Cette difformité a passionné nombre d'anatomistes, depuis André Vésale au XVI<sup>e</sup> siècle avec sa *Fabrique du corps humain* jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Pendant le siècle de Diderot, c'est Alexis Littré et des sages-femmes qui rendent compte de cette anomalie de l'utérus<sup>123</sup>. Diderot a dû peut-être en entendre par l'entremise de l'anatomiste sculptrice Anna Morandi, qu'il recommandera d'ailleurs vivement à Catherine II dans les mélanges à son adresse. Citons de même que la tératologie sexuelle n'est pas simplement une question biologique, mais qu'elle peut aussi relever de l'imaginaire folklorique. La *vagina dentata* renvoie par exemple au conte du vagin castrateur pourvu de dents et à l'image des ceintures de chasteté dentées. C'est probablement ce genre de détail qui nourrit aussi l'imagination de Diderot.

Dans le sens tout à fait opposé à la temporalité des *Bijoux indiscrets*, il y a celle de la *Lettre sur les aveugles*. Le futur comme le passé favorisent une liberté sans précédent à la pensée matérialiste. Le géomètre aveugle de la lettre, Saunderson, dit : « Je vous le cède sur l'état actuel de l'univers, pour obtenir de vous en revanche la liberté de penser ce qu'il me plaira de son ancien et premier état, sur lequel vous n'êtes pas moins aveugle que moi<sup>124</sup>. » Il en va de même pour l'histoire du royaume de Mangogul. Diderot s'y réserve la liberté totale de penser ce qu'il lui plaît de l'avenir de l'univers. Or à la suite de la séance académique entre le cartésien Persiflo, le newtonien Réciproco

---

<sup>122</sup> *Idem*.

<sup>123</sup> Henri Stofft, « Un utérus didelphe », Communication présentée à la séance du 12 décembre 1992 de la Société française d'Histoire de la Médecine.  
<https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/hsm/HSMx1993x027x004/HSMx1993x027x004x0299.pdf>

<sup>124</sup> Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 167.

et l'anatomiste Orcotome il n'y a point de réponse à l'origine de la formation du langage des bijoux. Diderot abandonne complètement cette question en résumant la situation dans le tumulte :

Orcotome venait de répondre à beaucoup de choses, mais il croyait avoir satisfait à tout : il se trompait. [...] Alors la dispute devint tumultueuse : on s'écarta de la question, on se perdit, on revint, on se perdit encore, on s'aigrit, on cria, on passa des cris aux injures, et la séance académique finit. [...] Aux faits véritables on ajoutait de faux ; tout passait : le prodige avait rendu tout croyable. On vécut dans les conversations plus de six mois là-dessus<sup>125</sup>.

Nous pouvons cependant nous demander pourquoi Diderot ne va pas jusqu'à faire découvrir aux académiciens l'anneau de Mangogul et ses pouvoirs magiques ? Est-ce parce qu'il ne s'agit après tout que d'un véritable phénomène surnaturel qui ne saurait être justifié scientifiquement même dans une œuvre de fiction ? Le tintamarre des académiciens fait écho à celui des bijoux. Encore une fois, la duplication des organes dans les *Bijoux indiscrets* est une critique. Les bijoux dénoncent les dames de la cour comme ils dévoilent par la même occasion l'état de l'académie des sciences dans ses oppositions idéologiques infructueuses. C'est donc avec cette obsession diderotienne de montrer que l'étude de la nature nécessite le concert indéfectible des moyens et des méthodes, comme nous l'avons déjà vu dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature*. Cela peut suggérer aussi que la science ne peut rien dans un monde où le surnaturel opère vraiment. Autrement dit, le fait est que seule une personne, abstraction faite du sultan et de la sultane, sache naïvement la cause secrète qui fait des bijoux un organe doué de parole dans le roman. Nous y lisons : « Des faits on en vint aux réflexions. "Il faut avouer, dit une des dames, que ce sortilège (car c'en est un jeté sur les bijoux) nous tient dans un état cruel"<sup>126</sup>. » La phrase entre parenthèses du philosophe est comme pour appuyer ce que dit la femme. Elle dit cela en effet dans le chapitre qui vient après la séance académique stérile. Par cette adjonction, nous pouvons déduire que la parole des bijoux est un phénomène surnaturel qui met en défaut les sciences. Même l'esprit expérimental ne peut élucider le mystère. L'expérience menée par l'anatomiste devant la cour du sultan est un échec total : « Orcotome prenait un bijou, y appliquait la

---

<sup>125</sup> Denis Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 46.

<sup>126</sup> *Idem*.

bouche, soufflait à perte d'haleine, le quittait, le reprenait, en essayait un autre ; car il en avait apporté de tout âge, de toute couleur : mais il avait beau souffler, on n'entendait que des sons inarticulés, et fort différents de ceux qu'il promettait<sup>127</sup>. » Dans ce sens, le royaume imaginé par Diderot est une pure dystopie dans le siècle des Lumières. Puisqu'incapable de fournir des résultats satisfaisants à l'énigme des bijoux, ce n'est plus à l'académie qu'incombe la tâche, mais bien aux bramines. Le plus éloquent de ceux-ci justifie le phénomène surnaturel par la colère de Brama à l'égard de ses fidèles. Aussi ceux dont l'organe de génération parle ne peuvent plus compter sur le silence de leur complice d'adultère. Pour « Mangogul et la sultane, qui seuls avaient le secret de l'anneau, [ils] trouvèrent que le bramine avait heureusement expliqué le caquet des bijoux par le secours de la religion, qu'Orcotome par les lumières de la raison<sup>128</sup>. » De ce point de vue, rien n'est plus inutile que de tenter l'étude d'un être, d'un prodige ou d'un phénomène, soient-ils naturels ou surnaturels, de la manière qui conviendrait le moins. Or du moment que nous attribuons l'origine des choses à quelque cause que ce soit, deux questions s'imposent : le naturel exclut-il le surnaturel ? Est-ce mutuel ? Diderot écrit dans l'article de *L'Encyclopédie* « Surnaturel » que « la plupart des théologiens entendent par *surnaturel*, tout ce qui surpasse les forces et l'exigence de toute nature créé ou à créer<sup>129</sup>. » Dans *Les Bijoux indiscrets*, le monde est historiquement surnaturel. Au tout début, pour apprendre les aventures des femmes de la cour, la favorite du sultan l'encourage à consulter le génie Cucufa. Celui-ci semble réputé pour avoir tant aidé<sup>130</sup> l'ascendance de Mangogul à accomplir des entreprises extraordinaires par le passé. Donc les académiciens qui n'arrivent pas à déceler ce qui pousse les parties naturelles féminines à s'exprimer, c'est simplement l'absence de la nature dans le royaume de Mangogul.

C'est dans un esprit expérimental que le philosophe remplace le système naturel par un autre féérique. À quoi ressemblerait le monde sans nature dans un futur prodigieux ? Quelles sont les lois qui vont secouer ses cordes ? Le philosophe a choisi, et c'est un culte pleinement opérationnel par sa divinité, Brama, ses bramines, son génie et ses merveilles. Tout cet appareillage extraordinaire est d'ailleurs orchestré par les

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>129</sup> Denis Diderot, « Surnaturel », *L'Encyclopédie*, Paris, t. XV, 1<sup>ère</sup> éd, 1751, p. 691.

<sup>130</sup> Denis Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, pp. 30-31.

essais consécutifs de l'anneau magique. Si la nature est dans le royaume de Mangogul, elle est un cadre tout à fait passif qui ne régit et ne réagit à rien. La tirade du bramine prêche la toute-puissance divine qui semble être le véritable ressort de la création et non la nature en soi :

Mais, ô prodige de dureté ! ô comble de l'aveuglement ! ils ont imputé l'effet de ta puissance au mécanisme aveugle de la nature. Ils ont dit dans leurs cœurs : Brama n'est point. Toutes les propriétés de la matière ne nous sont pas connues ; et la nouvelle preuve de son existence n'en est qu'une de l'ignorance et de la crédulité de ceux qui nous l'opposent. Sur ce fondement ils ont élevé des systèmes, imaginé des hypothèses, tenté des expériences ; mais du haut de sa demeure éternelle, Brama a ri de leurs vains projets. Il a confondu la science audacieuse ; et les bijoux ont brisé, comme le verre, le frein impuissant qu'on opposait à leur loquacité. Qu'ils confessent donc, ces vers orgueilleux, la faiblesse de leur raison et la vanité de leurs efforts<sup>131</sup>.

En l'absence d'une nature fonctionnelle, les sciences sont les vrais préjugés et la superstition du royaume de Mangogul. Ainsi s'en trouve l'obscurantisme de l'incrédulité sommés d'obtempérer à la force juste et vraie des grâces de Brama. Les trente expériences de l'anneau permettent à Diderot d'explorer la possibilité d'un univers surnaturel et d'en vérifier les conséquences.

Sans vouloir hasarder des interprétations que l'œuvre ne saurait supporter, il nous semble de ce qui précède que *Les Bijoux indiscrets* serait une tentative empirique par laquelle le philosophe met son scepticisme à l'épreuve. Avant de s'affirmer en tant que matérialiste dans la *Lettre sur les aveugles*, il lui aurait fallu donc trancher à sa façon. Conclusion : le monde sans nature est une grande comédie. Un autre élément qui pourrait étayer cette hypothèse, c'est qu'en 1749 (date de la *Lettre sur les aveugles*), deux ans après *Les Bijoux indiscrets*, Diderot composera *L'Oiseau blanc, conte bleu*. Étant donné qu'il s'agit d'une continuité, nous suivons les nuits de Mirzoza qui rassemble autour d'elle des conteurs pour l'endormir. Les titres des chapitres qui dénombrent les essais de l'anneau magique changent. Ils prennent la forme de « Première soirée » au lieu « Premier essai de l'anneau ». Nous retrouvons dans *L'Oiseau blanc, conte bleu* une similarité avec *Les Bijoux indiscrets*. Celle-ci réside dans la reproduction du même patron romanesque, à savoir l'introduction d'un élément

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 58.

suraturel et son étude par un groupe d'hommes de science ou de religion. Or cette fois, cela s'exécute sur un autre plan et de manière laconique. Nous lisons :

On raisonna beaucoup sur la naissance des petits esprits : après de longues altercations sur le parti qu'il y avait à prendre, il fut décidé qu'on interrogerait la grande guenon. Aussitôt les tambourins et les clochettes annoncent au peuple la cérémonie. Les portes du temple sont ouvertes, les parfums allumés, les victimes offertes ; mais la cause du sacrifice ignorée. Il eût été difficile de persuader aux fidèles que l'oiseau était père des petits esprits<sup>132</sup>.

Le merveilleux est désormais contenu uniquement dans les contes des différents improvisateurs de la favorite du sultan. En d'autres termes, l'élément suraturel est enchâssé dans le conte, il ne relève plus pour ainsi dire du quotidien du royaume. Quand Diderot achevait l'histoire des bijoux en remettant de la main du sultan la bague au génie Cucufa, il concluait aussi son expérience. En effet, il choisissait la nature au terme des *Bijoux indiscrets* et à partir de la *Lettre sur les aveugles*. Cette nature qui non seulement a constitué le socle de sa philosophie, mais de son esthétique aussi.

#### **1.2.4. La nature travestie**

Au terme de l'expérience menée par Diderot dans *Les Bijoux indiscrets*, la nature ne peut se tenir dans un univers suraturel. Le naturel et le suraturel s'excluent systématiquement. A partir de cette équation seule, la nature, dans sa conception matérialiste, semble être un ordre philosophiquement et scientifiquement viable.

Si l'on devait classer la nature de Diderot selon une perspective « biogéochimique » contemporaine, elle oscillerait entre les deux hypothèses de Gaïa et de Médée. Les deux hypothèses souffrent cependant de critiques émises par la majorité de la communauté scientifique. Mais puisque les vues du philosophe quant à la question se situent dans un juste-milieu, il est intéressant de comparer les termes de cet ensemble. L'hypothèse Gaïa a été développée par le climatologue anglais James Lovelock lors des années 1970, période où les études en éco-critique commençaient à gagner du terrain aux États-Unis. Selon cette hypothèse, la terre serait un organisme physiologique vivant qui de par ses caractéristiques géologiques, atmosphériques et biologiques maintiendrait un juste équilibre, une sorte d'homéostasie pouvant tout

---

<sup>132</sup> Denis Diderot, *L'oiseau Blanc, Conte bleu*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, pp. 225.

réguler pour assurer la survie générale de toutes les espèces. En ce qui concerne l'hypothèse Médée, qui vient d'ailleurs réfuter celle de Gaïa, son auteur, le paléontologue Peter Ward, suppose qu'il s'agit du contraire. Constatant la tendance générale des espèces à disparaître et le nombre des catastrophes naturelles, il conclut d'après ses observations que cela indique un comportement biogéochimique exterminatoire dont le résultat n'est autre que le retour généralisé de toutes les espèces à un état de vermisseau végétatif. Entre ces deux dispositions, l'une survivaliste, l'autre suicidaire, Diderot perçoit ainsi l'univers : « Le monde commence et finit sans cesse ; il est à chaque instant à son commencement et à sa fin ; il n'en a jamais eu d'autre, et n'en aura jamais d'autre<sup>133</sup>. » Parmi les divinités gréco-romaines, celle qui pourrait qualifier au mieux l'hypothèse de la nature diderotienne ce serait bien Janus le dieu des commencements, des fins et des changements.

Mais Diderot voit dans la nature plutôt « 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<sup>134</sup> ». Eu égard à l'association de la nature à la femme, nous avons consulté le bref texte écrit par Diderot en 1772, *Sur les femmes*, sans toutefois trouver de corrélations qui pourraient nous guider vers d'autres pistes. Le caractère inconstant et sibyllin de la nature en fait une nature capable de se travestir, c'est-à-dire une nature qui peut parfois se dénaturer, mais jamais *se surnaturaliser*. C'est simplement la nature qui se travestit. Le passage suivant dans les *Éléments de physiologie* démontre cette différence : « On appelle êtres contradictoires ceux dont l'organisation ne s'arrange pas avec le reste de l'univers. La nature aveugle qui les produit, les extermine. Elle ne laisse subsister que ceux qui peuvent coexister supportablement avec l'ordre général, que ses panégyristes<sup>135</sup>. » Nous remarquons ici davantage ces traits capricieux de la nature créatrice, protectrice, mais aussi destructrice.

Par ailleurs, le surnaturel n'est qu'une possibilité dans le concept, il ne peut être une possibilité dans la nature. À ce propos, nous lisons dans les *Observations sur Hemsterhuis* le suivant :

---

<sup>133</sup> Diderot, *Lettre sur les aveugles*, p. 179.

<sup>134</sup> Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, p. 565.

<sup>135</sup> Diderot, *Éléments de physiologie*, p. 1261.

Tout ce qui est, est tout ce qui peut être. Il ne peut exister autre chose. Ainsi j'ai beau concevoir un être avec des attributs sociables, il sera possible dans mon concept, dans ma tête, mais s'il n'est pas existant en nature, il ne sera pas possible en nature. Ainsi je conçois la possibilité d'un diamant gros comme le soleil ; c'est un concept. Mais ce diamant n'existe pas actuellement, possible dans ma tête, il est impossible en nature<sup>136</sup>.

Rien n'est conceptuel dans la nature, mais ce qui est naturel est nécessairement conceptuel aussi. Le concept peut reproduire mentalement pour ainsi dire la nature ou la distordre. Mais la nature qui se travestit est à l'origine des concepts possibles. Parmi ceux-ci Diderot nous en parle ainsi : « Vous avez deux grands phénomènes, le passage de l'état d'inertie à l'état de sensibilité, et les générations spontanées ; qu'ils vous suffisent : tirez-en de justes conséquences<sup>137</sup>. » L'exemple de l'œuf passant de l'état inerte à l'état sensible et vivant qu'indique le philosophe à Hemsterhuis est accompagné par des précisions sur la « génération successive de molécules vivantes » due à la putréfaction. Ces deux principes fondent en effet l'idée générale de la nature, quant à la question de l'origine de la vie, chez Diderot depuis les premiers développements de sa pensée matérialiste jusqu'aux derniers écrits. Bien que la fausseté de la génération spontanée ait été prouvée par le naturaliste italien Francesco Redi en 1688, et de façon expérimentale, Diderot demeurera étonnement favorable à cette notion<sup>138</sup>. Peut-être puisqu'elle constitue un socle difficilement remplaçable, durant son siècle, pour ses vues en faveur d'une épigénèse servant à démanteler les idées des pré-formistes. Cette origine profane de la vie ne sera définitivement rejetée qu'un siècle plus tard lors de la découverte du processus de pasteurisation. La génération spontanée sera néanmoins remplacée successivement par les théories transformistes, évolutionnistes, cellulaires et microbiennes pour expliquer la vie. Une autre raison pour laquelle Diderot aurait maintenu l'hypothèse de la génération spontanée comme viable revient au fait qu'il classifie la vie en trois types dans les *Éléments de physiologie*. Il procède ainsi :

---

<sup>136</sup> Diderot, *Observations sur Hemsterhuis*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 766.

<sup>137</sup> Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, p. 549.

<sup>138</sup> La croyance en la génération spontanée de formes vivantes très complexes, croyance héritée de Lucrèce et que les observations de Needham ne confirmaient pas, a été, pour Diderot comme pour Buffon, un obstacle majeur qui leur a interdit de concevoir une théorie transformiste. Mais Diderot en est beaucoup plus éloigné encore que Buffon. » François Pépin, « Diderot et l'ontophylogénèse », dans *Recherches sur Diderot et L'Encyclopédie*, 2013, p. 2.

Il y a certainement deux vies très distinctes, même trois :  
 La vie de l'animal entier,  
 La vie de chacun de ses organes,  
 La vie de la molécule<sup>139</sup>.

L'animal serait donc un composé de vies en masse qui ne cessent pas en même temps lors de la mort de l'animal entier. Diderot continue : « Le cœur, les poumons, la rate, la main, presque toutes les parties de l'animal vivent quelque temps séparées du tout. La tête même séparée du corps voit, regarde et vit. Il n'y a que la vie de la molécule, ou sa sensibilité qui ne cesse point. C'est une de ses qualités essentielles ; la mort s'arrête là<sup>140</sup>. » Et ainsi donc la vie reprend à partir de ce point de palingénésie, d'où la génération spontanée. Les cellules vivantes de la matière morte ou inerte feraient rejaillir la vie dans celle-ci.

Or les limites atteintes par les sciences au XVIII<sup>e</sup> siècle n'empêchent pas Diderot d'étudier la nature du côté des sciences qui ne sont pas à la mode de l'époque, notamment la chimie<sup>141</sup>. Nous lisons dans l'ouvrage de Fumie Kawamura que

l'hégémonie de la philosophie mécaniste sur les sciences naturelles constitue, tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, la nouvelle idéologie scientifique. Elle vise à libérer la science du joug de la métaphysique traditionnelle. La science n'a pas besoin de chercher les causes finales des phénomènes naturels ; elle n'a qu'à envisager les causes efficientes. La philosophie mécaniste consacre l'autonomie de la science. La force de la philosophie mécaniste tient à ce qu'elle fait correspondre une image sensible aux concepts abstraits de la science<sup>142</sup>.

Ce monopole mécaniste est récusé par le chimiste Gabriel François Venel qui rapporte dans son article « Chimie » de *L'Encyclopédie* que

la nature peut être considérée ou comme agissant dans son cours ordinaire selon des lois constantes, ou comme étant contrainte par l'art humain ; car les hommes savent imiter, diriger, varier, hâter, retarder, supprimer, suppléer, *etc.*, plusieurs opérations naturelles, et produire ainsi certains effets

---

<sup>139</sup> Diderot, *Eléments de physiologie*, pp. 1269-1270.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 1270.

<sup>141</sup> Gabriel François Venel, « Chimie », *L'Encyclopédie*, p. t. III, p. 408.

<sup>142</sup> Fumie Kawamura, *Diderot et la chimie*, Paris, éd. Classiques Garnier, 2013, p. 53.

qui, quoique très naturels, ne doivent pas être regardés comme dus à des agents simplement obéissants aux lois générales de l'univers<sup>143</sup>.

L'agent influent et étranger aux lois générales de l'univers que perçoit Venel dans l'homme semble communiquer avec la toute récente classification géologique, l'anthropocène. Cette catégorisation regroupe l'ensemble des activités humaines en une époque singulière dans la vie de la terre, de sorte que le dynamisme de notre espèce est considéré égal à celui des grands phénomènes naturels influant sur la géologie du globe. Ce nouveau temps géologique est la trouvaille du chimiste de l'atmosphère néerlandais, Paul Josef Crutzen. Quant à Diderot, il a souvent considéré l'homme comme un être dépassé par la nature, pris dans un déterminisme inéluctable. Il dit : « Nous avons vu longtemps le bras de l'homme lutter contre les bras de la nature. Mais les bras de l'homme se lassent, et les bras de la nature ne se lassent point<sup>144</sup>. » C'est que par le biais de ce déterminisme même que l'homme participe par ses propres actions à la manipulation et en l'occurrence à la fermentation générale de la nature. La lutte de l'homme contre la nature nous paraît alors semblable à une réaction chimique de la matière dans le ballon du chimiste. Ainsi l'homme pourrait être considéré comme un agent chimique participant à la transformation de la matière dans la nature.

Ces opérations chimiques résultant de l'action de la nature et de la réaction de l'homme sont un indicateur d'un dynamisme intestin propre au globe terrestre<sup>145</sup>. En chimie, précise Venel, « nous appelons opérations, tous les moyens particuliers employés à faire subir aux sujets de l'art les deux grands changements énoncés dans la définition de la Chimie, c'est-à-dire à effectuer des séparations et des unions »<sup>146</sup>. Dans un sens, ces deux opérations sont respectivement liées à la mort et à la vie. La mort, dans le sens où la matière peut se décomposer dans la nature ou se faire séparer dans le laboratoire ; la vie, dans le cas où la fermentation de la matière aurait lieu dans la nature ou son union dans le laboratoire. Il est important de noter ici que Diderot emploie dans

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 415.

<sup>144</sup> Denis Diderot, *Réfutation d'Hélvétius*, p. 776.

<sup>145</sup> « Les Chimistes ont coutume de désigner ce double théâtre de leurs spéculations par les noms de *laboratoire de la nature* et de *laboratoire de l'art*. », Venel, « Chimie », *L'Encyclopédie*, t. III, p. 416.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 450.

ses travaux la physique mécanique et la chimie de façon hybride<sup>147</sup>. C'est dans ces termes qu'il parle de la mortalité à l'idéaliste, Hemsterhuis : « Décomposez la matière tant qu'il vous plaira, vous ne la réduirez pas à rien. Toute décomposition entraîne séparation des éléments. Après la décomposition, les éléments restent. Que ferez-vous de ces éléments ?<sup>148</sup>. » Le processus de la décomposition entraîne naturellement une séparation. Sous cet angle, nous passons de la physique des masses inertes à une chimie dynamique, mais non vitaliste, car Diderot refuse d'attribuer à la matière, en particulier, et la nature, en général, des caractéristiques autres que physicochimiques. Il dit en substance :

Je crois que la forme actuelle sous laquelle la matière existe est nécessaire et déterminée, ainsi que toutes les formes diverses qu'elle prendra successivement à toute éternité. Mais cette vicissitude, ce développement qui est en flux perpétuel est nécessaire. C'est une suite de son essence et de son hétérogénéité. Et je ne vois nulle contradiction à cette supposition. Si elle est essentiellement hétérogène, elle est essentiellement en vicissitude.<sup>149</sup>

La nature fonctionnerait donc par syllogisme déterministe. Si les formes de la matière sont en perpétuelle et nécessaire transformation, le flux de ces changements est donc aussi prédéterminé.

De là résultent ces déguisements interminables de la nature dont d'Alembert prévient Mademoiselle de l'Espinasse dans son délire comme suit : « [...] Dans un ordre de choses où il n'y a ni grand ni petit, ni durable, ni passager absolu, garantissez-vous du sophisme de l'éphémère... “Docteur, qu'est-ce que c'est que le sophisme de l'éphémère ? BORDEU — C'est celui d'un être passager qui croit à l'immortalité des

---

<sup>147</sup> Kawamura remarque dans *Le Rêve de d'Alembert* que le philosophe « ne recourt pas au terme “force” qui relève de la physique, mais au mot “fermentation” qui désigne un phénomène chimique, afin d'assurer la cohérence épistémologique de son texte. Fumie Kawamura, *op.cit.*, p. 180. Diderot ne rejette cependant pas le modèle épistémologique mécaniste pour le remplacer par le modèle chimique. Il se sert des deux, et bien évidemment du modèle biologique aussi. L'exemple qui nous vient à l'esprit est celui de Suzanne dans *La Religieuse*. Plusieurs fois, Diderot se réfère à elle comme une automate, mais cette automate est sujette aux convulsions, donc à des troubles épileptiques causés par des instabilités dans la chimie cérébrale. Le recours à la terminologie chimique dans *Le Rêve de d'Alembert* n'exclut en aucun cas les fondements mécaniques qui permettent aussi la fermentation dans l'univers, puisque le matérialisme de Diderot est basé sur une épistémologie pluridisciplinaire : physique, chimique, géométrique et biologique.

<sup>148</sup> Diderot, *Observations sur Hemsterhuis*, p. 709.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 709.

choses”<sup>150</sup> ». Dans un monde où rien n’est éternel, Diderot remarque que les êtres éphémères accordent souvent une qualité d’immortalité à d’autres êtres plus durables. Sauf que la cause qui forme la vie dans les corps est généralisée par le même principe qui y instille la mort. Chaque cause doit nécessairement impliquer un effet qui lui soit propre. « S’il y a entre la nature d’une cause et la nature d’un effet une différence essentielle, n’y a-t-il pas incompatibilité ? et impossibilité que l’effet soit le produit de la cause qu’on lui donne ?<sup>151</sup> », se demande Diderot. Aussi l’immortel ou l’éternel, comme caractéristique, ne peut être ou être de cause naturelle. La matière, qui peut disposer de sensibilité et de vie à plusieurs degrés, ne peut être éternelle, ni en forme ni en essence. « Toute matière sent, selon moi, ou tend à sentir<sup>152</sup>. », nous dit le philosophe. Et bien sûr, tout ce qui est en vie et tout ce qui sent est changeant et périssable. Cette nature qui est complètement faite de matière est à sa fin et à son commencement à chaque instant, car elle est essentiellement hétérogène. Cela suppose des naissances et des morts simultanées, des changements interminables. Ainsi Diderot exprime son étonnement à l’égard du sophisme de l’éternel qu’il observe chez Hemsterhuis :

Donc, comme naître, croître, vieillir et mourir sont les effets nécessaires d’une cause, dont la façon d’être consiste dans la coexistence successive de parties, ainsi le mouvement, comme tel, ou cette action unique et uniforme et éternelle, est l’effet nécessaire d’une cause unique, uniforme et éternelle<sup>153</sup>.

Ce à quoi Diderot répond : « Une cause unique, une forme éternelle ! et que je vois subir toutes les sortes possibles de vicissitudes, en un mot s’étendre, disparaître, etc.<sup>154</sup>. » Mais on pourrait aussi se poser la question qui suit : est-ce que la nature est éternelle pour Diderot ?

Il répondrait probablement que, compte tenu des propriétés de la matière, la nature tendrait paradoxalement vers l’éternité sans jamais l’avoir pour propriété essentielle. La nature est une *tendance*, un agrégat de la matière variablement sensible et non-homogène. Tendance est, nous semble-t-il, le mot qui résout l’énigme de la nature chez Diderot. Nous n’essayons cependant pas de définir ou de délimiter, strictement, la

---

<sup>150</sup> Diderot, *Le Rêve de d’Alembert*, p. 633.

<sup>151</sup> Diderot, *Observations sur Hemsterhuis*, p. 705.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 707.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 708.

<sup>154</sup> *Idem.*

nature dans l'œuvre de Diderot. Car l'on peut bien s'en tenir aux *définitions* qu'en fournit déjà Diderot.

Elles se présentent ainsi. D'abord, nous avons dans ces lignes la définition cataphatique, ou positive, par laquelle le philosophe définit la nature par ce qu'elle serait : « J'appellerai donc *éléments* les différentes matières hétérogènes nécessaires pour la production générale des phénomènes de la nature ; et j'appellerai la nature le résultat général actuel, ou les résultats généraux successifs de la combinaison des éléments<sup>155</sup>. » Puis, il y a la définition apophatique, ou négative, grâce à laquelle Diderot détermine la nature par ce qu'elle ne serait pas : « Aie toujours présent à l'esprit que la nature n'est pas Dieu, qu'un homme n'est pas une machine, qu'une hypothèse n'est pas un fait ; et sois assuré que tu ne m'auras point compris, partout où tu croiras apercevoir quelque chose de contraire à ces principes<sup>156</sup>. » La première définition, celle qui nous intéresse ici, nous paraît bien élaborée dans un esprit d'adepte de chimie, ce que fut bien sûr le philosophe. C'est comme si la nature résultait d'une opération chimique d'union des éléments hétérogènes, ou mieux encore, la nature serait le proto-chimiste. Puisque si nous venons à considérer ce qu'est une véritable opération chimique, selon Venel, il faudrait préciser que toutes les matières ne sont pas chimiquement assemblables ou dissemblables. Il distingue ainsi les deux opérations chimiques, d'union et de séparation :

En général, quoique le chimiste ne traite que des *agrégés*, puisque les corps ne se présentent jamais à lui que sous cette forme, ces *agrégés* ne sont jamais proprement pour lui que des *promptuaria* (stocks) de sujets vraiment chimiques, de corpuscules ; et toutes les altérations vraiment chimiques qu'il lui fait essayer se réduisent à deux. Ou il attaque directement ses parties intégrantes, en les combinant une à une, ou en très petite quantité numérique avec les parties intégrantes d'un autre corps de nature différente, et c'est la dissolution chimique ou la syncrèse. [...] En un mot, tant qu'il ne s'agit que des rapports des parties intégrantes de l'agrégé entr'elles, le phénomène n'est pas chimique, quoiqu'il puisse être dû à des agents chimiques<sup>157</sup>.

Dans le laboratoire de la nature, les agrégés de Venel sont formés de ce que Diderot appelle les éléments ou « les différentes matières hétérogènes nécessaires pour la

---

<sup>155</sup> Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, p. 596.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 559.

<sup>157</sup> Venel, *op.cit.*, p. 426.

production des phénomènes de la nature ». Mais la première définition que donne Diderot n'est pas exhaustive. La nature n'est pas simplement « le résultat général actuel, ou les résultats généraux successifs de la combinaison des éléments », c'est aussi le résultat actuel, ou les résultats généraux successifs de la combinaison et de la séparation des agrégés. Toutefois, cette même nature ne sépare jamais ses éléments. En s'appuyant sur cette définition, les choses et les êtres sont des vicissitudes de la nature.

Est-il viable de définir la nature sans recourir à l'imagination ? Diderot soutient que « point d'hommes qui fassent moins usage de leur imagination que les philosophes, surtout les matérialistes modernes, qui n'assurent que ce qu'ils sentent. De là la décadence de la poésie parmi nous »<sup>158</sup>. Il est vrai que Diderot a fait des sciences expérimentales l'unique moyen d'approcher la nature dans son œuvre philosophique. Il n'y a que dans *Le Rêve de d'Alembert* où il donne libre cours à son imagination sans toutefois trancher sur quoi que ce soit en conséquence. Autrement, hormis quelques petits poèmes, notre philosophe ne s'est pas proprement donné à la poésie. Dans les travaux de créativité, il a tout de même consacré une partie non négligeable de son temps à la critique esthétique où il a bien employé son imagination pour décrire les centaines de tableaux dans ses *Salons*, de 1759 jusqu'à 1781. Nombreux alors sont les tableaux dont le sujet est la nature ou l'homme et la nature. Mais cette nature évolutive et insaisissable pour l'homme des sciences l'est-elle pour l'homme des arts ? En quoi diffère-t-elle d'un domaine à l'autre ? Comment la représenter et quelles sont les règles de l'art qui imite le modèle qu'est la nature pour les arts ? Ces questions nous amènent infailliblement à redécouvrir la nature chez Diderot sous un autre angle et très certainement à enrichir la dimension philosophique étudiée dans la première partie de notre travail.



Nous avons essayé dans cette première partie de notre travail d'étudier la nature chez Diderot en nous appuyant sur ses écrits philosophiques. Il en résulte que, depuis son déisme initial jusqu'à son matérialisme ultérieur, la nature a toujours formé un axe central dans sa pensée. Nous avons montré comment sa conception déiste contenait le germe de son matérialisme. Nous passons donc *De la suffisance de la religion naturelle*

---

<sup>158</sup> Diderot, *Observations sur Hemsterhuis*, p. 702.

à la suffisance de la nature. Tout indique alors que la matière et le mouvement qui déterminent l'univers ne sont ni à louer ni à blâmer. Dans sa dynamique, l'ordre naturel est simplement nécessaire, sans égard à l'existence de l'homme.

Cet ordre se présente sous deux aspects majeurs : le petit et le grand. Du ciron à l'éléphant et de l'éléphant à l'univers, il y a une continuité de la substance. Et pourquoi cela ? C'est qu'il n'y a dans toute la nature aucun élément pur. Tout tend vers quelque chose d'autre, tout contient un peu de tout : le végétal, le minéral et l'animal partagent leurs propriétés. La matière est hétérogène. Même l'*atome*<sup>159</sup> qui s'observe au microscope ne peut être fait d'une substance complètement homogène. Qu'est-ce qu'un éléphant alors ? Un agrégat hétérogène de la matière. Ce qu'on nomme la nature, c'est la continuité de la substance entre les choses et les êtres. Si tout est lié par cette matérialité hétérogène, l'idée d'une quelconque identité ou individualité est remise en cause. S'il y a un individu, c'est la nature, c'est le tout. La mort et la décomposition des êtres, leur retour à l'état atomique, sont la preuve que toute individualité ou identité n'est que temporaire. Le petit, comme le grand, perd sa conscience de soi dans la nature.

Mais avant d'arriver à ces conclusions sur la nature dans *Le Rêve de d'Alembert*, Diderot est passé par plusieurs étapes où il a d'abord défini les difficultés de la science de son siècle. Les limites de la portée de nos sens et le manque des instruments nécessaires pour explorer la nature font de sa connaissance une tâche ardue. Qu'est-ce qu'il reste à faire au philosophe depuis son cabinet ? Interpréter la nature, comme il incite ses contemporains à le faire dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature*. Ainsi, il se permet dans *Le Rêve de d'Alembert*, toutefois à partir de données expérimentales, de rêver, d'*extravaguer*. En d'autres mots, c'est se permettre un tâtonnement épistémologique entre la physique mécanique, la biologie et la chimie pour essayer de saisir par tous les moyens possibles qu'offrent la science et la philosophie une nature travestie, où l'ordre est souvent plus *carnavalesque* que constant.

---

<sup>159</sup> Comme on le connaît au XVIII<sup>e</sup> siècle.

## **Deuxième partie**

### **2. La belle nature : une esthétique du tâtonnement**

L'importance du tâtonnement dans l'œuvre esthétique du philosophe se rapporte de façon expérimentale au sensualisme. Le sens du toucher y joue un grand rôle, mais il y a un autre facteur. Comme beaucoup de ses contemporains, c'est aussi sous l'influence de Winckelmann que Diderot perçoit dans les arts des anciens un certain modèle idéal à suivre. Connaître la nature, c'est d'abord connaître le faire des artistes de l'Antiquité.

Il a fallu cependant pour les anciens des siècles de tâtonnement pour parvenir à établir des modèles idéaux de la beauté. Est-ce qu'il est alors suffisant pour l'artiste du XVIII<sup>e</sup> siècle d'imiter ces modèles pour parvenir à la connaissance de la nature et l'imiter enfin sur la toile ou le marbre ? Etonnamment, Diderot donne de la force à cette thèse. Mais à côté de cela, il remarque en définitive que le beau idéal de l'art, par son imitation de la nature, ne peut jamais atteindre le beau naturel. Connaître le naturel par l'idéal, c'est prendre un raccourci, et dans la nature il n'y a point de raccourci. Le tâtonnement expérimental est inévitable pour le perfectionnement des arts et des sciences. C'est ce qui explique alors une approche tactile des beaux-arts, en d'autres termes, une nouvelle façon de percevoir le beau.

Si les aveugles nés disposent d'une morale différente de ceux qui voient, étant donné que leur perception est basée sur le sens du toucher plutôt que sur la vue, est-ce que les musiciens dont l'organe dominant est l'oreille ont une morale différente ? Il semble que ce n'est pas seulement le manque d'un quelconque sens qui soit la cause de la multiplicité des morales. Mais avoir un sens prédominant peut aussi se présenter comme un caractère différentiel. D'où est-ce que le Neveu tire sa morale ? Certainement de son organisation biologique. Et qu'est-ce que l'organisation du Neveu ? C'est celle

d'un musicien. Nous verrons alors comment Diderot s'est appuyé sur l'un des travaux de Jean-Philippe Rameau pour en faire la théorie ou la science qui prescrit la sage conduite du Neveu, et les moyens d'y conformer ses actions<sup>160</sup>.

Qu'indique alors ce tâtonnement à la recherche du perfectionnement de l'art et de la morale ? Et que peuvent avoir en commun dans la pensée du philosophe ces deux domaines *a priori* disparates ?

### 2.1. Le beau dans la nature et dans l'art

Tout comme il conçoit qu'il y a des limites pour les sciences de son temps, Diderot remarque aussi une certaine indigence de l'art. Mais cet art est déjà perfectionné, surtout la peinture avec des peintres et des sculpteurs comme Vernet, Chardin et Greuze, Falconet et Pigalle. Toutefois, c'est la richesse même de la nature qui met l'art à mal.

La question se pose alors pour Diderot : est-ce que l'art peut vraiment copier la nature ? Au premier coup d'œil, oui. Or, au fur et à mesure que sa pensée esthétique évolue, Diderot en arrive au point de s'affliger pour la situation des arts, même avec les plus grands artistes de son siècle. Ce n'est pas au perfectionnement des techniques ou parfois même du goût qu'il impute la stagnation des arts. Il dit quelque part dans son œuvre : « Les mœurs en s'adouissant, l'art militaire en se perfectionnant, ont presque anéanti les beaux-arts. »

Sauf que ce constat sur les mœurs concerne personnellement Diderot lorsqu'il a senti en 1769 la corruption du luxe corrompre son austérité philosophique. Avoir plus de goût que d'argent, c'est parfois tomber dans le luxe. Mais ce luxe corrompt les hommes et les arts. Il pousse à tout unir sous la loi de la perfection. Et comment y échapper ? C'est en devenant l'esclave de la nature, car par sa simplicité elle nous garde à une distance de tout excès. Et par là on peut accéder enfin à la maîtrise de l'art. Ce n'est que dans cet interstice entre ce qui est esthétique et ce qui est naturel que l'artiste peut élever son art au degré de la nature pour s'y confondre, comme dans *La Promenade de Vernet*.

Mais qu'est-ce que le beau dans la nature ? C'est dans le traité du beau que Diderot nous donne la réponse après avoir lu tout ce que les auteurs des siècles

---

<sup>160</sup> Louis de Jaucourt, « Morale », *L'Encyclopédie*, t. X, p. 699.

précédents et ses contemporains ont écrit là-dessus. Le beau, celui qui doit être peint ou sculpté, est un beau de la nature, mais il est surtout relatif. C'est à un processus de sélection naturelle que l'artiste devrait procéder pour trouver ce qu'il y a de plus beau dans la nature et le reproduire. Ainsi s'établit le rapprochement entre la belle nature et le modèle idéal. La belle nature étant ce qu'il y a de plus beau dans les choses et les êtres, et le modèle idéal en est le regroupement dans un corps matériel, qu'il soit une toile ou une statue. Mais toujours est-il, est-ce que ce modèle ou beau idéal est capable de reproduire dans l'absolu toute la richesse de la nature ? D'autres pistes sont alors à explorer pour chercher les réponses.

### **2.1.1. La richesse de la nature et l'indigence de l'art**

De génération en destruction, l'univers peut sembler osciller entre l'état de l'achevé et de l'inachevé. Le monde est-il cette œuvre d'art que Diderot pourrait percevoir inachevée ou achevée et constamment régénérée ?

Les statues des Grecs et des Romains<sup>161</sup> nous fascinent toujours parce que leur destruction les a reléguées au stade de l'inachevé. Elles sont des ruines du passé. Ternies de leurs couleurs, démembrées, elles portent l'empreinte du temps. Mais la nature qui joue entre deux états est bien plus complexe. Quand il est question de nature et d'art, parler de génération et de destruction n'est plus suffisant, il faudrait ajouter aussi les notions de l'achevé et de l'inachevé. Or il est toujours problématique d'engager des vues binaires avec Diderot quand on sait qu'il se situe très souvent au milieu des débats. Il dirait donc que la nature n'est ni achevée ni inachevée étant donné que

ce qui est nécessaire n'est en soi ni bon ni mauvais, ni beau ni laid ; ce monde n'est donc ni bon ni mauvais, ni beau ni laid en lui-même, ce qui n'est pas entièrement connu, ne peut être dit ni bon ni mauvais, ni beau ni laid. Or on ne connaît ni l'univers entier, ni son but ; on ne peut donc rien prononcer sur sa perfection ni sur son imperfection<sup>162</sup>.

Si nous ne pouvons nous prononcer sur l'univers de manière définitive, essayons de voir de quelle façon Diderot a essayé de mesurer l'écart séparant la nature de l'art comme

---

<sup>161</sup> Dans un élan presque winckelmannien, Diderot nous dit : « Il semble qu'il faudrait étudier l'antique pour apprendre à voir la nature ». Diderot, *Salon de 1765*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996, p. 439.

<sup>162</sup> Diderot, « Laideur », dans *L'Encyclopédie*, p. 127.

Archytas de Tarente a mesuré le globe. L'homme comme la nature ne produisent rien de parfait, bien que la nature soit pour Diderot bien plus riche que l'art. Donc pour pouvoir mesurer ce qui sépare la nature de l'art, posons-nous la question pour savoir ce qui fait la richesse de l'une et l'indigence de l'autre.

À partir d'une description kaléidoscopique du spectacle naturel, Diderot constate dans ses *Essais sur la peinture* « que nous considérons la nature comme le résultat de l'art. Et réciproquement, s'il arrive que le peintre nous répète le même enchantement sur la toile, il semble que nous regardions l'effet de l'art comme celui de la nature<sup>163</sup> ». L'art et la nature – la belle nature spécifiquement – s'accordent donc de façon mutuelle. L'apparente confusion qui naît de l'observation de l'art qui représente la nature semble presque gommer la différence entre les deux. Sans nul doute, c'est l'art qui copie la nature. Mais l'art est dans la nature et c'est à l'homme de la représenter. Mais encore il y a l'art de la nature et l'art de l'homme qui sont à distinguer. Aussi à quelles représentations, cette *magie*<sup>164</sup> de la belle nature et de l'art, ce brouillage des frontières ressenti au regard du paysage naturel et du paysage artistique, nous renvoient-ils ? Peut-être à une harmonie esthétique qui produit l'enchantement, pour reprendre les mots du philosophe. Or nous lisons dans son dernier et le plus abouti de ses travaux sur les arts plastiques : « Cela m'afflige ; mais il faut oublier la richesse de la nature et l'indigence de l'art, ou s'affliger<sup>165</sup>. ». Ce sont là des assertions paradoxales qui témoignent par ailleurs d'une profonde mutation de la pensée esthétique de Diderot. Et c'est l'examen de ce changement même qui va nous aider à cerner rigoureusement les représentations de la nature plastique chez lui.

---

<sup>163</sup> Diderot, *Essais sur la peinture*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996, p. 489.

<sup>164</sup> « En reprenant le vocabulaire des artistes, l'auteur des *Salons* a été amené à s'interroger sur le sens exact des mots et, par là, à approcher les secrets de l'art. Si, en 1759, son regard se pose sur les toiles sans nécessairement chercher l'origine de l'impression que lui procurent les œuvres, Diderot commence dès 1761 à se demander d'où provient la magie de l'art ; Ce questionnement s'éveille en particulier devant les tableaux de Chardin ou de Vernet. Alors qu'en 1759 quelques remarques rapides faites en recourant au lexique d'usage de la peinture pouvaient suffire, l'écrivain détaille sa description en 1761, insistant particulièrement sur le travail que les peintres font sur la matière : il évoque « la magie des couleurs », les « coups de pinceau » esquissant magistralement les idées de Chardin. » Florence Boulerie, « Diderot et le vocabulaire technique de l'art : Des premiers "Salons" aux "Essais sur la peinture", *Diderot Studies*, 30, Genève, Librairie Droz, 2007, p. 105.

<sup>165</sup> Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996, p. 1045.

Ce qui fait la richesse de la nature d'un point de vue esthétique c'est que, de prime abord, elle « ne fait rien d'incorrect. Toute forme, belle ou laide, a sa cause ; et, de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être »<sup>166</sup>. Si la nature n'est ni bonne ni mauvaise, ni belle ni laide, elle fait tout correctement. Si tout ce qu'elle fait est correct<sup>167</sup>, la richesse de la nature est donc nécessaire par le simple fait que l'art de la nature ne souffre pas d'incorrections comme l'art de l'homme. En second lieu, la nature dont les causes et les effets sont nécessaires, mais pas évidents pour l'homme, est par essence réaliste puisqu'elle ne présente à nos yeux rien d'affecté.

Un nez tors, en nature, n'offense point, parce tout se tient ; on est conduit à cette difformité par de petites altérations adjacentes qui l'amènent et la sauvent. Tordez le nez à l'Antinoüs, en laissant le reste tel qu'il est, ce nez sera mal. Pourquoi ? c'est que l'Antinoüs n'aura pas le nez tors, mais cassé. Nous disons d'un homme qui passe dans la rue, qu'il est mal fait. Oui, selon nos pauvres règles ; mais selon la nature, c'est autre chose. Nous disons d'une statue qu'elle est dans les proportions les plus belles. Oui, d'après nos pauvres règles ; mais selon la nature ?<sup>168</sup>.

Selon la nature, c'est correct. Le troisième élément qui fait la richesse de la nature est bien sûr les règles qu'elle impose à l'artiste soucieux de la reproduire sur sa toile. Clairement, pour Diderot, les règles de la nature ne sont pas les règles de l'art. « Si les causes et les effets nous étaient évidents, nous n'aurions rien de mieux à faire que de représenter les êtres tels qu'ils sont. Plus l'imitation serait parfaite et analogue aux causes, plus nous en serions satisfaits<sup>169</sup> », pense Diderot. La quatrième raison qui participe à la richesse de la nature est la suivante : « Une figure humaine est un système

---

<sup>166</sup> Diderot, *Essais sur la peinture*, p. 513.

<sup>167</sup> « En effet, Diderot admet, comme à peu près tout le monde en son temps, que la norme de l'art, c'est la nature. La belle forme artistique doit prendre la forme naturelle pour principe. Le beau dans la nature est le modèle indépassable sur lequel l'artiste doit se régler. En cela, Diderot se rattache à une tradition qui, pour l'âge moderne, commence à la Renaissance et qu'on trouve parfaitement formulée dans les textes fondateurs de la philosophie de l'art de l'âge classique, comme par exemple chez Vasari. » Colas Duflo, « "La nature ne fait rien d'incorrect." Forme artistique forme naturelle chez Diderot. », *Diderot et la question de la forme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, pp. 61-62. Notons toutefois que son appréhension de la notion de nature diffère par rapport à celle de ses contemporains. Tout comme la nature n'est ni bonne, ni méchante, elle ne fait rien d'incorrect, puisque tout est nécessaire. C'est le nécessitarisme philosophique qui justifie l'esthétique grande et simple de la nature.

<sup>168</sup> Diderot, *Essais sur la peinture*, p. 468.

<sup>169</sup> *Idem*.

trop composé, pour que les suites d'une inconséquence insensible dans son principe ne jettent pas la production de l'art la plus parfaite à mille lieues de l'œuvre de Nature<sup>170</sup>. » Il en résulte que l'art est sommé d'imiter la nature par des moyens qui ne permettent pas une reproduction fidèle de son modèle. La toile que peint l'artiste est condamnée à reproduire la nature médiocrement, comme si ces œuvres d'art seront toujours inachevées en comparaison avec la nature.

Quant à la pauvreté de l'art, Diderot ne peut s'empêcher de baser ses vues sur son matérialisme et montrer que ça dépend des sens, des humeurs et de la santé de l'artiste :

Mais pourquoi y a-t-il si peu d'artistes qui sachent rendre la chose à laquelle tout le monde s'entend ? Pourquoi cette variété de coloristes, tandis que la couleur est une en nature ? La disposition de l'organe y fait sans doute. L'œil tendre et faible ne sera pas ami des couleurs vives et fortes. L'homme qui peint répugnera à introduire dans son tableau les effets qui le blessent dans la nature. Il n'aimera ni les rouges éclatants, ni les grands blancs. Semblable à la tapisserie dont il couvrira les murs de son appartement, sa toile sera colorisée d'un ton faible, doux et tendre ; et communément il vous restituera par l'harmonie ce qu'il vous refusera en vigueur<sup>171</sup>.

Diderot continue :

Mais pourquoi le caractère, l'humeur même de l'homme n'influeraient-ils pas sur son coloris ? Si sa pensée habituelle est triste, sombre et noire ; s'il fait toujours nuit dans sa tête mélancolique et dans son lugubre atelier ; s'il bannit le jour de sa chambre ; s'il cherche la solitude et les ténèbres, n'aurez-vous pas raison de vous attendre à une scène vigoureuse peut-être, mais obscure, terne et sombre ?<sup>172</sup>.

Et ajoute :

S'il est ictérique, et qu'il voie tout jaune, comment s'empêchera-t-il de jeter sur sa composition le même voile jaune que son organe vicié jette sur les objets de nature, et qui le chagrine lorsqu'il vient à comparer l'arbre vert qu'il a dans son imagination avec l'arbre jaune qu'il a sous ses yeux ?<sup>173</sup>.

Donc que si tout ce que génère la nature est correct, tout ce que l'artiste peint ou sculpte est conformément correct à sa nature. La disposition de l'organe du peintre, son

---

<sup>170</sup> *Idem.*

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 473.

<sup>172</sup> *Idem.*

<sup>173</sup> *Idem.*

caractère son humeur ou sa maladie ne font que produire un art correct qui ne fait pas l'unanimité des goûts, car même ceux qui regardent l'art sont sujets à leur nature corporelle.

Ce relativisme dans la nature humaine s'oppose à l'universalité de la nature. C'est comme si le relatif ne pouvait aspirer que très rarement à l'universel. C'est que la formation des jeunes artistes joue aussi un facteur important chez Diderot. Il en donne ainsi l'exemple en expliquant ce phénomène parmi les étudiants de peinture :

Mais ce qui rend le vrai coloriste rare, c'est le maître qu'il adopte. Pendant un temps infini, l'élève copie les tableaux de ce maître, et ne regarde pas la nature ; c'est-à-dire qu'il s'habitue à voir par les yeux d'un autre, et qu'il perd usage des siens. Peu à peu il se fait une technique qui l'enchaîne et dont il ne peut s'affranchir ni s'écarter ; c'est une chaîne qu'il s'est mise à l'œil, comme l'esclave à son pied. Voilà l'origine du faux coloris<sup>174</sup>.

Ainsi voit-il dans plusieurs artistes un défaut de coloris dû à leurs organes, leurs humeurs et leur santé. Il les énumère de la sorte : « Celui qui copiera d'après Lagrenée, copiera éclatant et solide ; celui qui copiera d'après le Prince, sera rougeâtre et briqueté ; celui qui copiera d'après Greuze sera gris et violâtre ; celui qui étudiera Chardin sera vrai<sup>175</sup>. » Nous pouvons alors nous demander pourquoi parmi ces noms mémorables en peinture du siècle du philosophe seul Chardin jouit d'après Diderot d'une moindre distance vis-à-vis de la nature.

On ne manque pas d'excellents dessinateurs ; il y a peu de grands coloristes. Il en est de même en littérature. Cent froids logiciens pour un grand orateur, dix grands orateurs pour un poète sublime. Un grand intérêt fait éclore subitement un homme éloquent ; quoi qu'en dise Helvétius, on ne ferait pas dix bon vers, même sous peine de mort<sup>176</sup>.

Cela se résume bien sûr chez Diderot à une affaire de goût qui est le résultat d'une organisation biologique heureuse. Le coloris de Chardin est-il naturel et donc universel ? Selon Diderot, oui, sans quoi il n'aurait pu imiter scrupuleusement la nature et en rendre le ton et la vérité. Mais ce n'est pas Chardin qui plaît à tout le monde qui va secouer le goût de Diderot, c'est bien Vernet qui va lui laisser une marque unique.

---

<sup>174</sup> *Ibid*, p. 474.

<sup>175</sup> *Idem*.

<sup>176</sup> *Ibid*, p. 472.

### 2.1.2. La *Tempête* de Vernet et la tempête du goût

Longtemps on a assimilé dans le monde anglo-saxon les *Regrets sur ma vieille robe de chambre*<sup>177</sup> à « l'effet Diderot ». Cette expression forgée par l'anthropologue canadien Grant McCracken renvoie à un phénomène de consommation où l'on observe une indissociabilité entre les produits achetés et l'identité du consommateur. Ainsi tous les objets qu'un individu possède entretiennent une certaine harmonie qualitative, sauf quand celle-ci est rompue par une nouvelle objet de luxe. On se précipite alors dans une suite d'achats pour rétablir une harmonie à l'aune de la plus somptueuse acquisition<sup>178</sup>. Ainsi toute discordance esthétique est gommée en faveur d'une unité d'apparat<sup>179</sup>, mais aussi d'une crise d'identité.

Diderot en était là lorsqu'on lui offrit « l'impérieuse écarlate ». Cette robe qui mit « tout à son unisson » dans le cabinet du philosophe est représentative de la figure hédoniste d'Aristippe qui s'empara de lui un instant. Vêtu de la robe tout à fait neuve dans sa chambre, « tout [y] est [devenu] désaccordé. Plus d'ensemble, plus d'unité, plus de beauté »<sup>180</sup>. C'est ici qu'opère pleinement « l'effet Diderot » chez le philosophe. Car tant séduit par le masque du luxe, il accumulera çà et là plusieurs meubles pour établir une harmonie pompeuse dans sa pièce. Nous lisons ainsi dans le texte le bilan des nouvelles acquisitions qui excluent les anciennes :

J'ai vu la bergame céder la muraille à laquelle elle était depuis si longtemps attachée, à la tenture de Damas. [...] La chaise de paille reléguée dans l'antichambre par le fauteuil de maroquin. [...] Il y avait un angle vacant à

---

<sup>177</sup> Ouvrage de Denis Diderot. Voir le *Salon 1769*.

<sup>178</sup> Grant McCracken, *Culture and Consumption*, Bloomington, éd. Indiana University Press, 1990, p. 118.

<sup>179</sup> Par la position de Diderot sur le luxe corrompeur et sur l'unité d'apparat [...], les *Regrets sur ma vieille robe de chambre* apparaissent bien comme un texte intermédiaire entre le Salon de 1767 (auxquels les *Regrets* se rattachent par la réflexion sur la question de l'unité), et le Salon de 1769 (la réflexion sur Vernet, et la question de l'harmonie). Jean-Christophe Rebejkow, « Diderot, les Salons de 1767 et de 1769 et la question du luxe, *Diderot Studies*, 29, Genève, éd. Librairie Droz, 2003, P. 79. On manque souvent à établir un lien entre l'unité dans la nature et l'unité dans l'art. L'unité d'appart et l'identité sont aussi à considérer ici dans le sens matérialiste que Diderot leur donne. Tout comme le bateau de Thésée, Diderot est radoubé. Sa nouvelle robe le transforme en quelqu'un d'autre dont l'identité de philosophe est altérée d'une manière strictement matérielle, c'est-à-dire avec des habits, des meubles, etc. La morale du philosophe est cependant intacte. Le luxe est un corrompeur matériel de l'identité.

<sup>180</sup> Denis Diderot, *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996, p. 821.

côté de ma fenêtre. Cet angle demandait un secrétaire qu'il obtint. Autre vide déplaisant entre la tablette du secrétaire et la belle tête de Rubens, il fut rempli par deux Lagrenée. Ici est une *Madeleine* du même artiste ; là, c'est une esquisse ou de Vien ou de Machy ; car je donnai aussi dans les esquisses. Et ce fut ainsi que le réduit édifiant du philosophe se transforma dans le cabinet scandaleux du publicain. J'insulte aussi à la misère nationale<sup>181</sup>.

Cependant, après avoir vu son lieu de travail transformé subitement en un lieu de faste, Diderot se révolte en fidèle disciple cynique de Diogène pour restaurer sa tempérance philosophique. Car Diderot a souvent redouté les conséquences du mauvais luxe<sup>182</sup>. Parmi celles-là, c'est spécifiquement un début de suffisance qui commençait à le gagner, et duquel il se défend. Il nous en parle ainsi :

Non, mon ami, non ; je ne suis point corrompu. Ma porte s'ouvre toujours au besoin qui s'adresse à moi ; il me trouve la même affabilité. Je l'écoute, je le conseille, je le secours, je le plains. Mon âme ne s'est point endurcie ; ma tête ne s'est point relevée. Mon dos est bon et rond, comme ci-devant. C'est le même ton de franchise ; c'est la même sensibilité. Mon luxe est de fraîche date et le poison n'a point encore agi<sup>183</sup>.

Mais qu'est-ce qui explique à vrai dire ce moment d'humilité de et lucidité ? Curieusement, il s'agit d'un autre objet. Notre philosophe a gardé de son indigence de métier un simple tapis qui servira de repoussoir au sein de la somptuosité imprévue de son domicile. En épargnant ce tapis, Diderot fera en sorte que cet anodin effet mobilier remplisse la même fonction que celle de la robe qui lui a été offerte : un élément de discordance dans la chambre qui finit toujours par exercer son influence sur les autres meubles et leur propriétaire. Si Aristippe a dominé dans un premier temps par sa robe, Diogène s'insurgera grâce à son tapis. Diderot nous en rapporte l'anecdote :

De ma médiocrité première, il n'est resté qu'un tapis de lisières. Ce tapis mesquin ne cadre guère avec mon luxe. Je le sens. Mais j'ai juré et je jure, car les pieds de Denis le philosophe ne fouleront jamais un chef-d'œuvre de la Savonnerie, que je réserverai ce tapis, comme le paysan transféré de sa

---

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 822.

<sup>182</sup> Denis Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, pp. 888-889.

<sup>183</sup> Denis Diderot, *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996, p. 823.

chaumière dans le palais de son souverain réserva ses sabots. Le matin, lorsque couvert de la somptueuse écarlate, j'entre dans mon cabinet ; si je baisse la vue, j'aperçois mon ancien tapis de lisières ; il me rappelle mon premier état, et l'orgueil s'arrête à l'entrée de mon cœur<sup>184</sup>.

Ce paradoxe opère un renversement purement dialectique. Autrement dit, il révèle le versant caché de « l'effet Diderot », phénomène dont l'approche est d'ordinaire uniquement explicative du bref consumérisme qui a tenté l'encyclopédiste des Lumières. Mais puisqu'on a souvent laissé de côté sa réaction ferme et cynique, force est de s'y intéresser.

Tout commence lorsqu'il reçoit de Marie-Thérèse Rodet Geoffrin sa nouvelle robe de chambre. Ainsi le spasme esthétique que crée cette robe mène à une crise financière. Diderot est rapidement pris dans l'agitation de cette tempête de dépenses qui dépassent la capacité d'une bourse philosophique. Il finit en effet par acquérir ou recevoir<sup>185</sup> de Vernet une *Tempête*. « Le sujet [de ce tableau], nous dit-il, est la fin d'une tempête sans catastrophe fâcheuse. Les flots sont encore agités ; le ciel couvert de nuages ; les matelots s'occupent sur leur navire échoué ; les habitants accourent des montagnes voisines<sup>186</sup>. » Parmi les figures se trouve un certain navigateur auquel le philosophe s'identifie en quelque sorte. C'est que l'un perd sa fortune dans une tourmente, et que l'autre la dissipe, évidemment, dans une prodigalité inutile. Les regrets du philosophe sur sa vieille robe de chambre sont relayés alors par procédé d'*ekphrasis* dans la toile de Vernet. Donc il choisit ces mots pour évoquer le malheur du marin comme pour donner écho au sien :

Hélas ! il se promettait des retours si avantageux ; il avait médité le repos et la retraite ; il en était à son dernier voyage. Cent fois dans la route, il avait calculé par ses doigts le fond de sa fortune ; il en avait arrangé l'emploi : et voilà toutes ses espérances trompées ; à peine lui reste-t-il de quoi couvrir ses membres nus<sup>187</sup>.

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, pp. 822-823.

<sup>185</sup> Selon Laurent Versini, Diderot prétend qu'il a reçu gratuitement de l'amitié de Vernet ce tableau. Cependant, les lettres de Vernet affirment qu'il a été payé du moins pour les couleurs de la toile. *Ibid.*, p. 825.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 824.

<sup>187</sup> *Ibid.*, pp. 823-824.

Tout comme le marin a été dépouillé par les aléas météorologiques, le philosophe s'est senti spolié par une robe neuve qui, plutôt que de le couvrir et lui être utile, le « mannequine ». Il perd son identité ou son état naturel de philosophe cynique à cause de la nouvelle robe qui le gêne, tandis que le rescapé perd ainsi sa fortune par cause naturelle<sup>188</sup>. Mais l'identification à ce dernier s'explique aussi par une perte d'identité que Diderot annonce clairement au tout début de son texte. Il dit en parlant de sa vieille robe de chambre :

[Ses] longues raies annonçaient le littérateur, l'écrivain, l'homme qui travaille. À présent, j'ai l'air d'un riche fainéant ; on ne sait qui je suis. Sous son abri, je ne redoutais ni la maladresse d'un valet, ni la mienne, ni les éclats du feu, ni la chute de l'eau. J'étais le maître absolu de ma vieille robe de chambre ; je suis devenu l'esclave de la nouvelle<sup>189</sup>.

C'est autant dire que le remplacement de la vieille robe par la nouvelle revient à l'effacement de l'apparence naturelle de Diderot. Apparence dont il fait son deuil philosophique de la sorte : « Ô Diogène, si tu voyais ton disciple sous le fastueux manteau d'Aristippe, comme tu rirais ! Ô Aristippe, ce manteau fastueux fut payé par bien des bassesses<sup>190</sup> ». Le texte prend sensiblement par là le ton d'un éloge funèbre de la vieille robe :

Il n'y avait aucun besoin auquel sa complaisance ne se prêtât ; car l'indigence est presque toujours officieuse. Un livre était-il couvert de poussière, un de ses pans s'offrait à l'essuyer. L'encre épaisse refusait-elle de couler de ma plume, elle présentait le flanc. On y voyait tracés en longues raies noires les fréquents services qu'elle m'avait rendus<sup>191</sup>.

Or l'importance de cette robe n'est pas supérieure à celle du tableau de Vernet. Posons-nous la question : pourquoi le philosophe tient tant à son Vernet si l'on excepte sa valeur esthétique pour Diderot même en tant que critique d'art, et son enjeu littéraire

---

<sup>188</sup> « La confrontation des êtres humains à une violence qui les dépasse leur suggère traditionnellement l'existence d'une volonté supérieure. Avec Lucien, Diderot rit de la crédulité des hommes, sans méconnaître le scandale du malheur humain ni la force expressive d'une nature déchaînée. » Michel Delon, « Joseph Vernet et Diderot dans la tempête », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 15, 1993, p. 35.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 820.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 821.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 820.

dans le texte ? Pour répondre à cela, il sied alors de distinguer deux types de luxe que Diderot discerne dans la *Réfutation d'Helvétius*.

À en croire Diderot, il y aurait un *mauvais* et un *bon* luxe. Le premier engloberait par exemple toutes les acquisitions entreprises à la suite du cadeau qu'on lui a fait. En d'autres termes, le luxe est « tout ce qui est au-delà des besoins nécessaires, relativement au rang que chaque citoyen occupe dans la société<sup>192</sup> ». Puisque Diderot est un philosophe se réclamant en l'occurrence de l'école cynique — ce qui implique une certaine inflexibilité face aux besoins — tout attrait à l'aisance lui est nécessairement superflu et surtout nuisible. D'ailleurs, il nous en prévient en disant : « Mes amis, gardez vos vieux amis, craignez l'atteinte de la richesse. Que mon exemple vous instruisse. La pauvreté a ses franchises, l'opulence a sa gêne<sup>193</sup>. » Dans la *Réfutation d'Helvétius*, Diderot esquisse l'histoire du luxe qu'il résume à un « usage insensé de la fortune ». Les riches, les aisés, les pauvres, toutes les conditions sont touchées par ce phénomène socio-économique, pour des raisons qui s'entre-lient. L'opulent qui exhibe ses richesses entraîne l'indigent dans un esprit d'imitation. Celui-ci s'endette afin de porter le masque du luxe, et cela amène vite sa ruine. Tel est le mauvais luxe. Quant au bon luxe, Diderot en donne un exemple :

Ce luxe que j'appelle le bon, produira des effets tout contraires au premier. Si la femme du peuple veut acheter une robe, elle ne la demandera pas légère et voyante, parce qu'elle aura de quoi la payer durable, solide et bien manufacturée. Si la fantaisie lui prend de se faire peindre, elle n'appellera point un barbouilleur.<sup>194</sup>

C'est cette même envie qui pousse Diderot à demander à un des plus grands peintres du XVIII<sup>e</sup> siècle français, Vernet, de lui peindre sa *Tempête*. Nous lisons dans une lettre qu'il adresse à Falconet les indications du tableau faites au peintre :

« Je voudrais voir la suite d'une tempête effroyable ; les passagers sur le rivage, etc. » Je cause du sujet avec l'artiste ; j'en vois qui remercient la Providence du danger auquel ils ont échappé ; d'autres, qui rassemblent les débris de leur fortune ; un troisième, qui jure contre les éléments qui l'ont

---

<sup>192</sup> Denis Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 888.

<sup>193</sup> Denis Diderot, *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996, p. 821.

<sup>194</sup> Denis Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994, p. 890.

ruiné ; d'autres qui se pressent dans les bras des uns et des autres. L'artiste s'enivre de mes idées, il y joint les siennes, et il travaille pour moi<sup>195</sup>.

Le bon luxe est donc celui qui permet une jouissance sans remords. De tout ce qu'a pu se procurer le philosophe de meubles pour hisser le luxe de son cabinet au niveau de la robe écarlate, il n'y a que la toile de Vernet qu'il ne regrette point : « Ô Dieu, je me résigne à la prière du saint prophète et à ta volonté ; je t'abandonne tout ; reprends tout ; oui, tout, excepté le Vernet ; ah laisse-moi le Vernet<sup>196</sup> ! » Au demeurant, la raison pour laquelle Diderot tient au tableau, c'est qu'il connaît assez bien la valeur des tableaux de Vernet, étant donné qu'il a destiné sa *Tempête* en héritage à sa postérité. Il nous avoue finalement : « Avec le temps, les dettes s'acquitteront ; le remords s'apaisera ; j'aurai une jouissance pure<sup>197</sup>. » La tempête des dépenses et des dettes passera, et celle de Vernet restera. Car ainsi que Diderot le précise dans le sujet de la toile, il s'agit bien d'une « tempête sans catastrophe fâcheuse ».

### 2.1.3. L'esclave de la nature ; le maître de l'art

En parcourant l'ensemble des *Salons* de Diderot, de 1759 à 1781, nous constatons que le rôle du peintre est d'imiter la nature. Cette *mimesis* esthétique fait de l'artiste un esclave de la nature, mais aussi un maître de l'art.

Comme pour les sciences, le sujet et l'objet de l'art demeure la nature. L'art du peintre est donc de rendre ce qui est beau dans cette nature. Pour Diderot, la nature se reproduit dans l'art par l'intermédiaire de l'artiste. Ainsi l'image de la nature que nous représente l'art dans ses diverses formes n'est qu'une énième perspective de la nature. Celui qui regarderait une statue ou un tableau des grands maîtres verrait en effet la nature sous un autre angle. C'est le principe de la parallaxe ou en d'autres mots la différence de l'image qui résulte de la translation du point de vue. Quand on change de position en tant qu'observateur, l'image de l'objet perçu initialement revêt soudainement un autre aspect sous lequel sa forme, ses couleurs, et la lumière et les ombres qui la dessinent deviennent imprécises. Car qu'est-ce que l'art si ce n'est une perception subjective de la nature ? La subjectivité de l'artiste est, comme nous l'avons

---

<sup>195</sup> Denis Diderot, *Lettre à Falconet du 2 mai 1773*, t.v, Paris, éd. Bouquins, 1997, pp. 1166-1167.

<sup>196</sup> Denis Diderot, *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996, p. 823.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 825.

déjà vu, une question d'organisation biologique combinée à d'autres facteurs sociaux. Donc en ayant une œuvre d'art sous les yeux, nous pouvons en dire d'ores et déjà ce qu'a dit Diderot de son conte<sup>198</sup> : « ceci n'est pas une nature ». C'est la conclusion à laquelle notre philosophe se résigne au terme d'un examen long et fastidieux de l'état des arts de son siècle. Rappelons tout de même que sa critique des innombrables œuvres artistiques au fil des années lui aura coûté en durée deux ans de plus que l'immense travail de l'*Encyclopédie*, c'est-à-dire vingt-deux ans. C'est ce qui expliquerait aussi le désintérêt total de Diderot pour les derniers *Salons* dont il relègue la tâche à Jacques-André Naigeon.

Mais si la reproduction de la nature dans sa forme plastique désespère Diderot, certains peintres ainsi que Vernet l'impressionnent au point de faire de ses tableaux des contes, ainsi que nous l'avons étudié d'abord avec *La Tempête de Vernet* (1769) et maintenant avec ce qu'on nomme *La Promenade de Vernet* (1767). Avant la tempête a eu lieu la promenade. À cette époque-ci, Diderot est encore un grand admirateur de la vérité – d'ailleurs uniquement surpassée par celle de Chardin – des tableaux de Vernet :

« Quel est celui de vos artistes, me disait mon *cicerone* [l'abbé], qui eût imaginé de rompre la continuité de cette chaussée rocailleuse par une touffe d'arbres ? — Vernet peut-être. — À la bonne heure ; mais votre Vernet en aurait-il imaginé l'élégance et le charme ? Aurait-il pu rendre l'effet chaud et piquant de cette lumière qui joue entre leurs troncs et leurs branches ? — Pourquoi non ? — Rendre l'espace immense que votre œil découvre au-delà ? — C'est ce qu'il a fait quelquefois. Vous ne connaissez pas cet homme ; jusqu'où les phénomènes de la nature lui sont familiers. »<sup>199</sup>.

*La promenade de Vernet* rassemble en sept tableaux la visite de sept sites. Diderot bien sûr n'a jamais visité les lieux peints par l'artiste. Mais c'est l'histoire qu'il tisse de sa supposée promenade en compagnie d'un abbé et de ses élèves qui dispose esthétiquement ces tableaux. Diderot aime cette fictionnalisation<sup>200</sup> des tableaux comme le fait si souvent Jean-Baptiste Greuze avec ses scènes de genre qui suivent une trame.

<sup>198</sup> Voir *Ceci n'est pas un conte*.

<sup>199</sup> Diderot, *Salon de 1767*, p. 595.

<sup>200</sup> *Ibid.*, pp. 623-624. « Entraîné par le charme de du *Clair de lune* de Vernet, j'ai oublié que je vous avais fait un conte jusqu'à présent et que je m'étais supposé devant la nature (et l'illusion était bien facile), puis tout à coup je me suis retrouvé de la campagne au Salon. [...] Ce n'est donc plus de la nature, c'est de l'art, ce n'est plus de Dieu, c'est de Vernet que je vais vous parler. » Notons ici que c'est l'une des premières mystifications de Diderot pour le lecteur.

Le récit de *La Promenade de Vernet* vient pour asseoir la nature comme le modèle irremplaçable de tout grand peintre. Le faire<sup>201</sup> de Vernet, qui est un peintre de renom pour son siècle, est ce qui permet au philosophe d'avancer des arguments pour soutenir l'idée selon laquelle on ne ferait rien d'excellent sans la belle imitation de la nature :

Eh bien ! dis-je à mon *cicerone*, allez-vous-en au Salon, et vous verrez qu'une imagination féconde, aidée d'une étude profonde de la nature, a inspiré à un de nos artistes précisément ces rochers, cette cascade et ce coin de paysage. — Et peut-être avec ce gros quartier de roche brute, et le pêcheur assis qui relève son filet, et les instruments de son métier épars à terre autour de lui, et sa femme debout, et cette femme vue par le dos<sup>202</sup>.

Ici Diderot nous invite alors à vérifier ou valider l'art par l'art, puisque la promenade est fictive et n'a jamais eu lieu. Ou du moins, si l'on suit la logique interne de ce passage du *Salon de 1767*, la nature est vérifiée par l'art de Vernet. Encore une fois, c'est la question de l'écart et de la réciprocité de l'art et la nature qui revient, mais sous une autre forme. Nous lisons dans un article de Jacques Chouillet que

*La Promenade*, qui avait paru se bloquer sur l'antagonisme de l'ordre et du hasard conçus comme des entités métaphysiques, reprend toute sa force démonstrative. Car c'est réellement ce qu'énonce le texte à tout moment, en proclamant l'équivalence de l'art et de la nature. [...] *La Promenade*, sous ses dehors capricieux, nous fait découvrir la nature recrée par l'artiste plus vraie parce que plus belle. Ainsi se relient les unes aux autres les principales étapes de cette montée qui emmène les deux promeneurs [Diderot et l'abbé] jusqu'au point critique où l'idée même de promenade et d'accession à la beauté s'abolit au sein de l'œuvre d'art enfin reconnue comme telle<sup>203</sup>.

---

<sup>201</sup> « Le *faire*, c'est l'habileté manuelle de l'artiste. [...] [Le] mot *faire* nous montre comment, entre 1759 et 1763, Diderot a interrogé l'évidence d'un mot spécialisé communément employé par les élites cultivées pour en expliciter le sens, non sous la forme d'une définition de dictionnaire, mais dans une mise en contexte éclairante. Tout se passe comme si Diderot avait pris conscience du caractère imprécis de son lexique de critique d'art au fur et à mesure qu'il écrivait des *Salons*. En introduisant de brèves définitions des mots et, dès 1761, des digressions sur la pratique de la peinture, l'écrivain fait partager à son lecteur ses propres progrès dans la connaissance et leur permet de bénéficier, au second degré, de la fréquentation des peintres. » Florence Boulerie, *op.cit.*, p. 96.

<sup>202</sup> Diderot, *Salon 1767*, p. 595.

<sup>203</sup> Jacques Chouillet, « La promenade Vernet », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 2, 1987, p. 147.

Cela nous rappelle de près cette méthode de renversement employée par Diderot dans *Les Bijoux indiscrets* où il fait passer l'ensemble de ses futures convictions matérialistes au crible du carnivalesque. La nature y est abolie par l'anneau magique de Cucufa, ce qui transforme le conte historique<sup>204</sup> en un roman. La peinture dans *La Promenade de Vernet* devient alors une belle réalité au lieu d'une belle nature, et la nature une fiction. Telle est cette *magie* de l'art.

Diderot commence donc par examiner la nature par le biais de l'art de l'architecture. Il interroge ainsi l'abbé :

D'une montagne dont le sommet paraît toucher et soutenir le ciel, et d'une pyramide seulement de quelques lieus de base et dont la cime finirait dans les nues, laquelle vous frapperait le plus ?... Vous hésitez. C'est la pyramide, mon cher abbé, et la raison, c'est que rien n'étonne de la part de Dieu, auteur de la montagne, et que la pyramide est un phénomène incroyable de la part de l'homme<sup>205</sup>.

Cet argument qu'avance Diderot à l'abbé n'est pas pour renverser celui du déisme basé sur l'ordre et la beauté de l'univers. En 1767, le philosophe avait déjà fait ses preuves en matière d'incrédulité. Entre la pyramide et la montagne, c'est l'art qui doit étonner et non la nature. Cet étonnement est simplement mis en abyme si l'on imagine Diderot rêvant<sup>206</sup> de sa promenade après avoir contemplé les tableaux de Vernet au salon. « La peinture, [dit-il], est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux ; si l'effet s'arrête aux yeux, le peintre n'a fait que la moindre partie du chemin<sup>207</sup>. » L'art de Vernet chez Diderot ne s'arrête cependant pas même à l'âme, il en ressort transposé dans les mots de *La Tempête de Vernet* et de *La promenade de Vernet*.

Le maître de l'art qu'est le grand peintre est comparé à la machine dans cette expérience de pensée :

---

<sup>204</sup> Tout le monde sait avec certitude que *Les Bijoux indiscrets* parodient la cour de Louis XV. En deçà de la parodie, il y a le contexte historique de la France du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est par l'entremise de l'anneau magique que l'on échappe à ce contexte, à cette vérité historique. Donc on passe du conte historique à la mode de Richardson prisant la vérité naturelle au roman libertin et mensonger. Voir la cinquième partie sur les contes historiques de Diderot.

<sup>205</sup> *Ibid.* p. 596.

<sup>206</sup> En faisant le bilan de *La Promenade de Vernet*, Diderot se demande si ce qu'il a écrit relève du rêve ou bien de la veille : « Veillé-je quand je crois rêver ? rêvé-je quand je crois veiller ? ». Diderot, *Salon de 1767*, p. 630.

<sup>207</sup> Diderot, *Salon de 1765*, p. 408.

Si l'on inventait une machine qui produisît des tableaux tels que ceux de Raphaël, ces tableaux continueraient-ils d'être beaux ? — Non. — Et la machine, lorsqu'elle serait commune, elle ne serait pas plus belle que les tableaux. — Mais, d'après vos principes, Raphaël n'est-il pas lui-même cette machine à tableaux ? — Il est vrai ; mais la machine de Raphaël n'a jamais été commune ; mais les ouvrages de cette machine ne sont pas aussi communs que les feuilles de chêne. [...] Supposez Raphaël éternel, immobile devant la toile peignant nécessairement et sans cesse. Multipliez de tous parts ces machines imitatives ; faites naître les tableaux dans la nature comme les plantes, les arbres et les fruits qui leur serviraient de modèles, et dites-moi ce que deviendrait votre admiration<sup>208</sup>.

La multiplication de la machine et de ce qu'elle produit transforme bien évidemment l'art en industrie et ainsi cesse l'admiration qu'on lui porte. L'art est une représentation rare de la nature, puisque pour faire acte d'art, selon Diderot, l'artiste se doit de sélectionner dans la nature ce qu'il y a de plus beau<sup>209</sup> et le combiner à sa vérité. Mais cet artiste est tout autant une production rare de la nature. Toutefois Diderot se contredit en quelque sorte à cet égard quelques pages après en faisant à l'abbé un exposé sur le principe des indiscernables de Leibniz. Il dit : « Les philosophes disent que deux causes diverses ne peuvent produire un effet identique, et s'il y a un axiome dans la science qui soit vrai, c'est celui-là ; et deux causes diverses en nature ce sont deux hommes<sup>210</sup>. » Donc deux machines identiques peuvent reproduire des tableaux froids et similaires à l'infini. Mais qu'en est-il d'un Raphaël multiplié ? Le critique d'art consommé ne verrait-il pas dans cette prolifération de toiles de Raphaël des détails subtiles qui feraient leur différence ? Il n'est plus ainsi question de parallaxe où l'observateur change uniquement par sa perception mouvante de l'image de l'objet regardé. La toile est différente en tant que création artistique et non pas en tant qu'objet stationnaire perçu sous différents angles par nos sens. Aussi la parallaxe est une illusion relativiste due à des phénomènes de perception et de mouvement :

Qu'aperçois-je ? Des formes, et quoi encore ? des formes ; j'ignore la chose.  
Nous nous promenons entre des ombres, ombres nous-mêmes pour les

---

<sup>208</sup> Diderot, *Salon de 1767*, pp. 597-598.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 635.

<sup>210</sup> *Ibid.* p. 623.

autres, et pour nous. Si je regarde l'arc-en-ciel tracé sur la nue, je le vois ;  
pour celui qui regarde sous un autre angle, il n'y a rien<sup>211</sup>.

Tout comme l'artiste, celui qui considère une œuvre d'art est influencé par la disposition de son organe, son caractère, son humeur ou sa maladie. Cela implique que non seulement l'artiste est subjugué aux diverses forces et phénomènes de la nature, mais que c'est aussi le cas de son amateur.

Qu'est-ce que l'art de peindre pour Diderot ? Nous trouvons la réponse à cette question dans le « second site » de *La promenade de Vernet*. Nous lisons :

Cependant, par un tour de tête bizarre, comme j'en ai quelquefois, transformant tout à coup l'œuvre de Nature en une production de l'art, je m'écriai : « Que cela est beau, grand, varié, noble, sage, harmonieux, vigoureusement colorié ! Mille beautés éparses dans l'univers ont été rassemblées sur cette toile sans confusion, sans effort, et liées par un goût exquis. C'est une vue romanesque dont on suppose la réalité quelque part. »<sup>212</sup>.

A priori, ce passage regroupe l'ensemble des critères esthétiques qui font d'un tableau une excellente œuvre pour le philosophe. Les qualificatifs de la beauté, la grandeur, la variété, la noblesse, la sagesse, l'harmonie et le coloris sont communs au goût de Diderot dans tous les tableaux qu'il apprécie grandement. Les travaux du maître de l'art regroupent ces qualités tout comme ils y agencent ce qu'il y a d'esthétiquement distingué dans la nature. Mais Diderot va plus loin et propose qu'un « imitateur de nature rapportera toujours son ouvrage à quelque but important. Je ne prétends point que cela soit en lui méthode, projet, réflexion ; mais instinct, pente secrète, sensibilité naturelle, goût exquis et grand »<sup>213</sup>. L'artiste, esclave de la nature et maître de l'art, agit donc par génie et instinct. Le choix du sujet importe aussi : « l'homme de nature opposé à l'homme civilisé, l'homme sous l'empire du despotisme, l'homme accablé sous le joug de la tyrannie, des pères, des mères, des époux, les liens les plus sacrés, les plus doux, les plus violents, les plus généraux, les maux de la société, la loi inévitable de la fatalité, les suites des grandes passions »<sup>214</sup>. Ces sujets dont l'homme est le premier

---

<sup>211</sup> Diderot, *Eléments de physiologie*, p. 1317.

<sup>212</sup> Diderot, *Salon de 1767*, p. 600.

<sup>213</sup> *Ibid.* p. 610.

<sup>214</sup> *Idem.*

objet sont ce qui rapprocherait au mieux et permettrait l'identification de l'observateur d'un tableau à ses personnages.

Notre philosophe voit dans Vernet un peintre dont les connaissances des phénomènes naturels sont presque inégalées.

En bonne foi, lui dis-je, croyez-vous qu'un artiste intelligent eût pu se dispenser de placer ce nuage précisément où il est ? Ne voyez-vous pas qu'il établit pour nos yeux un nouveau plan ; qu'il annonce un espace en deçà et au-delà, qu'il recule le ciel, et qu'il fait avancer les autres objets ? Vernet aurait senti tout cela. Les autres, en obscurcissant leurs ciels de nuages, ne songent qu'à en rompre la monotonie ; Vernet veut que les siens aient le mouvement et la magie de celui que nous voyons.<sup>215</sup>

Ce qui saisit l'attention de Diderot ici, c'est le nuage qui sert de repoussoir et donne un effet de profondeur au tableau. Il n'est pas question de la technique seulement. Autre chose qui fait valoir Vernet chez Diderot, c'est sa mémoire. Il en parle dans ces mots :

Ce qu'il y a d'étonnant, c'est que l'artiste se rappelle ces effets à deux cents lieues de la nature, et qu'il n'a de modèle présent que dans son imagination ; c'est qu'il peint avec une vitesse incroyable ; [...] c'est que son imagination aussi juste que féconde lui fournit toutes ces vérités ; [...] c'est qu'en effet ses compositions prêchent plus fortement la grandeur, la puissance, la majesté de Nature, que la Nature même.<sup>216</sup>

Peut-être Diderot oublie-il ici que les humains ne sont qu'un produit de la nature. L'art de l'homme n'est alors que le produit indirect de la nature. Tout ce que l'artiste fait n'est que l'éloge de la nature même. Si Diderot considère Raphaël comme une machine qui produit des tableaux, il en va de même pour Vernet. Probablement, Vernet jouissait de ce qu'on appelle une mémoire eidétique ou photographique lui permettant rien qu'avec un seul coup d'œil de mémoriser les paysages avec une grande facilité et précision minutieuse. L'illustrateur et peintre Stephen Wiltshire est un exemple contemporain de cette mémoire prodigieuse. Un simple tour aérien lui permet de redessiner une mégapole entière. Diderot lui-même, bien que muni de son carnet pour prendre des notes, mémorisait autant que faire se peut un assez grand nombre de tableaux à chaque fois qu'il se rendait au salon. Cela incluait les sujets, les couleurs, les

---

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 596.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 597.

lumières et les ombres, les dispositions des œuvres, etc. Une fois chez lui, il se remémorait au détail près de chaque composition pour en faire la description et la critique. Sur l'ensemble des *Salons* l'oubli ne concerne que trois ou quatre tableaux. Mais ce n'est pas la mémoire qui intéresse le plus Diderot dans la peinture, c'est plutôt la notion du beau dont il avait composé un traité après avoir remarqué que personne n'avait entrepris de le faire à son époque.

#### **2.1.4. La belle nature et le modèle idéal**

Diderot voulait composer en 1767 un *Traité du beau dans les arts*<sup>217</sup>. Mais comme cela n'a pas été fait, nous nous contenterons de son *Traité du beau* (1752) pour revenir sur quelques éléments dans *La Promenade de Vernet*.

Dans son traité, le philosophe passe en revue<sup>218</sup> les diverses définitions et systèmes du beau proposés par Saint-Augustin, Platon, Christian Wolff, Jean-Pierre de Crousaz, Francis Hutcheson, Anthony Ashley Cooper et Yves-Marie André. Peu satisfait par leurs résultats, il essaye de chercher de manière empirique l'origine ou la nature du beau de façon générale. La prémisse est sensualiste. Tout être qui vient au monde jouit de perception et de sensation. C'est par là que la pensée examine ce qui est perçu par les sens. Ce flux cognitif continu nourrit les besoins avec lesquels nous naissons. Grâce à cette infinité d'expériences réitérées se développe alors la notion expérimentale du beau. Il s'ensuit cependant que le beau dans la nature l'est indépendamment de notre perception et se subdivise en plusieurs catégories. Il y aurait donc selon Diderot un beau général, un relatif, un particulier, un absolu, un réel, et un autre idéal. Tous concernent des notions comme l'harmonie, la symétrie, les proportions, l'ordre, l'arrangement, la convenance et les rapports. Ainsi toute production artificielle et artistique répond à ces normes de beauté. Arrivé à ce point, Diderot se demande quelle est la notion indispensable sans laquelle un objet perdrait sa beauté. De celles que nous avons citées, il démontre que c'est la notion « par qui la beauté commence, augmente, varie à l'infini, décline et disparaît. Or, il n'y a que la

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, pp. 634-635.

<sup>218</sup> Diderot a composé ce traité dans un esprit différent par rapport à ce qu'il avait annoncé dans ses *Mélanges pour Catherine II*, sur sa façon de travailler. « Je ne lis ce que les autres ont pensé sur l'objet dont je m'occupe que quand mon ouvrage est fait. » Diderot, *Mélanges pour Catherine II*, p. 354.

notion de rapports capable de ces effets<sup>219</sup>. » Diderot insiste toutefois sur le fait que le beau dans la nature le demeure sans qu'on lui applique nos sens ou *nos* notions d'esthétique, car celles-ci nous parviennent de la nature en premier lieu. Le grand chêne qui s'élève solitairement dans la forêt vierge a toujours été beau, et il le sera même si l'on ne le découvre jamais<sup>220</sup>. C'est le beau réel. Le philosophe nous explique ainsi le beau : « J'appelle donc *beau* hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée des rapports ; et *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée.<sup>221</sup> »

Mais que veut Diderot dire par les rapports ? C'est simplement les rapports entre les parties d'un objet ou d'un être et de ceux-ci avec d'autres. Prenons l'exemple du beau relatif. À ce sujet, Diderot nous fait remarquer les sous-catégories du beau. Il dit : « on voit qu'il y a plusieurs *beaux relatifs*, et qu'une tulipe peut être *belle* ou *laide* entre les tulipes, *belle* ou *laide* entre les fleurs, *belle* ou *laide* entre les plantes, *belle* ou *laide* entre les productions de la nature.<sup>222</sup> » Et c'est ici que nous revenons à *La Promenade de Vernet* pour dire qu'un Raphaël qui produirait à l'instar d'une force naturelle ou une machine une suite interminable de tableaux n'en ferait que d'irrégulières. Nous pouvons objecter à cette expérience de pensée diderotienne, non seulement le principe leibnizien des indiscernables qui lui est cher, mais aussi la particularisation du beau relatif. Ainsi un tableau de Raphaël peut être beau ou laid parmi les tableaux de Raphaël. La prolifération de ces toiles ne remet donc pas en question l'admiration que l'on pourrait y avoir. Certes le tableau de Raphaël ne sera plus un phénomène extraordinaire, mais la plus belle d'entre ses œuvres fera toujours notre admiration, comme la plus belle tulipe.

Les rapports sont très nombreux. Si l'on devait continuer avec l'exemple de la tulipe, on dirait alors qu'une tulipe peut être la plus belle ou la plus laide dans un pays, dans une région, dans une campagne, dans une prairie, dans un jardin, et ainsi de suite. Une tulipe peut-être la plus belle ou la plus laide parmi celles d'une telle ou d'une telle couleur. Une tulipe peut-être la plus belle ou la plus laide parmi cette espèce ou cette autre espèce. Plus les rapports sont divers et multiples, plus est difficile la tâche de l'imitateur de la nature, nous dit Diderot. L'artiste qui se propose de représenter la belle

---

<sup>219</sup> Diderot, *Traité du beau*, p. 99.

<sup>220</sup> « Mon entendement ne met rien dans les choses et n'en n'ôte rien. » *Idem*.

<sup>221</sup> *Idem*.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 101.

nature se doit donc d'avoir une vaste connaissance de la nature. Entre le beau relatif et le beau réel, le premier est repéré par comparaison avec les mêmes êtres ou objets et le second par ce que l'objet ou l'être contient en soi de critères esthétiques<sup>223</sup>.

Or Diderot se demande quant à la trans-historicité du beau et de la beauté. Il s'interroge :

La vérité de cette définition sera-t-elle locale, particulière, et momentanée ? ou s'étendra-t-elle à tous les êtres, à tous les hommes, à tous les lieux ? [...] Placez la *beauté* dans la perception des rapports, et vous aurez l'histoire de ses progrès depuis la naissance du monde jusqu'aujourd'hui ; choisissez pour caractère différentiel du *beau* en général, telle autre qualité qu'il vous plaira, et votre notion se trouvera tout à coup concentrée dans un point de l'espace et du temps.<sup>224</sup>

Ce doute est bien sûr relatif à un certain type de beau qu'il mentionne sans toutefois le développer assez. Il s'agit du beau aperçu qui s'oppose au beau réel, comme nous l'avons vu avec l'exemple du chêne dans la forêt. Le système de Diderot est bien flexible. Nous pouvons parler d'un beau relatif aperçu, d'un beau réel particulier ou d'un beau relatif idéal, etc. Les combinaisons sont nombreuses, mais sans tomber dans l'outrance. Car Diderot a mis une double limite<sup>225</sup> à ce qu'on pourrait qualifier de beau, contrairement à Crousaz. À ce propos, considérons ce passage de *La Promenade de Vernet* :

« Monsieur, l'ouvrage de l'homme est quelquefois plus admirable que l'ouvrage d'un Dieu ? — Monsieur l'abbé, lui répondis-je, avez-vous vu l'*Antinoüs*, la *Vénus de Médicis*, la *Vénus aux Belles-Fesses*, et quelques autres antiques ? — Oui. — Avez-vous jamais rencontré dans la nature des figures aussi belles, aussi parfaites que celles-là ? — Non, je l'avoue. <sup>226</sup>

L'*Antinoüs* est un exemple à partir duquel nous pouvons démontrer la malléabilité de la définition du beau chez Diderot, qui se situe entre le beau naturel et le beau idéal. Pour

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>225</sup> « M. Crousaz a péché, sans doute, lorsqu'il a chargé sa définition du *beau* d'un si grand nombre de caractères, qu'elle s'est retrouvée restreinte à un très petit nombre d'êtres ; mais n'est-ce pas tomber dans le défaut contraire, que de le rendre si général, qu'elle semble les embrasser tous, sans en excepter un amas de pierres informes, jetées au hasard sur le bord d'une carrière ? » *Ibid.*, p. 103.

<sup>226</sup> Diderot, *La promenade de Vernet*, p. 593.

former l'Antinoüs il importe de réunir en un corps les membres les plus beaux que l'on pourrait trouver dans la nature. Il faut alors chercher dans le beau relatif un bras qui pourrait être le plus beau parmi les bras, une tête qui serait la plus belle de toutes les têtes, un pied qui devrait être parmi les plus beaux des pieds, une expression qui serait la plus belle parmi celles qui expriment la même chose, etc. Ainsi en formant un corps à partir d'un ensemble de beaux relatifs on obtient une figure idéale, un beau relatif et idéal. Tel est le cas de l'Antinoüs de la *Vénus de Médicis* et des œuvres antiques qu'évoque Diderot<sup>227</sup>. Mais même si Vernet a porté son art jusqu'à un degré inégalable pour le philosophe, il n'en reste pas moins que

la raison principale pour laquelle les arts n'ont pu dans aucun siècle, chez aucune nation atteindre au degré de perfection qu'ils ont eue chez les Grecs, c'est que c'est le seul endroit de la terre où ils ont été soumis au tâtonnement ; c'est que nous nous en sommes rendus plus ou moins servilement imitateurs, portraitistes, et que nous n'avons

---

<sup>227</sup> De ses lectures d'Etienne Maurice Falconet. « De toutes les figures antiques, les plus propres à donner les grands principes du nu sont le Gladiateur, l'Apollon, le Laocoon, l'Hercule, Farnèse, le Torse, l'Antinoüs, le Groupe de Castor & Pollux, l'Hermaphrodite, et la Vénus de Médicis. Je crois retrouver la trace de ces chef-d'œuvres [*sic*] dans les ouvrages de quelques-uns des plus grands sculpteurs modernes. Dans Michel Ange on voit une étude profonde Laocoon, de l'Hercule et du Torse. Peut-on douter en voyant les ouvrages de François Flamand, qu'il n'ait beaucoup étudié le Gladiateur, l'Apollon, l'Antinoüs, Castor et Pollux, la Vénus et l'Hermaphrodite ? Le Puget a étudié le Laocoon sans doute et d'autres antiques ; mais son principal maître fut le naturel dont il voyait continuellement les ressorts et les mouvements dans les forçats de Marseille. », Etienne Maurice Falconet, *Réflexions sur la sculpture*, Lues à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Paris, Hachette Livre BNF, 2016, pp. 30-31. Nous constatons ici que Falconet, par rapport à Diderot, fait de la nature la première source pour l'apprentissage des arts. Tandis que le philosophe, comme nous l'avons déjà vu, pense qu'il faut passer d'abord par l'étude de l'antique pour apprendre à voir la nature. En 1767, Diderot évoque l'Antinoüs dans la *Promenade de Vernet*, alors que, pendant la même année, Falconet donne son discours à l'Académie Royale. La divergence dans le point de vue est sensible. Nous lisons dans l'article de Martial Guédron que « Au moment où Falconet mettait la première main à son œuvre théorique, la quête du 'beau idéal' était donc en passe de gagner une résonance nouvelle. Si pour l'abbé Batteux ou le chevalier de Jaucourt, vouloir s'en saisir n'interdisait aucunement l'observation de la nature, certaines voix commençaient à s'élever pour suggérer que les modèles qu'elle fournissait devaient être purifiés par un type accompli de beauté que l'artiste avait à chercher en son propre fonds. Sans doute irrité par l'autorité dont jouissait Winckelmann, Falconet n'allait cesser de résister à cet idéal, affirmant que la beauté ne pouvait s'atteindre que de manière empirique. Faut-il pour cela le classer parmi les défenseurs du « beau naturel » ou se contenter de dire qu'il était à contre-courant par rapport aux mutations esthétiques de son temps ? ». Martial Guédron, « Le 'beau réel' selon Etienne-Maurice Falconet », *Dix-huitième siècle*, 38, 2006, p. 633. Diderot, bien qu'il ait lu Falconet et Winckelmann, dont l'œuvre est parue en 1755, situait le modèle de l'Antinoüs entre le beau naturel et le beau idéal. Tous les membres de la statue proviennent de la nature, mais c'est l'art qui les agence qui en fait un objet idéal.

jamais eu que d'emprunt, sourdement, obscurément le modèle idéal, la ligne vraie<sup>228</sup>.

S'il est difficile d'imiter la belle nature, étant donné les larges connaissances qu'elle requiert, il est encore plus difficile d'accéder à l'étape suivante, celle d'imiter le modèle idéal. Puisque l'Antinoüs est un modèle idéal, il ne souffrirait pas qu'on lui attribue de plus quelque membre, geste, ou expression que ce soit : on le priverait alors de l'unité indissociable du beau. Les rapports et l'unité sont très importants pour définir le beau, quand même bien qu'entre toutes les autres notions de la beauté, c'est celle des rapports qui vient en premier et puis celle de l'unité en second ordre. Cependant, comme l'Antinoüs est un assemblage, son unité n'est pas réelle, mais plutôt idéale. Car si l'on venait à chercher ce corps assemblé dans la nature, on le trouverait nulle part, comme le fait remarquer Diderot à l'abbé.

L'Antinoüs est le modèle parfait pour l'esthétique matérialiste de Diderot. Il nous rappelle de près l'image qu'on trouve alternativement dans *Les éléments de physiologie* et *Le Rêve de d'Alembert*, celle de l'homme en tant qu'animal composé d'organes respectivement dotés d'une volonté primitive. L'harmonie biologique qui réunit dans le corps humain des organes vitaux est la même que l'harmonie esthétique qui agence les plus beaux membres en une en figure idéale. Mais quel est le processus pour générer un corps humain ou représenter une figure artistique ? C'est un long tâtonnement évolutif, nous répondrait Diderot.

---

<sup>228</sup> Diderot, *Salon de 1767*, p. 527.

## 2.2. L'esthétique matérialiste de Diderot

La matière et l'art entretiennent chez notre philosophe une relation assez étroite. La peinture et la sculpture, c'est là qu'il observe les chairs. Puisque l'art imite le beau dans la nature, celle-ci s'y retrouve dans les couleurs et le marbre.

La domination de l'œil dans la conception des arts plastiques au XVIII<sup>e</sup> siècle, considérés très souvent comme visuels, a poussé Diderot à s'intéresser à une façon différente de concevoir son esthétique matérialiste. Depuis la *Lettre sur les aveugles*, le statut du toucher est considéré comme le sens le plus primitif, philosophique et surtout géométrique. Mais nous remarquons aussi que le tactile est bien prépondérant dans la pensée esthétique de Diderot, puisqu'il y a une incidence géométrique surtout en peinture. Dès lors, l'intérêt pour les carnations dans les peintures et les sculptures est plus facilement concevable.

La main de l'artiste, celle qui reproduit la nature, est presque dotée d'une empreinte *divine* lorsque l'œuvre, nous dit Diderot, nous transporte hors du temps et de l'espace où le spectateur se trouve. C'est dans le rêve, comme celui de d'Alembert, que l'art réussit à opérer sa *magie*. Tout art devrait en principe réveiller des idées accessoires et – ce qui est encore plus important – avoir une visée morale. Mais la morale des artistes semble être différente de celle de l'homme commun. En musique par exemple, Diderot semble attribuer au Neveu une morale basée sur la théorie musicale de son oncle. Mais pour en arriver là, il transforme d'abord le corps du Neveu en un objet matériel : un instrument de musique. Ainsi, de la morale à la musique, il y a aussi une continuité physique.

### 2.2.1. La matière et l'art : la forme et la vie

La représentation de la nature dans les arts est souvent celle de l'homme, de l'animal, du végétal et du minéral comme sujets. La chair et la flore sont les deux éléments naturels les plus récurrents et grâce auxquels Diderot juge parfois de la qualité du peintre : « Et ce Chardin, pourquoi prend-on ses imitations d'êtres inanimés pour la nature même ? C'est qu'il fait de la chair quand il lui plaît. »<sup>229</sup> Le génie de Chardin dans ses fameux tableaux de la nature morte transformerait le végétal en animal. Cette métamorphose esthétique donnerait une vie à la mort. Les fleurs et les aliments portent en soi cette symbolique de la mort. Quant aux gibiers, c'est l'image de la vie morte. Parmi les décors de la nature morte les viandes et les animaux chassés occuperaient un statut intermédiaire entre le vivant et le mort, si nous nous en tenons strictement aux idées matérialistes de Diderot. Mais pouvons-nous parler d'une esthétique matérialiste chez Diderot ? Ou de façon plus rigoureuse, d'une cohérence entre le matérialisme pluridisciplinaire et le matérialisme esthétique du philosophe ?

Peu enclin à systématiser sa pensée, Diderot voit certainement la matérialité de l'art différemment de la matérialité de la nature. La distance qui les sépare esthétiquement, les rapproche idéologiquement. Puisque Diderot s'est résigné à voir dans l'imitation de la nature un projet presque impossible, le but en devient dès lors moral. « Rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant, voilà le projet de tout honnête homme qui prend la plume, le pinceau ou le ciseau<sup>230</sup> », dit-il. Nous pouvons ainsi situer la dimension morale de l'art chez le philosophe entre l'œuvre et la nature. L'art de l'honnête homme nous ferait ainsi reconsidérer la nature de façon éthique. Comment considérer alors l'art d'une manière esthétique quand celui-ci ne peut atteindre la perfection de la nature ? Diderot remet en cause tous les critères artistiques de l'œuvre pour l'assujettir au modèle de la nature. Que reste-t-il alors à un grand peintre quand il ne peut imiter la nature à la perfection absolue ? Diderot nous donne sa réponse :

Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau ? C'est qu'il y a plus de vie et moins de formes. À mesure qu'on introduit les formes, la vie disparaît. Dans l'animal mort, objet hideux à la vue, les formes

---

<sup>229</sup> Diderot, *Essais sur la peinture*, p. 487.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 506.

y sont, la vie n'est plus. Dans les jeunes oiseaux, les petits chats, plusieurs autres animaux, les formes sont encore enveloppées, et il y a tout plein de vie ; aussi nous plaisent-ils beaucoup<sup>231</sup>.

Nous sommes bien loin ici de la conception du matérialisme biologique qui veut que la mort ne soit que décomposition d'une organisation dont les cellules et les atomes commencent une nouvelle vie désagrégée. Ainsi marquons-nous la première rupture entre l'esthétique et la biologie diderotiennes. Mais nous vérifierons évidemment s'il y a des retours ponctuels à ses conceptions.

Dans tous les cas, quand Diderot loue Chardin en associant la chair à la nature, le critère de la vie est un critère esthétique. Cette association peut être trompeuse étant donné que les tableaux de Chardin contiennent des viandes plutôt que des chairs, comme c'est expliqué par les auteurs de l'article « Chair » de l'*Encyclopédie*<sup>232</sup>. Ce sens figuré qu'attribue le philosophe au mot « chair » fait ainsi de la nature morte, chez Chardin, une « nature vivante ».

La carnation ou la chair retient souvent l'attention de Diderot dans la description ou la critique des œuvres des différents artistes qui figurent dans ses *Salons*. Paul Louis Landois la définit ainsi :

se dit au simple de la couleur des chairs, et au figuré de l'art de les rendre. Il s'étend en Peinture à toutes les figures d'un tableau qui sont nues et sans draperie. Il faut observer que le mot de carnation ne se dit point d'une partie en particulier ; ce serait parler improprement que de dire ce bras est d'une belle carnation ; il faut dire, ce bras est de belle chair, et non pas bien de chair, ainsi que quelques auteurs le prétendent ; bien de chair exprime les mollesses de chair, et se dit également des mollesses de chair exprimées dans un dessein, quoiqu'il n'y soit pas question de la beauté des carnations. On dit encore, les carnations de ce tableau sont admirables. Carnation se dit de toutes les parties du corps humain, particulièrement du visage, des mains, et des pieds, qui sont représentées au naturel<sup>233</sup>.

---

<sup>231</sup> Diderot, *Salon de 1767*, p. 714.

<sup>232</sup> « En effet, toute viande se mange, & il y a des chairs qui ne se mangent pas. On dit viande de boucherie, & non chair de boucherie. [...] Chair, couleur de *chair*, (*en Peinture*.) est une teinte faite avec du blanc & du rouge. Il se prend aussi pour *carnation*. L'on dit : *voilà de belles chairs, le Peintre fait de la chair, les chairs sont maltraitées dans le tableau* : toutes ces façons de parler s'entendent des carnations, qui ne sont en effet que l'expression de la *chair*. » Diderot, Tarin, Mallet, Landois, Baron d'Holbach, « Chair », *L'Encyclopédie*, t. III, pp. 11-12.

<sup>233</sup> Landois, « Carnation », *L'Encyclopédie*, t. II, p. 690.

Par opposition aux *formes* qui inhibent la vie dans les esquisses par exemple, la carnation en donne sur les tableaux. Or il ne s'agit pas de n'importe quelle carnation comme le précise Landois. C'est bien la chair dont parle Diderot. Cette chair capable de gommer les formes dans les tableaux. Or, plus il y a de formes plus les êtres sont organisés, vivants et animés, selon le matérialisme de Diderot. Plus les êtres manquent de forme, plus ils manquent de vitalité et de mouvement. Le point de vue esthétique de Diderot contredit sa biologie encore une fois quand on établit un parallèle entre les formes dans l'art et les organisations dans la nature.

Prenons alors l'exemple de quelques travaux dans les *Salons* pour essayer de dégager la définition que donne le philosophe au terme de « chair ». Diderot remarque dans un des tableaux de Jean Louis François Lagrenée plusieurs imperfections qui le rebutent. Il se pose ainsi la question : « Fait-on de la chair vivante, animée, sans glacis et sans transparents ? je l'ignore et je le demande<sup>234</sup>. » Quand nous cherchons la définition du glacis dans l'*Encyclopédie*, nous constatons que cette technique est généralisée sur l'ensemble du tableau et non seulement sur les chairs. Nous lisons :

L'effet que produit une couleur transparente qu'on applique sur une autre qui est déjà sèche ; de manière que celle qui sert de *glacis* laisse apercevoir la première, à laquelle elle donne seulement un ton ou plus brillant, ou plus léger, ou plus harmonieux. On ne glace ordinairement qu'avec des couleurs transparentes, telles que les laques, les stils de grain, etc. La façon de glacer est de frotter avec une brosse un peu ferme, la couleur dont on glace sur celle qui doit en recevoir l'empreinte : en conséquence il reste sur la toile fort peu de cette couleur dont on glace ; ce qui, joint à la qualité des couleurs qui sont les plus propres à glacer, doit faire craindre avec raison aux peintres qui se servent de ce moyen, que l'effet brillant qu'ils cherchent ne soit que passager et ne s'évanouisse avec la laque et le stil de grain qui s'évaporent ou se noircissent en fort peu de temps<sup>235</sup>.

Faire de la chair vivante revient donc à donner au tableau de la vie à certaines couleurs par une couche luisante. L'œil qui regarde le tableau est en effet une masse gélatineuse dont le vitré devrait communiquer avec le glacis de la toile. La chair de la toile devrait dans un premier temps avoir un effet tactile sur la chair de l'organe humain. Le toucher

---

<sup>234</sup> Diderot, *Salon 1767*, p. 585.

<sup>235</sup> Blondel, Le Blond, Watelet, Diderot, « Glacis », *L'Encyclopédie*, t. VII, p. 693.

a toujours joué un grand rôle dans la philosophie de l'auteur. Nous pouvons considérer que même s'il rompt tantôt avec son matérialisme biologique, le sensualisme initial demeure fort présent dans sa pensée esthétique. Cela provient certainement des assomptions résultant de ses travaux comme la *Lettre sur les aveugles* et ses *Additions*. Nous développerons subséquemment ce point.

Mais qu'est-ce que la chair pour Diderot<sup>236</sup> ? C'est ce qui fait un tableau vivant et « naturel » à l'œil. En parlant des tableaux de Georges de La Tour, Diderot nous pose la question : « Le savant, l'ignorant les admire sans avoir jamais vu les personnes, c'est que la chair et la vie y sont. Mais pourquoi juge-t-on que ce sont des portraits, et cela sans s'y méprendre ? [...] La Tour, c'est la nature même. »<sup>237</sup>. Les portraits sont pour le philosophe un moyen de reconnaître l'artiste à sa juste valeur qu'il soit peintre ou

---

<sup>236</sup> « On distingue ordinairement les vérités de la Nature qui lui sont propres, de celles qui ne lui sont qu'accidentelles. La souplesse, l'âme, l'expression sont du premier genre : on ne la conçoit point sans ces attributs. Mettons au nombre de ces vérités accidentelles les sentiments de chair, les contrastes, les effets dont on l'assaisonne. Une figure qui est debout, dont les parties sont isolées, qui se soutient uniquement par sa pondération, et qui n'est éclairée d'aucun jour artistement ménagé, est la Nature dépouillée de ces vérités, qui la rendent si intéressante. Sans la connaissance de l'Antique on court risque en étudiant la Nature de n'en saisir que le mesquin, ou par une exactitude vicieuse de se livrer à une même imitation peu noble. C'est ainsi que des Maîtres, d'ailleurs célèbres, des écoles d'Allemagne et de Flandre, ont épousé un caractère de dessein, qu'on ne citera jamais pour modèle. Mais si l'on risque, sans la connaissance de l'Antique, de tomber dans cette exactitude blâmable, il n'est pas moins dangereux de donner à son ouvrage un caractère dur et froid. C'est ce qui arrive lorsqu'en étudiant l'Antique, on n'est pas assez en garde contre la roideur de la matière, et que l'on imite jusqu'à l'immobilité, que la plupart de ses statues présentent. » Michel-François Dandré-Bardon, *Traité de peinture suivi d'un Essai sur la sculpture : pour servir d'introduction à une histoire universelle relative à cet art*, Marrickville, éd. Wentworth Press, 2019, pp. 31-32. Lui aussi influé par Winckelmann, Bardon donne beaucoup d'importance à l'étude des anciens, mais relativise tout de même en avertissant du danger que cela pourrait représenter. Cependant, Diderot adoptera en définitive la position de Falconet lorsqu'il écrivait tardivement (entre 1774 et 1780) dans sa contribution à l'*Histoire des deux Indes* que « le Romain, imitateur des Grecs en tout genre, resta au-dessous de ses modèles : il n'en eut ni la grâce, ni l'originalité. À côté de ses beautés réelles, on remarqua souvent l'effort d'un copiste habile, et c'était presque une nécessité. Si les chefs-d'œuvre qu'il avait sous les yeux eussent été anéantis, son génie abandonné à son propre élan et à son énergie naturelle aurait, après quelques essais, après quelques écarts, poussé très loin sa carrière, et ses ouvrages auraient eu un caractère de vérité qu'ils ne pouvaient avoir, exécutés moitié d'après nature, moitié d'après les productions d'une école dont l'esprit lui était inconnu. Il était devant ces originaux comme devant l'œuvre du créateur. On ignore comment il s'est fait. », *Diderot, Histoire des deux Indes*, t. III, p. 757. Pour atteindre la vérité dans les arts, il faut impérativement passer par des siècles de tâtonnement à la recherche du beau naturel. Le modèle doit ainsi être naturel en premier lieu pour atteindre le modèle idéal ultérieurement. Donc il y a ici une rupture avec Winckelmann.

<sup>237</sup> Diderot, *Salon de 1767*, p. 637.

sculpteur. Puisque nous dit-il, « le portrait est si difficile, que Pigalle m'a dit n'en avoir jamais fait aucun sans être tenté d'y renoncer. En effet, c'est sur le visage que réside spécialement la vie, le caractère et la physionomie »<sup>238</sup>. Si les esquisses manquent de *formes* et ont conséquemment plus de vie qu'un tableau, comment peindre ou sculpter un visage sans formes et arriver à lui donner vie ? Pour la peinture, appliquer le glacis donne une harmonie à l'ensemble des couleurs en favorisant une unité qui ne blesse point l'œil. L'écran transparent du glacis en peinture sert à protéger l'œil, mais aussi à établir un effet naturel. Pour la sculpture, la tâche semble bien plus difficile étant donné que Pigalle, selon les dires de Diderot, ne réussit pas à donner vie aux bustes sans avoir pensé à y renoncer. Dépourvues de couleurs, les statues ne permettent que rarement de donner vie aux personnes qu'elles représentent. Cependant, la *Baigneuse* de Christophe-Gabriel Allegrain semble être une exception pour notre philosophe. La chair des statues, bien différente de celle des tableaux, prend ainsi vie :

Comme ce bras qu'elle allonge est modelé grassement ! Qu'il s'emmanche bien avec l'épaule ! Que le coude en est finement dessiné ! Comme la main sort bien du poignet ! Que cette main est belle ! Que ces doigts un peu allongés par le bout sont délicieux et délicats ! Que de choses que l'on sent qu'on ne peut rendre : On a dit qu'une femme avait la gorge comme le marbre ; celle-ci a la gorge élastique comme de la chair. Quelle souplesse de peau ! Il en faut convenir, toute cette figure est parsemée de charmes imperceptibles pour lesquels il y a des yeux, mais il n'y a pas de mots. En descendant au-dessous de cette gorge, quelle belle et grande plaine ! là, même beauté, même élasticité, même finesse de détails<sup>239</sup>.

Donner de l'élasticité au marbre pour en faire émerger la vie. Si Diderot n'a pas les mots pour décrire la *Baigneuse* d'Allegrain, c'est que sa description oscillait entre sa vue et son toucher. Les « charmes imperceptibles » pour les yeux ne le sont assurément pas pour les mains. Mais ce serait immoral que l'art corrompe les mœurs pour Diderot. La trinité du beau du bon et du vrai l'interdit tout simplement.

L'autre matière ou élément qui donne la vie au tableau est le végétal. Mais pour le philosophe, il n'y a presque que Chardin ou encore Vernet qui excellent dans ce domaine. Diderot considérait, sans doute, ses moments aux différents salons comme

---

<sup>238</sup> Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, p. 1058.

<sup>239</sup> Diderot, *Salon de 1767*, pp 800-801.

autant de villégiatures où il rencontrait des personnes et des panoramas. D'où l'on recense un grand nombre de tableaux dont le thème est la nature champêtre ou par exemple des textes comme *La Promenade de Vernet*. Il dit :

Chardin et Vernet voient leurs ouvrages à douze ans du moment où ils peignent. [...] On s'arrête devant un Chardin comme d'instinct, comme un voyageur fatigué de sa route va s'asseoir, sans presque s'en apercevoir, dans l'endroit qui lui offre un siège de verdure, du silence, des eaux, de l'ombre et du frais<sup>240</sup>.

Ces tableaux qui transportent Diderot vers la nature par son imagination disposent surtout de l'élément végétal. Rien d'étonnant puisque la chair et les verts sont des produits de la terre. Le philosophe voit même que « les peintres, les poètes, les sculpteurs, les musiciens et la foule des arts adjacents naissent de la terre, ce sont aussi les enfants de la bonne Cérés<sup>241</sup> ». Dans *Le Rêve de d'Alembert*, Diderot suppose un passage du minéral au végétal d'une façon qui lui est bien singulière :

D'Alembert. — Rendre le marbre comestible, cela ne me paraît pas facile.  
Diderot. — C'est mon affaire, que de vous en indiquer le procédé. Je prends la statue que vous voyez, je la mets dans un mortier, et à grands coups de pilon...  
[...] D'Alembert. — Allons, pulvérisez donc.  
Diderot. — Lorsque le bloc de marbre est réduit en poudre impalpable, je mêle cette poudre à de l'humus ou terre végétale ; je les pétris bien ensemble ; j'arrose le mélange, je le laisse putréfier 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'Alembert. — Je suis sûr que vous ne mangez pas de l'humus.  
Diderot. — Non, mais il y a un moyen d'union, d'appropriation, entre l'humus et moi, un *latus*, comme vous dirait le chimiste.  
D'Alembert. — Et ce *latus*, c'est la plante ?  
Diderot. — Fort bien. J'y sème des pois, des fèves, des choux, d'autres plantes légumineuses. Les plantes se nourrissent de la terre, et je me nourris des plantes<sup>242</sup>.

La terre qui donne les artistes reçoit à son tour leur art pour en reproduire de nouveaux. C'est en réduisant en poudre, en effaçant toutes les *formes* de la statue, que celle-ci participe enfin au cycle de la vie. « Faire la chair » ou « faire la plante », l'artiste, comme la terre, est un agent fertile. Bien qu'il ait développé un matérialisme propre à

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 593.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 584.

<sup>242</sup> Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, p. 613.

lui, Diderot ne le force pas toujours pour autant afin d'en faire un socle total pour son esthétique. Il l'adapte quand c'est viable et y renonce quand cela risque d'y nuire. Nous aussi nous n'essayons ainsi que de trouver des points de rapprochement qui pourraient nous donner de nouvelles idées sur la façon par laquelle Diderot utilise une idée simple et complexe à la fois, celle de la nature.

### 2.2.2. Lumières tactiles

Comme nous l'avons déjà remarqué, Diderot ne se contentait pas des impressions visuelles pour juger d'une œuvre d'art. Le toucher a aussi sa grande place parmi les autres sens, surtout en peinture. C'est bien lui qui avait « jeté » sur le papier des phénomènes sensoriels qui ne lui étaient guère connus dans ses *Additions à la Lettre sur les aveugles*. Un des phénomènes qu'il rapporte est celui-ci : « On m'a parlé d'un aveugle qui connaissait au toucher quelle était la couleur des étoffes<sup>243</sup>. » Comment les impressions tactiles peuvent-elles supplanter les impressions visuelles dans leur fonction organique ? Si quelqu'un peut bien discerner les couleurs par le toucher, il ne peut s'agir que d'une interférence sensorielle ou par une sorte de synesthésie. Était-ce le cas de Diderot qui appréciait souvent par ses mots les coloris des tableaux d'une manière parfois très tactile plutôt que visuelle ?

La nature qu'il perçoit dans les tableaux des différents peintres des salons est souvent jugée à l'aune de ses observations qu'il puise çà et là de différentes sources : amis artistes, philosophes et habitués des salons. Ces observations, *Traité du beau* (1752), *Essais sur la peinture* (1765) et *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie* (1767) nous annoncent clairement qu'il y a un décloisonnement encyclopédique sur lequel l'auteur s'appuie pour forger son esthétique. Tout porte à croire que Diderot applique la même chose aux sens dont il généralise ou essentialise les sens au toucher. Ainsi pense-t-il que

les ombres ont aussi leurs couleurs. Regardez attentivement [dit-il] les limites et même la masse de l'ombre d'un corps blanc ; et vous y discernerez une infinité de points noirs et blancs interposés. L'ombre d'un corps rouge se teint de rouge ; il semble que la lumière, en frappant l'écarlate, en détache et emporte avec elle des molécules. [...] La loi en est pourtant bien simple ; et

---

<sup>243</sup> Diderot, *Additions à la Lettre sur les aveugles*, p. 188.

le premier teinturier à qui vous portez un échantillon d'étoffe nuancée, jette la pièce d'étoffe blanche dans sa chaudière, et sait l'en tirer teinte comme vous l'avez désirée. Mais le peintre observe lui-même cette loi sur sa palette, quand il mêle ses teintes. Il n'y a pas une loi pour les couleurs, une loi pour la lumière, une loi pour les ombres ; c'est partout la même<sup>244</sup>.

Il reprend ici simplement la théorie leibnizienne selon laquelle il n'y aurait d'arbre dont les feuilles soient exactement du même vert. Ainsi s'opère un autre glissement matérialiste dans l'esthétique de Diderot. Percevoir la nature par le toucher<sup>245</sup> est une chose, critiquer des tableaux à l'appui d'un référent sensualiste tactile en est une autre. L'universalité des lois pour les couleurs, les lumières et les ombres est due à une perception synthétique. Diderot, par sa curiosité, apprécie parfois les moyens hétérodoxes pour atteindre une certaine perfection dans les arts. Pour parvenir à une grande vraisemblance dans ses tableaux,

Carle Vanloo modelait en argile des figures de ses groupes, afin de les éclairer de la manière la plus vraie et la plus piquante. Laresse peignait ses figures, les découpait et les assemblait de la manière la plus avantageuse pour le groupe. J'approuve l'expédient de Vanloo ; j'aime à le voir promener sa lumière autour de son groupe d'argile. Je craindrais que le moyen de Laresse ne rendît, sinon maniéré, du moins froid<sup>246</sup>.

Sculpteur avant de se convertir en peintre, Carle Vanloo a hérité sa technique pour éclairer en peinture d'un art encore plus tactile, la sculpture. Le besoin de façonner des statues à la main dans l'optique d'en faire des modèles pour ses figures de toile nous indique une possible adhérence des impressions tactiles aux impressions visuelles. C'est comme si l'artiste peintre avait non seulement besoin d'observer la nature, mais de la toucher aussi pour réussir à la rendre. Certes, dans un esprit expérimental, Vanloo fait ses statues pour y répandre de la lumière et en tirer le meilleur éclairage. Mais ces

---

<sup>244</sup> Diderot, *Essais sur la peinture*, pp. 481-482.

<sup>245</sup> Diderot se révèle plus sceptique à l'égard de la vue et du visuel. Par exemple, dans ses *Salons*, le philosophe semble toujours préférer les grands genres, la peinture morale et les paysages sublimes à la nature morte — dont les effets, comme le trompe-l'œil, lui paraissent strictement visuels. En fait, l'œuvre de Diderot procède souvent à une critique de l'hégémonie de la vue, de la vision, du visuel et même de l'image, généralement à la faveur du toucher, qu'elle finit par privilégier. C'est ce dont témoignent les nombreuses représentations imaginaires du corps, de sa genèse, de la genèse de la pensée, qu'il conçoit, comme autant de fictions, de métaphores, d'allégories matérialistes. Olivier Asselin, « Le marbre et la chair : le modèle tactile dans l'esthétique matérialiste de Diderot », *Études françaises*, 42, 2006, p. 12.

<sup>246</sup> Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, p. 1032.

statues ne servent pas seulement à obtenir une idée sur l'éclairage. Il est aussi question de l'élasticité de leurs chairs, la comme la *Baigneuse* d'Allegrain, ou encore de la vie, du caractère et de la physionomie des bustes de Pigalle. La main, celle de Vanloo, est une main qui sculpte d'abord ce qu'elle peut.

Un autre point pour Diderot est la chaleur des tableaux. Cette chaleur consiste à représenter des actions tactiles qui impliquent le recours systématique aux mains. Nous lisons :

L'artiste moderne vous montrera le fils d'Achille adressant la parole à la malheureuse Polyxène ; et il sera froid. L'artiste antique vous le montrera saisissant la chevelure de sa victime et prêt à la frapper ; et il sera chaud. L'instant où il lui enfoncerait son glaive dans la poitrine inspirerait de l'horreur<sup>247</sup>.

Seule la peinture de l'usage maîtrisé des mains dans une action donne une naturalité au tableau. L'unité de temps et d'espace participe à favoriser une unité d'action quelconque. Or, c'est le moment où les mains des figures sont dans un mouvement symbolique que Diderot fige ses trois unités. C'est cela qui donne vie à la toile. La main ne peint-elle que pour l'œil ? « La peinture est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux ; si l'effet s'arrête aux yeux, le peintre ne fait que la moindre partie du chemin<sup>248</sup>. » On a donné souvent à cette citation une interprétation un peu trop poétique. Mais nous savons que s'il y avait eu une âme pour Diderot, matérialiste qu'il est, il en placerait le siège « aux bouts des doigts », comme il l'annonce bien dans sa *Lettre sur les aveugles*. Souvent, la peinture, comme la nature, est un spectacle purement pour Diderot. « La nature est plus intéressante pour l'artiste que pour moi ; pour moi, ce n'est qu'un spectacle, pour lui, c'est encore un modèle<sup>249</sup>. »

A priori, la main, dans sa relation avec la nature et la peinture, a un caractère ambivalent. Le modèle de la nature aurait quelque chose d'originel et d'intact. Cependant l'art qui l'imité, selon le philosophe, devrait prendre garde de la main qui peut modeler la nature, puisqu'

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 1020.

<sup>248</sup> Nous avons déjà cité ce fragment.

<sup>249</sup> Diderot, *Salon 1763*, p. 268.

il y a une teinte de rusticité qui convient singulièrement aux ouvrages d'imitation, en quelque genre que ce soit, parce que la nature la conserve dans ses ouvrages, à moins qu'elle n'en ait été effacée par la main de l'homme. La nature ne fait point d'arbres en boule ; c'est le ciseau du jardinier, commandé par le goût gothique de son maître ; et les arbres en boule vous plaisent-ils beaucoup ? L'arbre des forêts le plus régulier a toujours quelques branches extravagantes ; gardez-vous de les supprimer, vous en feriez un arbre de jardin<sup>250</sup>.

Rustique ou extravagante, telle est la nature à peindre. Une nature qui n'a pas été altérée par la main de l'homme. Mais qui est imitée de ses mains. Or la main de celui qui peint ne devrait pas attiser les passions de celui qui regarde le tableau par l'entremise de son *âme*. Ainsi Diderot donne son commentaire de la *Suzanne et les vieillards* :

Je ne suis pas un capucin ; j'avoue cependant que je sacrifierais volontiers le plaisir de voir de belles nudités, si je pouvais hâter le moment où la peinture et la sculpture, plus décentes et plus morales, songeront à concourir avec les autres beaux-arts à inspirer la vertu et à épurer les mœurs. Il me semble que j'ai assez vu de tétons et de fesses ; ces objets séduisants contrarient l'émotion de l'âme, par le trouble qu'ils jettent dans les sens. Je regarde *Suzanne* ; et loin de ressentir de l'horreur pour les vieillards, peut-être ai-je désiré d'être à leur place<sup>251</sup>.

Les vieillards de ce tableau dont parle le philosophe sont ceux qui épiaient Suzanne dans son bain, puis la suivirent à sa sortie et essayèrent, littéralement, de lui forcer la main pour obtenir des faveurs charnelles. Ce tableau de Carle Vanloo, De Troy, de Tintoret et de Bourdon est un autre exemple qui démontre l'importance de la dimension tactile dans l'esthétique matérialiste de Diderot et son étroite relation avec sa morale.

Quand nous revenons à la *Lettre sur les aveugles*, nous trouvons les développements initiaux de cette esthétisation du toucher formulés dans ce passage :

Saunderson voyait donc par la peau; cette enveloppe était donc en lui d'une sensibilité si exquise, qu'on peut assurer qu'avec un peu d'habitude il serait parvenu à reconnaître un de ses amis dont un dessinateur lui aurait tracé le portrait sur la main, et qu'il aurait prononcée sur la succession des sensations

---

<sup>250</sup> Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, pp. 1036-1037.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 1020.

excitées par le crayon : c'est monsieur un tel. Il y a donc aussi une peinture pour les aveugles, celle à qui leur propre peau servirait de toile. Ces idées sont si peu chimériques, que je ne doute point que, si quelqu'un vous traçait sur la main la petite bouche de M..., vous ne la reconnussiez sur-le-champ<sup>252</sup>.

La peinture pour les aveugles ne peut être qu'une peinture fort liée au toucher, sans quoi les impressions de cet art n'auraient aucun effet sur les autres sens de l'aveugle. Le sens du toucher n'est toutefois pas limité qu'à la reconnaissance des personnes et des choses. Il sert aussi à apprécier les arts d'une manière alternative ou, plus correctement, d'une façon primitive. Cela revient au fait que l'œil est d'abord et avant tout une faculté tactile<sup>253</sup> dans sa constitution matérielle. D'où il s'ensuit que l'œil qui regarde est un œil qui touche ce qu'il perçoit. Ce que raconte supposément le mathématicien aveugle Nicholas Saunderson à propos de la peinture sur la peau dans la *Lettre sur les aveugles* (1749), sera ensuite repris par l'aveugle Mélanie de Salignac dans les *Additions à la Lettre sur les aveugles* (178-1783). Elle nous explique en substance ceci :

Si vous aviez tracé sur ma main, avec un stylet, un nez, une bouche, un homme, une femme, un arbre, certainement je ne m'y tromperais pas ; je ne désespérerais pas même, si le trait était exact, de reconnaître la personne dont vous m'auriez fait l'image : ma main deviendrait pour moi un miroir sensible; mais grande est la différence de sensibilité entre cette toile et l'organe de la vue. Je suppose donc que l'œil soit une toile vivante d'une délicatesse infinie ; l'air frappe l'objet, de cet objet il est réfléchi vers l'œil, qui en reçoit une infinité d'impressions diverses selon la nature, la forme, la couleur de l'objet et peut-être les qualités de l'air qui me sont inconnues et que vous ne connaissez pas plus que moi ; et c'est par la variété de ces sensations qu'il vous est peint<sup>254</sup>.

Comme l'explique de Salignac, l'air qui frapperait un tableau en l'occurrence réfléchirait des couleurs et des formes qui vite se peignent sur la toile qui n'est autre que

---

<sup>252</sup> Diderot, *Lettre sur les aveugles*, p. 165.

<sup>253</sup> « La vue, (comme le dit M. de Buffon qui a répandu tant d'idées ingénieuses et philosophiques dans son application des phénomènes de ce sens admirable) ; la vue est une espèce de toucher, quoique bien différente du toucher ordinaire. Pour toucher quelque chose avec le corps ou avec la main, il faut ou que nous nous approchions de cette chose, ou qu'elle s'approche de nous, afin d'être à portée de pouvoir la palper ; mais nous la pouvons toucher des yeux à quelque distance qu'elle soit, pourvu qu'elle puisse renvoyer une assez grande quantité de lumière, pour faire impression sur cet organe, ou bien qu'elle puisse s'y peindre sous un angle sensible. » Louis de Jaucourt, « Vue », *L'Encyclopédie*, t. XVII, p. 565.

<sup>254</sup> Diderot, *Additions à la Lettre sur les aveugles*, p. 195.

l'œil. L'air, dont les propriétés sont élastiques, porte ces lumières de l'objet à l'œil et joue donc le rôle d'un médiateur tactile.

Mais que se passe-t-il lorsque l'œil inexpérimenté perçoit la nature ou l'art qui l'imite ? Diderot a essayé de répondre à cela dans sa *Lettre sur les aveugles* en s'appuyant sur le problème de Molyneux. Dans cette expérience de pensée, on examine si un aveugle-né auquel on baissera la cataracte serait apte ou pas à distinguer par la vue ce qu'il distinguait par le toucher. Après avoir observé quelques expériences et philosophé, Diderot conclut qu'il sied d'entraîner en osmose l'œil avec la main, afin de pouvoir acquérir les notions de perspective, de distance et des formes géométriques. En parlant d'un de ces aveugles, nous apprenons qu'il

lui fallut un grand nombre d'expériences réitérées pour s'assurer que la peinture représentait des corps solides : et quand il se fut bien convaincu, à force de regarder des tableaux, que ce n'étaient point des surfaces seulement qu'il voyait, il y porta la main, et fut bien étonné de ne rencontrer qu'un plan uni et sans aucune saillie : il demanda alors quel était le trompeur, du sens du toucher ou du sens de la vue. Au reste, la peinture fit le même effet sur les sauvages, la première fois qu'ils en virent : ils prirent des figures peintes pour des hommes vivants, les interrogèrent, et furent tout surpris de n'en recevoir aucune réponse : cette erreur ne venait certainement pas en eux du peu d'habitude de voir<sup>255</sup>.

Cet aveugle qui n'a pas l'œil rodé n'arrive pas à distinguer la nature de la peinture. Ainsi y porte-t-il la main pour en ressentir la matérialité. Mais cette matérialité même n'est qu'illusion pour lui puisqu'en y appliquant la main il se rend compte que les tableaux ne sont point des fenêtres qui donnent sur une vue ou un paysage quelconque. L'illusion de la surface plane peinte trompe l'œil quand elle est réussie par un grand maître. « L'art et l'artiste sont oubliés. Ce n'est plus une toile, c'est la nature, c'est une portion de l'univers qu'on a devant soi<sup>256</sup>. » Mais la même surface plane peinte de façon médiocre peut tromper les yeux qui manquent d'expérience. Que faudrait-il conclure de tout cela ? C'est qu'un Vernet, un Chardin ou un trompe-l'œil ont l'habileté de renvoyer le sens de la vue à un état d'inexpérience ou plutôt à sa nature primaire : le toucher.

---

<sup>255</sup> Diderot, *Lettre sur les aveugles*, p. 176.

<sup>256</sup> Diderot, *Essais sur la peinture*, p. 500.

L'influence d'un sens sur un autre dans la perception de la nature ou l'appréciation de l'art nous place souvent du côté de celui qui savoure l'art. Mais qu'en est-il de celui qui le produit ? Nous avons pu à certains moments plus ou moins approcher cette question sans vraiment lui rendre justice. Aussi nous examinerons le lien qu'entretiennent nature et artistes.

### 2.2.3. L'art dans la nature : l'écologie d'une esthétique

Pouvons-nous parler dans le cas de Diderot d'une écologie environnementale ? Cela est difficile. Il ne s'y est pas du tout intéressé dans le propre sens du terme<sup>257</sup>. Pourtant, il ne serait pas impossible de considérer qu'il a théorisé l'écologie de son esthétique. Il entreprend ainsi un voyage dans le temps pour nous expliquer par ses mots ce que serait l'écologie de son esthétique. Nous lisons dans ses *Essais sur la peinture* les lignes suivantes : « Je rajeunis de deux mille ans pour vous exposer comment dans les temps anciens ces artistes influaient réciproquement les uns sur les autres, comment ils influaient sur la nature même, et lui donnaient une empreinte divine<sup>258</sup>. » C'est la première fois que Diderot fait allusion au rôle de l'homme dans la nature. Or il ne s'agit point ici de son empreinte carbonique, mais plutôt de son empreinte esthétique ou divine. Mais qu'est-ce que cette empreinte ?

Tout commence dans un milieu propice pour les artistes : la nature. Ils y lisent les textes des théologiens ou des poètes pour bientôt en transformer une ligne ou deux en une statue qui sera manifestement adorée au temple. Le peuple qui reconnaît sa

---

<sup>257</sup> Dans toute l'œuvre de Diderot, il n'y a que dans sa contribution à l'*Histoire des deux Indes* qu'il existe un semblant de conscience écologique. Il dit « L'homme sans doute est fait pour la société. Sa faiblesse et ses besoins le démontrent. Mais des sociétés de vingt à trente millions d'hommes, des cités de quatre à cinq mille âmes, ce sont des monstres dans la nature. Ce n'est point elle qui les forme. C'est elle au contraire qui tend sans cesse à les détruire. Elles ne se soutiennent que par une prévoyance continue et des efforts inouïs. Elles ne tarderaient pas à se dissiper, si une portion considérable de cette multitude ne veillait à leur conservation. L'air en est infecté ; les eaux en sont corrompues ; la terre épuisée à grandes distances ; la durée de la vie s'y abrège ; les douceurs de l'abondance y sont peu senties ; les horreurs de la disette y sont extrêmes. C'est le lieu de la naissance des maladies épidémiques ; c'est la demeure du crime, du vice, des mœurs dissolues. Ces énormes et funestes entassements d'hommes sont encore un des fléaux de la souveraineté, autour de laquelle la cupidité appelle et grossit sans interruption la foule des esclaves, sous une infinité de fonctions, de dénominations. Ces amas surnaturels de populations sont sujets à fermentation et à corruption pendant la paix. La guerre vient-elle à leur imprimer un mouvement plus vif, le choc en est épouvantable. » Diderot, *Histoire des deux Indes*, p. 634.

<sup>258</sup> Diderot, *Essais sur la peinture*, p. 491.

mythologie dans ces statues reconnaît aussi ces statues dans ses femmes et ses hommes qui en sont le modèle naturel. Ainsi sont mêlés le sacré et le profane dans la formation du goût du peuple dont les individus s'observent les unes et les autres. Les théologiens et les poètes qui ont élevé des statues ou peint les divinités des anciens sont passés par le même processus. Pour Diderot, il ne s'agit pas d'une inspiration divine. Tout ce qu'il y a d'esthétiquement divin dans les mythologies est plutôt naturel. Si l'on continue de voir une empreinte divine dans les œuvres d'art, c'est parce que la *divinité* est d'ores et déjà présente parmi nous, un peu partout où l'on irait on la trouverait. Ce qui est divin est naturel. Mais ce qui est naturel n'est pas divin. Puisque la beauté divine est une idée tirée de la nature teintée par une imagination mythologique qui finit par retomber sur les modèles naturels qui ont inspiré cette impression divine. La poétisation de la nature la divinise. Le divin, idée abstraite, devient le modèle qui applique son despotisme sur la nature et le naturel. Cette récursivité ou réciprocité du divin et du naturel influe sur les arts et le goût général, et parfois de la mauvaise manière. Mais comment modifie-t-elle la nature en soi ?

Si j'avais eu à former la place de Louis XV où elle est, je me serais bien gardé d'abattre la forêt. J'aurais voulu qu'on en vît la profondeur obscure entre les colonnes d'un grand péristyle. Nos architectes sont sans génie. Ils ne savent ce que c'est que les idées accessoires qui se réveillent par le local et les objets circonvoisins. C'est comme nos poètes qui n'ont jamais su tirer aucun parti du lieu de la scène<sup>259</sup>.

Ce n'est donc pas à la nature de s'adapter au goût architectural. Ce sont les édifices qui devraient en principe se conformer à l'espace naturel où l'on souhaite les ériger. Subordonner le goût à la nature, surtout quand le goût est puisé dans une mythologie gothique, revient à produire un art, quel qu'il soit, affecté et maniéré. Donc cette influence sur la nature proviendrait surtout d'un mauvais goût. Mais que pense Diderot de cette influence, bonne ou mauvaise soit-elle ? Peut-on sacrifier la nature pour le bon goût ? Il semble que ce dernier ne va pas jusqu'à nuire à la nature, étant donné qu'il s'y agence avec au lieu de la desservir. Entre la nature et le bon goût existerait alors une harmonie infaillible. C'est comme si Diderot nous disait que la forêt qu'on fit raser à la

---

<sup>259</sup> *Ibid.*, pp. 495-496.

place de Louis XV avait besoin de la place. Mais cette place n'avait pas besoin qu'on rase toute la forêt qui la ceignait.

Pouvons-nous cependant parler toujours d'une « influence » ? Pour Diderot, le goût qui s'agence avec la nature est un goût antique. C'est celui d'une mythologie antique qui est en accord avec la nature et qui n'a pas pour but de la dominer, mais plutôt d'en tirer avantage. Ainsi Diderot conçoit cette influence :

Les rois même ferment leurs palais par des portes ; leur caractère auguste ne suffit pas pour les garantir de la méchanceté des hommes. C'est qu'ils étaient placés dans des lieux écartés, et que l'horreur d'une forêt environnante, se joignant au sombre des idées superstitieuses, remuait l'âme d'une sensation particulière. C'est que la Divinité ne parle pas dans le tumulte des villes ; elle aime le silence et la solitude<sup>260</sup>.

Ces idées accessoires, comme notre philosophe aime les appeler, résultent de la rencontre de la nature avec le grand goût. L'influence n'en est que mutuelle, car le palais devient ainsi une partie de la forêt et vice versa. Ainsi dans les beaux-arts, les idées accessoires réveillent en nous des impressions secrètes qui font converger un modèle naturel dans toute sa rusticité avec la *belle nature*. L'idée de la forêt renvoie souvent Diderot à l'origine du monde, ou du moins à un temps où l'architecture n'était pas aussi développée que celle du temps de la place de Louis XV. Il dit :

Transportez-vous dans la Grèce, au temps où une énorme poutre de bois, soutenue sur deux troncs d'arbres équarris, formait la magnifique et superbe entrée de la tente d'Agamemnon ; ou, sans remonter si loin dans les âges, établissez-vous entre les sept collines, lorsqu'elles n'étaient couvertes que de chaumières, et ces chaumières habitées par les brigands, aïeux des fastueux maîtres du monde. Croyez-vous que dans toutes ces chaumières il y eût un seul morceau de peinture, bonne ou mauvaise ? Certainement vous ne le croyez pas<sup>261</sup>.

Plus le temps recule, plus l'influence de l'artiste sur la nature est quasi nulle. Le philosophe considère que l'architecture est un « proto-art », sans modèle dans la

---

<sup>260</sup> *Idem.*

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 508.

nature<sup>262</sup>. Il oublie certainement la grotte, le terrier, le nid et l'antre. Toujours est-il que le cadre champêtre dans lequel Diderot imagine les ancêtres des empereurs de Rome sur leurs collines nous renvoie à l'empreinte historique que vont laisser les potentats dans la nature du bassin méditerranéen. L'art architectural chez les anciens est l'art grâce auquel la peinture et la sculpture ont connu leur essor antique. De la hauteur des sept collines une civilisation est née, déployant son rayonnement à travers les âges jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle d'où notre philosophe en fait un objet de réflexion. Par les cités, par le commerce, par les arts et les sciences, par les guerres, les chaumières des sept collines influèrent sur la nature à jamais. Ces chaumières sans apparent modèle furent transformées en quelques siècles en un modèle pour l'architecture dans plusieurs contrées du monde. Cela laisse bien sûr Diderot admiratif : « Je me suis quelquefois demandé pourquoi les temples ouverts et isolés des Anciens sont si beaux, et font un si grand effet. C'est qu'on en décorait les quatre faces, sans nuire à la simplicité ; c'est qu'ils étaient accessibles de toutes parts : image de la sécurité »<sup>263</sup>. Cette idée accessoire de la sécurité qui auréole le temple tient sa force de son isolement dans un espace naturel donné. Le temple, lieu consacré aux divinités, garantit une paix spirituelle, transformant ainsi la nature qui l'environne en un espace de bénédiction.

La nature revêt de la sorte cette empreinte divine<sup>264</sup> dont parlait Diderot en soulignant l'influence des artistes sur la nature. Celui qui la contemple à travers des tableaux de Vernet est à son tour empreint de cette divinité. Le philosophe nous raconte dans sa *Promenade de Vernet* ceci :

« L'abbé a raison ; nos artistes n'y entendent rien, puisque le spectacle de leurs plus belles productions ne m'a jamais fait éprouver le délire que

---

<sup>262</sup> « Sans architecture, il n'y a ni peinture, ni sculpture ; et que c'est à l'art, qui n'a point de modèle subsistant sous le ciel, que les deux arts imitateurs de la nature doivent leur origine et leur progrès. » *Idem*.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 495.

<sup>264</sup> Diderot n'a certainement pas lu Volney, mais il y a un rapprochement à faire ici. « Diderot et Volney sont cependant athées. La dissertation historique de Volney accable le « fanatisme insensé », les « superstitions déplorables ». Elle retrace l'origine purement physique de l'idée de Divinité, fait un panorama de toutes les religions génératrices des conflits destructeurs qui ont semé de ruines la surface de la terre. Elles sont des impostures mortifères. La pensée de Diderot est, en 1767, résolument matérialiste. » Geneviève Cammagre, « Ruines et retraite, De Diderot à Volney », *Dix-huitième siècle*, 48, 2016, p. 184. La divinité dont parle Diderot, serait en quelque sorte semblable à celle de Volney, c'est-à-dire une divinité d'origine physique ou d'empreinte physique.

j'éprouve, le plaisir d'être à moi, le plaisir de me reconnaître aussi bon que je le suis, le plaisir de me voir et de me complaire, le plaisir plus doux encore de m'oublier. Où suis-je dans ce moment ? qu'est-ce qui m'entourne ? Je ne le sais, je l'ignore. Que me manque-t-il ? Rien. Que dirai-je ? Rien. S'il est un Dieu, c'est ainsi qu'il est. Il jouit de lui-même. » Un bruit entendu au loin, c'était le coup de battoir d'une blanchisseuse, frappa subitement mon oreille ; et adieu mon existence divine. Mais s'il est doux d'exister à la façon de Dieu, il est aussi quelquefois assez doux d'exister à la façon des hommes<sup>265</sup>.

Ce bref moment d'empreinte divine que procure la promenade du philosophe dans la nature, ou dans le tableau de Vernet par son imagination, nous démontre bien que la nature rêvée est le résultat de l'influence de la nature ou de l'art sur nos sens. Entre l'empreinte divine et l'empreinte esthétique sur la nature, rappelons que la *Promenade de Vernet* n'a pas eu vraiment lieu. Toute la divinité de cette nature imaginée réside dans la fiction qui l'embellit. L'éphémère existence divine de Diderot est interrompue par les bruits de la blanchisseuse. Cela nous indique comment le jeu auquel le philosophe se prête dans le texte nous transporte dans le temps et dans l'espace hors de la toile de son ami le peintre. « Ce n'est plus l'art ou l'artiste ». Les deux sont oubliés au profit d'une nature divinisée :

L'abbé, placé à côté de moi, s'extasiait à son ordinaire sur les charmes de la nature. Il avait répété cent fois l'épithète de beau, et je remarquais que cet éloge commun s'adressait à des objets tous divers. « L'abbé, lui dis-je, cette roche escarpée, vous l'appellez belle ; la forêt sourcilleuse qui la couvre, vous l'appellez belle ; le torrent qui blanchit de son écume le rivage, et qui en fait frissonner le gravier, vous l'appellez beau ; le nom de beau, vous l'accordez, à ce que je vois, à l'homme, à l'animal, à la plante, à la pierre, aux poissons, aux oiseaux, aux métaux. Cependant vous m'avouerez qu'il n'y a aucune qualité physique commune entre ces êtres. D'où vient donc l'attribut commun ?<sup>266</sup> .

Il devient clair alors que le continuel tâtonnement entre la naturalité et la divinité<sup>267</sup> de la nature, d'un point de vue esthétique, pousse l'auteur à adopter une stratégie

---

<sup>265</sup> Diderot, *Salon de 1767*, p. 605.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 607.

<sup>267</sup> « D. Il n'est donc pas vrai que les sectateurs de la loi naturelle soient athées ? R. Non, cela n'est pas vrai : au contraire, ils ont de la Divinité des idées plus fortes et plus nobles que la

dialogique avec un abbé. L'ambiguïté qu'il perçoit entre les arts, le développement des goûts et les mythologies anciennes ou gothiques, l'oblige donc à définir un cadre écologique, s'il est autorisé de s'exprimer ainsi, pour son esthétique matérialiste. Cette écologie que nous qualifions d'esthétique trouve ses fondements dans des réflexions philosophiques, non seulement matérialistes, mais aussi morales et politiques. Le projet politique des arts chez Diderot comporte ces deux sphères de sa philosophie qu'il n'hésite pas à titre d'exemple d'en faire part à la tsarine Catherine II. C'est pour cela que nous allons traiter dans les pages qui suivent de la relation qu'entretiennent esthétique et politique selon une perspective diderotienne.

#### 2.2.4. L'esthétique et la morale naturelles

La pensée de Diderot rapproche souvent ce qui est moral de ce qui est esthétique, et parfois de façon paradoxale, par l'entremise de la nature. Comme en témoigne Lui dans *Le Neveu de Rameau*,

le chant est une imitation, par les sons d'une échelle inventée par l'art ou inspirée par la nature, comme il vous plaira, ou par la voix ou par l'instrument, des bruits physiques ou des accents de la passion ; et vous voyez qu'en changeant là-dedans, les choses à changer, la définition conviendrait exactement à la peinture, à l'éloquence, à la sculpture, et à la poésie<sup>268</sup>.

L'interchangeabilité des principes des arts pourrait être expliquée par le processus d'imitation qui est le même pour la musique, la peinture, la sculpture, etc. Dans ce sens, la nature est le modèle non seulement pour les arts, mais aussi pour la morale diderotienne, ou du moins, celle du Neveu :

Lui. — L'art d'esquiver à la honte, au déshonneur et aux lois ; ce sont des dissonances dans l'harmonie sociale qu'il faut savoir placer, préparer et sauver. Rien de si plat qu'une suite d'accords parfaits. Il faut quelque chose qui pique, qui sépare le faisceau, et qui en éparpille les rayons. Moi. — Fort bien. Par cette comparaison, vous me ramenez des mœurs à la musique, dont

---

plupart des autres hommes ; car ils ne la souillent point du mélange de toutes les faiblesses et de toutes les passions de l'humanité. » Volney, *La loi naturelle ou Principes physiques de la morale*, Paris, Baudouin frères, 1826, p. 11. La morale des déistes serait donc d'origine physique, c'est-à-dire scientifique pour Volney. Nous verrons avec Diderot, que la morale peut aussi être d'origine esthétique, puisée dans la théorie de la musique.

<sup>268</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 673.

je m'étais écarté malgré moi ; et je vous en remercie ; car, à ne vous rien celer, je vous aime mieux musicien que moraliste. Lui. — Je suis pourtant bien subalterne en musique, et bien supérieur en morale. Moi. — J'en doute ; mais quand cela serait, je suis un bon homme et vos principes ne sont pas les miens<sup>269</sup>.

Employer la dissonance dans l'harmonie du chant ou celle de la société rentre dans le cadre de la naturalité des arts et des actions. Nous pouvons parler ainsi d'une esthétique naturelle de la morale chez Diderot. Tout le dilemme déontologique entre Lui et Moi se résume à adhérer ou non à cette esthétique naturelle de la morale. Si Diderot accepte et prêche même pour une esthétique dans les arts, il n'en est pas de même pour la morale. C'est là où réside tout le conflit entre deux visions contradictoires de la morale dans son œuvre.

Car à quel prix place-t-on les dissonances dans l'harmonie sociale ? Faudrait-il que la morale, qui est sans contredit naturelle pour le philosophe, soit esthétisée à l'instar des arts ? Et si l'on décide de l'esthétiser, comment peut-on s'y prendre ? Le Neveu prône pour cela en avançant qu'il sied de recourir aux transgressions des lois et des mœurs de façon imperceptible, sans rompre l'harmonie générale. Les dissonances sociales, ou les *idiotismes*, devraient se fondre silencieusement dans la masse. Le Neveu donne un exemple de cela :

On dit que *bonne renommée valait mieux que ceinture dorée*. Cependant qui a bonne renommée n'a pas ceinture dorée, et je vois qu'aujourd'hui qui a ceinture dorée ne manque pas de renommée ? Il faut, autant qu'il est possible, avoir le renom et la ceinture. Et c'est mon objet, lorsque je me fais valoir par ce que vous qualifiez d'indignes petites ruses. Je donne ma leçon, et je la donne bien : voilà la règle générale. Je fais croire que j'en ai plus à donner que la journée n'a d'heures, voilà l'idiotisme<sup>270</sup>.

D'un point de vue esthétique, Diderot dirait de la morale du Neveu qu'elle est affectée. En effet, le philosophe ne refuse pas d'esthétiser la morale. Ce qui compte, c'est de le faire dans les règles de la nature. Mais qu'est-ce qui détermine ces règles si ce n'est la nature elle-même ? Le passage de l'esthétique à la morale chez le philosophe, et inversement, est toujours de mise dans ses divers travaux.

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 684.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 646.

Ainsi trouvons-nous incrustée dans *La Promenade de Vernet* une réflexion sur la vertu. Diderot commence par exposer la difficulté de définir le terme et comment les philosophes peinent à arriver à un consensus : « les uns prétendant que *la vertu était l'habitude de conformer sa conduite à la loi*, les autres que *c'était l'habitude de conformer sa conduite à l'utilité publique*<sup>271</sup> ». Nous remarquons ici qu'il est toujours question de demeurer en harmonie avec les usages sans y contrevenir. La seconde difficulté réside dans la détermination de l'appartenance de cette vertu. Est-ce qu'elle est celle du souverain ou celle du sujet ? Et à qui profitent les lois et l'utilité publique ? Diderot démontre que dans le cas où le législateur aurait une vertu différente de celle des citoyens, la dissonance sociale prendra place. Il l'explique ainsi :

Chacun ayant sa vertu, la vie de l'homme se remplira de crimes. Le peuple ballotté par ses passions et par ses erreurs, n'aura point de mœurs, car il n'y a de mœurs que là où les lois, bonnes ou mauvaises, sont sacrées ; car c'est là seulement que la conduite générale est uniforme. Pourquoi n'y a-t-il et ne peut y avoir de mœurs dans aucune contrée de l'Europe ? C'est que la loi civile et la loi religieuse sont en contradiction avec la loi de la nature. Qu'en arrive-t-il ? c'est que, toutes trois enfreintes et observées alternativement, elles perdent toute sanction : on n'y est ni religieux, ni citoyen, ni homme ; on n'y est que ce qui convient à l'intérêt du moment<sup>272</sup>.

C'est là où en était le Neveu lorsque le philosophe disait de lui que « rien ne dissemble plus de lui que lui-même<sup>273</sup> ». Quand Diderot en parlait de la sorte, peut-être qu'il ne s'agissait pas simplement d'une simple description physique du raté sublime qu'est Rameau. Mais de ce qu'il annonçait comme individu girouette mené par « l'intérêt du moment ». La dissonance qui règne entre les trois codes, religieux, civil et naturel résulte systématiquement en une cacophonie sociale où fleurissent les idiotismes moraux. Si le Neveu prétend être supérieur en morale par rapport à Diderot, c'est qu'il adapte sa conduite à son environnement social. Ainsi le préconise-t-il :

Il faut prendre ce qui vient et en tirer le meilleur parti, et pour cela ne pas donner bêtement, comme la plupart des pères qui feraient rien de pis quand ils auraient médité le malheur de leurs enfants, l'éducation de Lacédémone à

---

<sup>271</sup> Diderot, *Salon de 1767*, p. 611.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 612.

<sup>273</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 624.

un enfant destiné à vivre à Paris. Si elle est mauvaise, c'est la faute des mœurs de ma nation, et non la mienne<sup>274</sup>.

Le Neveu de Rameau n'échappe cependant pas à ses propres contradictions. Son premier rôle est de « colporter, secouer, agiter et démasquer les coquins ». Or il est lui-même victime de sa morale naturelle qu'il partage avec Diderot. Rappelons qu'il regrette s'être fait jeter de la table de ses bienfaiteurs pour avoir eu le sens commun :

Rameau, Rameau, vous avait-on pris pour cela ? La sottise d'avoir eu un peu de goût, un peu d'esprit, un peu de raison. Rameau mon ami, cela vous apprendra à rester ce que Dieu vous fit, et ce que vos protecteurs vous voulaient. Aussi l'on vous a pris par les épaules, on vous a conduit à la porte, on vous a dit : « Faquin, tirez, ne reparaissez plus ; cela veut avoir du sens, de la raison, je crois ! Tirez ! Nous avons de ces qualités-là de reste »<sup>275</sup>.

Pourquoi ne s'est-il donc pas appliqué à employer les viles petites ruses pour ne susciter aucun ressentiment et garder sa place auprès de ses protecteurs ? Aurait-il reçu l'éducation de Lacédémone ? Cela est peu probable. Nous supposons toutefois que Diderot tentait de montrer que la morale affectée du Neveu, aussi malléable qu'elle puisse être, ne saurait garantir une stabilité dans un contexte où la rencontre du code civil avec le religieux et le naturel dans l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle nourrissait un continuel dissentiment. Tel est l'état du Neveu qui fait le constat de sa vie dans les dernières pages de l'œuvre :

De cascade en cascade, j'étais tombé là. J'y étais comme un coq en pâte. J'en suis sorti. Il faudra derechef scier le boyau, et revenir au geste du doigt vers la bouche béante. Rien de stable dans ce monde. Aujourd'hui au sommet ; demain au bas de la roue. De maudites circonstances nous mènent, et nous mènent fort mal<sup>276</sup>.

Il est donc compliqué pour le Neveu de maintenir la cadence des dissonances dans l'harmonie sociale qu'il fallait savoir placer, préparer et sauver. Tous ces termes (cadence<sup>277</sup>, placer, dissonance<sup>278</sup>, harmonie<sup>279</sup>, préparer<sup>280</sup>, sauver<sup>281</sup>) renvoient en effet

---

<sup>274</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 683.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 633.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 690.

<sup>277</sup> « C'est la terminaison d'une phrase harmonique sur un repos ou sur un accord parfait, ou pour parler plus généralement, c'est tout passage d'un accord dissonant à un autre accord quelconque ; car on ne peut jamais sortir d'un accord dissonant que par une cadence. Or comme

à un répertoire musical d'harmonie propre au Neveu. Mais ce dernier donne pour base à sa morale la théorie musicale de son oncle, Jean-Philippe Rameau, parue dans le *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*.

Quand on consulte cet ouvrage, nous trouvons dans la table des termes l'ensemble des mots cités par le Neveu pour faire valoir sa morale. Nous lisons ce qui suit :

Toutes les dissonances se distinguent en majeures et en mineures, de même que les tierces d'où elles tirent leur origine, et dont elles suivent par conséquent les propriétés. La note sensible est l'origine de toutes les dissonances majeures. La dissonance majeure n'est telle que le lorsque la mineure y est jointe. La septième est l'origine de toutes les dissonances mineures. La dissonance ne doit être employée qu'avec beaucoup de discrétion. Réflexion sur la manière de sauver les dissonances. Voyez cadence, division, raison, progression, préparer, sauver, basse fondamentale, seconde, septième et triton<sup>282</sup>.

Il est clair que Diderot a façonné le personnage du Neveu à partir de ces éléments puisqu'on y trouve les ingrédients qui constituent sa morale. Le titre du livre, principes

toute phrase harmonique est nécessairement liée par des dissonances exprimées ou sous-entendues, il s'ensuit que toute l'harmonie n'est proprement qu'une suite de cadences. » Mallet, Rousseau, d'Alembert, Eidous, « Cadence », *L'Encyclopédie*, t. II, p. 513.

<sup>278</sup> « C'est tout accord désagréable à l'oreille, tout intervalle qui n'est pas consonnant ; et comme il n'y a point d'autres consonances que celles que forment entr'eux les sons de l'accord parfait, il s'ensuit que tout autre intervalle est une véritable *dissonance* : les anciens ajoutaient même à ce nombre les *tierces* et les *sixtes* qu'ils n'admettaient point pour accords consonants. » Jaucourt, « Dissonance », *L'Encyclopédie*, t. IV, p. 1049.

<sup>279</sup> « Harmonie, selon les modernes, est proprement l'effet de plusieurs tons entendus à-la-fois, quand il en résulte un tout agréable ; de sorte qu'en ce sens harmonie et accord signifient la même chose. Mais ce mot s'entend plus communément d'une succession régulière de plusieurs accords. Nous avons parlé du choix des sons qui doivent entrer dans un accord pour le rendre harmonieux. » Diderot, Mallet, Rousseau, Jaucourt, « Harmonie », *L'Encyclopédie*, t. VIII, p. 50.

<sup>280</sup> « C'est traiter les dissonances dans l'harmonie, de manière qu'à la faveur de ce qui les précède, elles sont le moins dures à l'oreille qu'il est possible. Il n'y a fondamentalement qu'une seule dissonance qui se *prépare* : c'est la septième, encore cette préparation n'est-elle point nécessaire dans l'accord dominant. » Jaucourt, « Préparer », *L'Encyclopédie*, t. XIII, p. 300.

<sup>281</sup> « Sauver une dissonance, c'est la résoudre, selon les règles, sur une consonance de l'accord suivant. Il y a pour cela une marche prescrite, et à la basse fondamentale de l'accord dissonant, et à la partie qui forme la dissonance. On ne peut trouver aucune manière de *sauver* qui ne soit dérivée d'un acte de cadence ; c'est donc par l'espèce de la cadence qu'est déterminé le mouvement de la basse fondamentale. » Jaucourt, Rousseau, « Dissonance », *L'Encyclopédie*, t. XIV, p. 730.

<sup>282</sup> Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Genève, éd. Slatkine, 2000, p. 18.

naturels de l'harmonie, a dû fortement séduire Diderot, bien qu'il explicite son mécontentement de la *naturalité* de cette théorie musicale dans *Le Neveu de Rameau*. Cette théorie musicale pleine de « visions inintelligibles et de vérités apocalyptiques » devient alors la théorie morale du Neveu. Chaque dissonance musicale ou idiotisme moral, majeurs ou mineurs soient-ils, devraient être *placés* avec discrétion, bien *préparés* et *sauvés*. Le Neveu essayait parfois de prouver qu'il était fort habile dans son jeu de violon théorisé par son oncle et qu'il est conséquemment supérieur en morale. Après avoir exécuté sa démonstration pour Diderot,

vous voyez, dit-il, en se redressant en en essuyant les gouttes de sueur qui descendaient le long de ses joues, que nous savons aussi placer un triton, une quinte superflue, et que l'enchaînement des dominantes nous est familier. Ces passages enharmoniques dont le cher oncle a fait tant de train, ce n'est pas la mer à boire, nous nous en tirons<sup>283</sup>.

Le Neveu est un violoniste médiocre et cela s'applique aussi à sa morale aux yeux de Diderot. Pour notre philosophe, « à quoi que ce soit que l'homme s'applique, la Nature l'y destinait<sup>284</sup> ». Donc le Neveu ne pouvait avoir que la morale de son métier, celle d'un musicien. Bien sûr Diderot pousse un peu cela à l'extrême en la fondant sur une théorie musicale bien obscure.

Ce déterminisme de métier est avant tout un déterminisme biologique qui se ramifie pour influencer sur la morale, l'esthétique et la philosophie du Neveu. En effet, il en est bien conscient :

Il se mit à hocher de la tête, et levant le doigt au ciel, il ajouta, et l'astre ! l'astre ! Quand la nature fit Leo, Vinci, Pergolèse, Duni, elle sourit. Elle prit un air imposant et grave en formant le cher oncle Rameau qu'on aura appelé pendant une dizaine d'années le grand Rameau et dont bientôt on ne parlera plus. Quand elle fagota son Neveu, elle fit la grimace et puis la grimace, et puis la grimace encore<sup>285</sup>.

À chaque fois, le Neveu rejette la faute soit à la nature soit à la société pour justifier son manque de génie ou son immoralité. Diderot s'en étonne d'ailleurs : « Comment se fait-il qu'avec un tact aussi fin, une si grande sensibilité pour les beautés de l'art musical,

---

<sup>283</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 639-640.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 690.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 686.

vous soyez aussi aveugle sur les belles choses en morale, aussi insensible aux charmes de la vertu ?<sup>286</sup> » Et le Neveu répond :

C'est apparemment qu'il y a pour les unes un sens que je n'ai pas ; une fibre qui ne m'a point été donnée, une fibre lâche qu'on a beau pincer et qui ne vibre pas ; ou peut-être c'est que j'ai toujours vécu avec de bons musiciens et de méchantes gens ; d'où il est arrivé mon oreille est devenue très fine, et que mon cœur est devenu sourd. Et puis c'est qu'il y avait quelque chose de race. Le sang de mon père et le sang mon oncle est le même sang. Mon sang est le même que celui de mon père. La molécule paternelle était dure et obtuse ; et cette maudite molécule première s'est assimilé tout le reste<sup>287</sup>.

La fibre morale qui ne résonne pas chez le Neveu en fait un violon avec une corde morte. Par là, le philosophe donne à son interlocuteur une dimension organologique. La fibre lâche qu'on a beau pincer et qui ne vibre pas est une façon d'insister sur la double incompetence morale et musicale du Neveu. Ainsi le violon auquel il manque une corde ne peut produire une suite d'accords parfaits. Tout accord sera dissonant par rapport aux autres accords. L'harmonie musicale et morale sera toujours rompue avec un individu comme le Neveu. C'est pour cela que même lorsqu'il arbore sa morale supérieure il ne réussit point à l'appliquer.

L'esthétique et la morale se tiennent de près. La fibre du Neveu qui n'est pas sympathique aux résonances de la vertu demeure insensible. Quant à ses doigts et son poignet, le violoniste les a exercés jusqu'au point de les rendre complètement dociles :

Et puis vous voyez ce poignet, il était raide comme un diable. Ces dix doigts, c'étaient autant de bâtons fichés dans un métacarpe de bois, et ces tendons, c'étaient de vieilles cordes à boyau plus sèches, plus roides, plus inflexibles que celles qui ont servi à la roue du tourneur. Mais je vous les ai tant tourmentées, tant brisées, tant rompues. Tu ne veux pas aller ; et moi, mordieu, je dis que tu iras ; et cela sera<sup>288</sup>.

Cet exercice physique de la main du Neveu ne l'aide pourtant pas à se hisser au niveau des grands maîtres du violon. L'éducation physique ne peut donner ce que la nature a refusé, comme les belles choses dans la morale ne peuvent exciter la sensibilité d'une fibre molle. Même en subjuguant toutes les cordes de ses mains à dominer celles de

---

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 681.

<sup>287</sup> *Idem.*

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 638.

l'instrument, le résultat n'est pas au rendez-vous. Le Neveu se résigne. Incapable de composer des harmonies pour en faire des œuvres comme son oncle, le problème du Neveu est d'ordre esthétique et moral. L'atavisme qui le trahit en est le témoin. Il n'a donc hérité que les mauvaises fibres qui ne font valoir aucune fonction honorable dans la société ou dans la nature. La théorie musicale de son oncle qu'il adopte pour son esthétique et pour sa morale le paralyse. Il ne peut composer de pièce musicale ni composer avec la société. Il s'en plaint ainsi :

Il y a des bourses pleines d'or qui se versent de droite et de gauche, et il n'en tombe pas une pièce sur toi ! Mille petits beaux esprits sans talent, sans mérite ; mille petites créatures sans charmes ; mille plats intrigants sont bien vêtus, et tu irais tout nu ? Et tu serais imbécile à ce point ? Est-ce que tu ne saurais pas flatter comme un autre ? Est-ce que tu ne saurais pas mentir, jurer, parjurer, promettre, tenir ou manquer comme un autre ? Est-ce que tu ne saurais pas te mettre à quatre pattes comme un autre ?<sup>289</sup>.

Le Neveu qui cherche tant bien que mal à se convaincre de l'utilité des idiotismes moraux se heurte cependant à sa nature de bonhomme, ou plutôt à sa propre image : Diderot. Ce Neveu qui n'est autre que l'autre moi de Diderot est dans un conflit moral et artistique permanent avec son auteur. Leur morale et leur esthétique sont dissemblables, mais dialogiques.

Dans le cinquième site de la *Promenade de Vernet*, nous trouvons encore un débat sur la question de la vertu. Cette fois-ci, c'est Socrate avec Aristippe. L'atmosphère et le ton sont bien ceux de *La Promenade du Sceptique*. Ainsi rêvait Diderot devant le spectacle artistique de la nature du dialogue entre le philosophe et son disciple :

Je m'en revenais donc, et je pensais que s'il y avait une morale propre à une espèce d'animaux et une morale propre à une autre espèce, peut-être dans la même espèce y avait-il une morale propre à différents individus ou du moins à différentes conditions ou collections d'individus semblables, et, pour ne pas vous scandaliser par un exemple trop sérieux, une morale propre aux artistes, ou à l'art, et que cette morale pourrait bien être le rebours de la morale usuelle<sup>290</sup>.

Chaque état aurait donc sa morale bien distinguée des autres. Mais si nous revenons à l'exemple du Neveu, nous verrons sitôt qu'il n'est pas un artiste et qu'il se refuse à toute morale naturelle. Sa morale est celle du bonheur, c'est-à-dire de la richesse, de la

---

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 635.

<sup>290</sup> Diderot, *Salon de 1767*, pp. 614-615.

puissance et de l'estime. Pourtant, Diderot considère que le grand malheur ne touche pas les gens médiocres puisqu'ils n'ont aucun trait poétique : « Il est d'expérience que la nature condamne au malheur celui à qui elle a départi le génie, et celle qu'elle a douée de la beauté ; c'est que ce sont des êtres poétiques<sup>291</sup>. » Qu'en est-il du Neveu ? est-il heureux ? malheureux ? « Moi, pauvre hère, lorsque le soir j'ai regagné mon grenier et que je me suis fourré dans mon grabat, je suis ratatiné sous ma couverture, j'ai la poitrine étroite et la respiration gênée ; c'est une espèce de plainte faible qu'on entend à peine<sup>292</sup>. » Donc le Neveu est bel et bien un personnage poétique puisqu'il est digne de peinture pour la plume du philosophe. Le génie lui manque, mais il est sublime. Au confluent de la nature de l'art et de la morale, le Neveu représente une exception à la règle générale qu'établit Diderot dans son *Salon de 1767*. Qu'est-ce qui mène cependant le Neveu au sublime ? C'est la conformité de son caractère avec la nature de ce qu'il représente : un fainéant, sot et vaurien<sup>293</sup>.

Dans le domaine de la morale, la folie était considérée comme une maladie<sup>294</sup> si nous nous en tenons à l'article « Folie » de l'*Encyclopédie*. L'état de l'artiste est un état immoral pour l'homme commun. « Celui-ci est un imitateur sublime de Nature ; voyez ce qu'il sait exécuter, soit avec l'ébauchoir, soit avec le crayon, soit avec le pinceau ; admirez son ouvrage étonnant ; eh bien ! il n'a pas sitôt déposé l'instrument de son métier qu'il est fou<sup>295</sup>. » Ce fossé qui sépare l'homme du monde de l'homme des arts est le même qui distingue le Neveu de son oncle. Aussi voit-il dans son oncle une sorte de génie indifférent au monde :

Sa fille et sa femme n'ont qu'à mourir quand elles voudront, pourvu que les cloches de la paroisse qu'on sonnera pour elles continueront de résonner la douzième et la dix-septième, tout sera bien. [...] Et c'est ce que je prise particulièrement dans les gens de génie. Ils ne sont bons qu'à une chose ; passé cela, rien ; ils ne savent ce que c'est d'être citoyens, pères, mères, frères, parents, amis<sup>296</sup>.

---

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 615.

<sup>292</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 632.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 645.

<sup>294</sup> Lefèvre, Aumont, « Folie » de *L'Encyclopédie*, t. VII, p. 43.

<sup>295</sup> Diderot, *Salon de 1767*, p. 615.

<sup>296</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 626.

Les grands artistes seraient ainsi des hommes malheureux tourmentés par la folie de leur génie qui en fait des êtres immoraux incapables de vivre comme le commun des êtres ou plutôt de manière naturelle. Nous retrouvons cette idée formulée dans le *Salon de 1767* de Diderot. L'être poétique est un monstre, il déroge à la tendance générale de la nature et de la morale. Tout ce qu'il fait ne tend pas pour son bonheur, mais pour satisfaire l'ascendant de l'organe qui domine en lui. Pour le cas du Neveu, celui-ci sacrifie la vertu pour le bonheur. Mais l'artiste n'est-il pas heureux quand il a l'instrument à la main ? Peut-être est-ce un bonheur singulier pour les artistes, inconnu des autres. Tout comme il y aurait une morale propre aux artistes, il y aurait aussi un bonheur qui l'est leur. Comme le Neveu le constate si bien, la nature « fait d'étranges bévues<sup>297</sup> ». Ce qui réduit les arts à un seul principe disperse la morale en une infinité de conditions. La nature fait autant d'espèces que de morales. « La morale se renferme donc dans l'enceinte d'une espèce. — Qu'est-ce qu'une espèce ? — Une multitude d'individus organisés de la même manière. — Quoi ! l'organisation serait la base de la morale ? — Je le crois<sup>298</sup>. » Qu'est-ce donc que les arts ? des imitations de la nature dont le principe et les lois sont les mêmes et dont la matière de travail diffère. Pour Diderot, la nature est à la base de l'art, de la morale, mais aussi de la politique. Tout comme son esthétique, la philosophie politique de Diderot repose bien sur son matérialisme pluridisciplinaire. Nous verrons ainsi comment l'esthétique naturelle et les sciences de la nature participent à cimenter la pensée politique du philosophe.



La richesse de la nature et l'indigence de l'art forment dans la pensée de Diderot une sorte de crise esthétique à dépasser. Cette situation est couplée avec une crise morale dans les *Regrets sur ma vieille robe de chambre*. En effet, elle prend la forme d'une esthétique matérialiste au sens pécuniaire du terme. Il en résulte alors une hésitation, un dilemme de morale et de goût dans les *Regrets*. La vieille robe « annonçait le philosophe » par des traces d'encre et d'usure. En la portant, Diderot se trouve beau, naturel et simple, donc pittoresque. Mais la nouvelle robe est luxueuse, écarlate et brillante, le présente comme étant affecté, empesé. Ainsi se voyait-il comme

---

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 690.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 614.

un modèle naturel dans sa vieille robe, comparé au Diderot vêtu de la nouvelle qui le mannequine, tel un modèle idéal. Le rejet de la thèse de Winckelmann se fait déjà sentir en 1769 et se confirme dans la contribution à *l'Histoire des deux indes* plus tard. Entre le modèle idéal et le modèle naturel, entre Winckelmann et Falconet, Diderot a aussi tâtonné pendant presque une vingtaine d'années, comme l'aveugle-né.

Si les arts nécessitent ce tâtonnement, la morale en a tout autant besoin. Le Neveu qui vacille entre moraliste et musicien n'est que l'instrument social de la théorie musicale de son oncle. Le modèle moral que le Neveu représenterait serait alors une longue suite de comportements, de tâtonnements sociaux. La société française est donc orchestrée par cette musique de l'oncle dont la figure est de proche en proche semblable à celle d'un despote<sup>299</sup>.

---

<sup>299</sup> « Je ne prendrai pas votre oncle pour exemple ; c'est un homme dur ; c'est un brutal ; il est sans humanité ; il est avare. Il est mauvais père, mauvais époux ; mauvais oncle. » *Ibid.*, p. 628.

**Troisième partie**

**3. Philosopher pour une politique naturelle**

Invité le 6 juillet 1762 par l'impératrice russe Catherine II, Diderot arrive à Saint-Pétersbourg le 8 octobre 1773. Pendant cette période, il travaille presque sans cesse sur *L'Encyclopédie* où nous trouvons déjà les articles politiques phares, notamment « Droit naturel » et « Autorité politique ».

C'est à la lumière d'une politique naturelle, c'est-à-dire une politique qui étudie la nature, les origines et l'évolution des hommes et des sociétés que le philosophe envisage de présenter ses idées à la souveraine de toutes les Russies. Toutes les réformes qui concernent le gouvernement l'économie, le social, l'éducation, l'agriculture, l'industrie, l'administration, etc., trouvent leur justification dans la pensée matérialiste de Diderot. La Russie se présente alors comme une opportunité pour essayer d'une manière expérimentale sa philosophie naturelle avec une despote éclairée. Cette expérience donne en effet un résultat plutôt décevant. Le philosophe découvre tardivement le « visage hideux » du despotisme dans la personne de l'impératrice.

Face à ce refus d'écouter la voix de la nature, Diderot se tourne alors vers son vieil ami, Sénèque. Ce dernier a été la victime de la cruauté de Néron. Mais c'est le stoïcisme dans sa résistance à la tyrannie qui captive surtout notre philosophe dans *l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron*. La question de la politique naturelle revient alors cette fois par la voie du rejet catégorique de l'idée de despotisme éclairé. Si la nature fait des despotes, c'est aux hommes de ne point en faire des souverains.

Ainsi les membres d'une société qui choisissent la servitude sous le despotisme méritent-ils le titre de citoyen ? Et qu'est-ce qu'un citoyen ? La question de la citoyenneté ouvre pour Diderot le chemin pour des réflexions sur le devoir de Sénèque

en tant que citoyen romain dans sa cité : à plus forte raison, quel est le rôle du citoyen philosophe ? Et spécifiquement quand il est le tuteur du prince ou le ministre rapproché de l'empereur, quel est son devoir ? Ce retour sur soi par l'entremise de Sénèque mène invariablement Diderot à développer une polyphonie politique qui dénonce la tyrannie des siècles antiques et des despotes contemporains.

### 3.1. La loi de la nature et le sceptre du philosophe

Comme nous l'avons vu précédemment, l'entomologie sert à Diderot pour rêver d'un modèle *extravagant* de la société où les hommes se résolvent en une infinité d'insectes. Parallèlement à cela, l'araignée avec sa toile s'érige comme un modèle naturel capable d'offrir une forme à la politique des souverains.

Mais qu'est-ce que la politique pour notre philosophe ? Il écrit déjà en 1751 : « La philosophie *politique* est celle qui enseigne aux hommes à se conduire avec prudence, soit à la tête d'un état, soit à la tête d'une famille<sup>300</sup>. » La gouvernance matérialiste a aussi son modèle dans la société, c'est la famille. Le père qui en est traditionnellement le chef donne alors une alternative humaine aux souverains. Dans leur évolution, les modèles politiques matérialistes de Diderot passent de l'humain à l'insecte. Cependant, le modèle de l'araignée est celui qui convient le mieux aux despotes éclairés par la philosophie des Lumières.

Diderot est philosophe, mais Denis se fait couronner hypothétiquement comme roi des mains de l'impératrice russe. Le « roi Denis » se veut donc un souverain dont la philosophie matérialiste devrait être à même de concilier le pouvoir législatif et exécutif avec la nature. Il se propose ainsi de réformer l'empire de Catherine II en le *naturalisant*. Naturaliser un empire n'est pas un retour à l'état de nature, mais un pas en avant dans la civilisation. Mais Diderot remarque vite que ces deux états ne garantissent pas le bonheur des peuples.

Le constat tombe. Dans l'état de nature, il y a un semblant de bonheur, mais l'homme n'est pas fait pour vivre éternellement dans une société où tout le monde est chasseur. Dans cet état, il n'y a qu'un seul métier et cela est aussi contre nature. Dans l'état civilisé, la marche vers l'état de guerre est inexorable. La matérialité des sociétés

---

<sup>300</sup> D'Alembert, Diderot, « Politique », *L'Encyclopédie*, t. XII, p. 917.

exprimée dans l'expansion économique est vite traduite en actions militaires qui englobent les petites sociétés, suivant la loi des masses.

C'est donc à la recherche d'un terme moyen, d'un point de félicité, que le philosophe aspire. Mais qui pourrait le définir ? Et où se situe-t-il exactement entre l'état de nature et la civilisation ?

### **3.1.1. Le règne de l'araignée : une gouvernance matérialiste**

Le fondement essentiel pour le droit naturel est la raison. C'est par la raison que Diderot définit les principes du droit naturel. Cette qualité humaine, *a priori* commune<sup>301</sup> à toute l'espèce, détermine la naturalité du droit. Autre chose qui détermine le droit naturel, ce sont les principes de justice, d'injustice, de volonté et de liberté. Mais quelle est leur nature ? Selon Diderot, ces principes de droit sont renfermés dans les actions sociales et les passions humaines. Entre la volonté générale et la volonté particulière, seule la première devrait servir de référent pour la naturalité du droit. Ainsi le droit naturel est un droit de sociétés non celui d'un individu. Les sociétés dont les membres sont plus ou moins organisés de la même manière devraient donc s'unir autour d'une volonté générale, puisque la base du droit naturel serait leur organisation biologique commune. Or la nature qui fait des espèces fait aussi des monstres. Dans une

---

<sup>301</sup> « Diderot, pour sa part, ne prétend à aucun système. Il engage un débat « public », qui est à lui-même son propre objectif. L'homme, un animal qui raisonne : cette définition, à bien des égards fort classique, et à d'autres fort hétérodoxe, n'est pas sans poser plusieurs questions au lecteur. Cela n'est pas pour troubler Diderot, alors que Rousseau, pour sa part, récuse cette hypothèse, qui suppose une capacité de raisonner dès l'origine (même fictive, ou théorique) de l'humanité. » Pierre Chartier, *Vies de Diderot*, vol. 1, *L'École du persiflage*, Paris, éd. Hermann, 2012, p. 158. « Non, monsieur Helvétius, non, il n'importe rien, puisque, selon vous, l'éducation répare tout. Tâchez donc de vous entendre. Vous raisonnez juste, si vous conveniez que la diversité de la première nourriture affectant l'organisation, le mal est sans remède ; mais ce n'est pas là votre avis. », Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, pp. 781-782. L'homme, pour Diderot, est un être de raison. Mais il peut raisonner juste ou faux. Donc une raison législative juste détermine la naturalité du droit, tandis qu'une raison fautive induit évidemment en erreur. Mais qu'est-ce qui garantit la justesse ou la fausseté d'une raison législative ? Sa conformité avec la nature qui se vérifie par l'expérience. Dans sa *Réfutation d'Helvétius*, notre philosophe nous dit qu'un homme méchant qui cesse de commettre le mal demeure tout de même un méchant. Donc le mérite qu'il a de suspendre ses actions ne change rien à sa nature. C'est la nature et non les actions qui définissent les humains. L'homme dans la nature est défini par sa nature ; dans la société, il est défini par sa nature et ses actions. Aussi celui qui raisonne faux est doué de raison comme celui qui raisonne juste. L'erreur ou la justesse n'est pas le critère de la raison. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, manquer de raison, c'est être fou ou touché de démence, voir les articles « Folie » et « Démence ».

espèce, l'être guidé uniquement par sa volonté particulière est un monstre. Dans la société, l'homme aveuglé par sa volonté particulière est un être dénaturé<sup>302</sup>.

À qui revient donc la puissance législative ? C'est bien à la volonté générale de l'espèce communément organisée. Faire vouloir aux autres ce qu'on veut ou exiger des autres ce qu'on ne peut leur offrir est injustice. Diderot définit la justice dans l'article « Droit naturel » par la restitution à chacun ce qui lui appartient. Ainsi un autre principe s'ajoute à la liberté, la volonté, la justice et l'injustice : la possession. Le droit naturel devrait donc remettre à chaque membre de l'espèce ce qu'elle lui doit par le biais des lois. L'équité est la justice déclarée par les lois du droit naturel, comme le précise le philosophe. La liberté ne devrait donc pas être l'excuse pour l'être dénaturé de faire prévaloir sa volonté particulière au détriment de la volonté générale.

Comment peut-on légiférer et gouverner si l'on s'en tient aux principes du droit naturel dont nous venons d'exposer quelques aspects ? Existe-t-il un modèle naturel pour les souverains dans la philosophie politique de Diderot ? Nous lisons ce qui suit dans l'article « Législation » :

C'est l'art de donner des lois aux peuples. La meilleure législation est celle qui est la plus simple et la plus conforme à la nature, il ne s'agit pas de s'opposer aux passions des hommes, mais au contraire de les encourager en les appliquant à l'intérêt public et particulier. Par ce moyen on diminuera le nombre de crimes et de criminels, et l'on réduira les lois à un très petit nombre<sup>303</sup>.

De ce qui précède, nous pouvons ajouter que légiférer est un art qui repose sur la raison de la volonté générale d'une espèce. Tout art suppose bel et bien un quelconque modèle dans la nature. Le législateur ne se privera donc pas de chercher ce modèle, mais où exactement dans la nature ? Pour le cas d'une monarchie tempérée, notre philosophe précise :

La liberté est dans les démocraties. L'esprit de liberté peut être dans les monarchies, mais ces ressorts sont bien différents ; cependant quand on manque de celui-ci, il faut précisément conserver celui-là. Il faut ou qu'un peuple soit libre, ou qu'il croie l'être. Celui qui détruit ce préjugé national est un scélérat ; c'est une grande toile d'araignée sur laquelle l'image de la

---

<sup>302</sup> Diderot, « Droit naturel », *L'Encyclopédie*, t. V, p. 886.

<sup>303</sup> Diderot, « Législation », *L'Encyclopédie*, t. X, p. 741.

liberté est peinte. Cette image qui attache tous les yeux du peuple l'élève, le soutient, le réjouit ; quelques bons yeux voient à travers les trous de cette toile la tête hideuse du despote. Que fait celui qui déchire la toile ? Rien pour le maître dont il est le vil esclave, un mal incroyable à la nation qu'il détrompe, qu'il contriste, qu'il abat, qu'il avilit, en lui montrant tout à coup la tête hideuse. Le corps dépositaire des lois fondamentales d'un Etat est cette toile d'araignée<sup>304</sup>.

Ce corps dépositaire de la législation ou cette représentation nationale devrait ainsi être à l'image d'une toile d'araignée, quand la monarchie n'est pas absolue. Ainsi la volonté générale est exprimée par la voix de cette représentation qui donne l'illusion de la liberté. Tout comme la toile d'araignée trompe la proie en lui faisant croire que la toile est un espace ouvert et libre, la fonction intermédiaire du parlement consiste en un *trompe-l'œil* qui produit une vraisemblance de liberté aux sujets.

Le modèle naturel que choisit Diderot pour la législation dans une monarchie tempérée a en effet un but « héroïque ». Le souverain se sacrifie dans la mesure où en limitant ses pouvoirs il limite aussi ceux de son héritier susceptible de renverser la monarchie tempérée par un système absolutiste. Diderot nous dit : « C'est en vain qu'un législateur équitable et bienfaisant a travaillé, si celui à qui il transmet le sceptre peut tout renverser. Se lier soi-même et lier son successeur, voilà le comble de l'héroïsme, de l'humanité, de l'amour des sujets, et une des choses les plus difficiles dans la législation<sup>305</sup>. » Durant la période des Frondes parlementaires, de Louis XIV, XV et XVI, le pouvoir législatif a oscillé entre la monarchie et les parlements successifs, dont le rôle politique vis-à-vis du souverain est tantôt limité tantôt rappelé selon les circonstances. Louis XIV limitera souvent le parlement. Après sa mort, la régence de Philippe d'Orléans restituera au parlement son pouvoir. Vient alors le temps de Louis XV qui va restreindre de nouveau le parlement avec l'aide de Maupeou. Puis, c'est Louis XVI qui, sous pression, va remettre le parlement dans ses fonctions. Mais dans tous les contextes où le parlement a regagné ses pouvoirs en France, il n'a jamais été question de la volonté générale ou de la simple bienfaisance du souverain. Mais quel intérêt y aurait-il à accepter une illusion de la liberté ? C'est que Diderot soutenait encore, lorsqu'il rédigeait ses *Observations sur le Nakaz*, l'idée du despotisme éclairé.

---

<sup>304</sup> Diderot, *Observations sur le Nakaz*, Paris, t. III, p. 517.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 518.

Si la toile de l'araignée est le corps intermédiaire entre le roi et le peuple, l'araignée n'est autre que le souverain.

Donc l'exemple des frondes parlementaires entre la période de Louis XIV et de Louis XVI révèle ainsi des « têtes hideuses de despotes » comme quand « un atome fait osciller un des fils de la toile de l'araignée, alors elle prend l'alarme, elle s'inquiète, elle fuit ou elle accourt. Au centre elle est instruite de tout ce qui se passe en quelque endroit que ce soit de l'appartement immense qu'elle a tapissé<sup>306</sup> ». Pour le despote ou le monarque absolu, le corps parlementaire est une extension de son corps qui l'informe des moindres vibrations qui se produisent dans son royaume. Mais pour le monarque que se lie lui-même et lie son successeur à un régime tempéré,

*il faut un dépôt des lois ; assurément, ce dépôt ne peut être que dans le corps politique, etc. Il s'agit bien de cela. Ce dont il s'agit, c'est de savoir comment empêcher que le dépôt ne soit violé. Violé et par le souverain, et par le magistrat ! Ce dont il s'agit, c'est de savoir ce que doit faire le dépositaire, lorsque le dépôt est violé par le souverain<sup>307</sup>.*

Pour garantir le dépôt des lois de tout renversement par le magistrat ou le souverain, il faut qu'il y ait évidemment un pacte qui puisse garantir l'inviolabilité de la législation par telle ou telle partie. Parce que le dépôt des lois est comme le dépôt de l'autorité. Si celle-ci et celle-là se sont établies de façon tyrannique, alors leur joug est secoué par la même loi qui les a établies, la violence<sup>308</sup>. Cependant, « quelquefois l'autorité qui s'établit par la violence change de nature : c'est lorsqu'elle continue et se maintient du consentement exprès de ceux qu'on a soumis ; mais elle rentre par là dans la seconde espèce dont je vais parler ; et celui qui se l'était arrogée, devenant prince, cesse d'être tyran<sup>309</sup>. » Et en rebroussant le chemin de ce raisonnement, le monarque dont l'autorité politique qui s'était établie par un contrat peut cesser, ou son successeur, d'être prince et devenir tyran. Pour s'en garantir, le dépôt de l'autorité comme le dépôt des lois, devraient se baser sur la loi de la nature et s'y limiter, car

le prince tient de ses sujets mêmes l'autorité qu'il a sur eux ; et cette *autorité* est bornée par les lois de la nature et de l'État. Les lois de la nature et de

---

<sup>306</sup> Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, p. 539.

<sup>307</sup> Diderot, *Observations sur le Nakaz*, p. 520.

<sup>308</sup> Diderot, « Autorité politique », *L'Encyclopédie*, p. 22.

<sup>309</sup> *Idem*.

l'État sont les conditions sous lesquelles ils se sont soumis, ou sont censés s'être soumis à son gouvernement. L'une de ces conditions est que n'ayant de pouvoir et d'*autorité* sur eux que par leur choix et de leur consentement, il ne peut jamais employer cette autorité pour casser l'acte ou le contrat par lequel elle lui a été déférée ; il agirait dès lors contre lui-même, puisque son autorité ne peut subsister que par le titre qui l'a établie. Qui annule l'un détruit l'autre<sup>310</sup>.

Peut-on dire autant du dépôt des lois ? La restriction du pouvoir du parlement, une fois qu'il est établi, peut-elle être nuisible au souverain ? Diderot répond que non et que c'est la nation qui en paie les frais. Les magistrats comme le monarque, pour le bonheur de la nation, devraient donc préserver même un semblant de liberté représenté en la personne morale d'un corps politique dépositaire de la puissance législative. Diderot nous en parle ainsi dans ses *Observations sur le Nakaz* :

La nature a fait toutes les bonnes lois, c'est le législateur qui les publie. Je dirais volontiers aux souverains : « Si vous voulez que vos lois soient observées, qu'elles ne contrarient jamais la nature » ; je dirais aux prêtres : « Que votre morale ne s'oppose pas aux plaisirs innocents. » Tonnez, menacez les uns et les autres tant qu'il vous plaira, ouvrez à nos yeux des cachots, les enfers sous nos pas ; vous n'étoufferez pas en moi le vœu d'être heureux. « Je veux être heureux » est le premier article d'un code antérieur à toute législation, à tout système religieux<sup>311</sup>.

Mais qu'est-ce qui pense les lois de la nature si ce n'est le philosophe ? La législation doit donc s'assujettir aux lois de la nature et non fournir des lois qui vont à son encontre. Toutes les lois sont supposées suivre la nature sans l'amender. La philosophie aussi doit s'en remettre au train nécessaire du monde, celui de la nature<sup>312</sup>. Tout ce qui est pensé ou édicté hors de la nature est dénaturé, et tout ce qui est dénaturé cesse d'exister par la simple raison de la vétusté. La nature n'a de lois que pour la volonté générale et n'en a aucune pour la volonté particulière. « Le temps réduit en poudre la demeure d'un de ces maîtres du monde, d'une de ces bêtes farouches qui dévoraient les rois qui dévorent les hommes<sup>313</sup>. » C'est comme si, pour Diderot, la nature rendait justice à la volonté générale victime de la volonté particulière. Celle-ci est représentée

---

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>311</sup> Diderot, *Observations sur le Nakaz*, p. 525.

<sup>312</sup> Diderot, *Apologie de l'abbé Galiani*, p. 136.

<sup>313</sup> Diderot, *Salon de 1767*, p. 718.

sous une forme animale *parasitaire* d'une espèce dont l'organisation biologique est humaine.

Quand l'autorité politique tombe entre les mains d'une volonté particulière et despotique, la nation souffre par le simple éloignement des lois de la nature. Qu'est-ce que le despote éclairé pour le philosophe ? C'est un tyran qui sacrifie sa volonté particulière ou despotique afin de se lier par un pacte à la volonté générale de la nation, contribuant ainsi à la *liberté* de celle-ci. Le souverain qui écoute la volonté générale est un souverain fait pour vivre au milieu de ses sujets. Diderot nous disait : « Je n'aime pas les hommes épars, je n'aime pas les palais isolés, je les aime liés par un grand nombre d'autres domiciles particulières. Rien qui contribue tant à la civilisation qu'une population nombreuse. Les angles des cailloux se touchent, s'émoussent, et les cailloux se polissent<sup>314</sup>. » Suivant un processus matérialiste, la nature *républicaniserait* ainsi le souverain qui vivrait au milieu de ses sujets. Elle le naturalise et en fait un citoyen semblable à tous les autres dans leur fonction sociale. D'un point de vue physique, l'idée de l'isolement est en effet contraire aux principes matérialistes de Diderot. La loi des masses veut que les grandes masses exercent leur despotisme sur les petites masses en physique comme en morale. Mais Diderot a aussi remarqué que dans tout corps organisé un organe spécifique exerce toujours son pouvoir sur le reste des membres. Comment pourrait-on alors concilier l'idée d'une unité physique ou morale qui favoriserait une liberté dans le même corps ou organisation ? Cela ne se peut. Les corps, les espèces, en mot, toute organisation implique nécessairement un monstre qui s'élève pour la dominer aussitôt qu'elle se constitue. La liberté est toujours illusoire dans cette situation. Paradoxalement, Diderot affirme qu'

aucun homme n'a reçu de la nature le droit de commander aux autres. La liberté est un présent du ciel, et chaque individu de la même espèce a le droit d'en jouir aussitôt qu'il jouit de la raison. Si la nature a établi quelque *autorité*, c'est la puissance paternelle : mais la puissance paternelle a ses bornes, et dans l'état de nature elle finirait aussitôt que les enfants seraient en état de se conduire. Toute autre *autorité* vient d'une autre origine que la nature<sup>315</sup>.

---

<sup>314</sup> Diderot, *Mélanges pour Catherine II*, Paris, t. III, p. 243.

<sup>315</sup> Diderot, « Autorité politique », p. 24.

En ce sens, la puissance paternelle serait une expression de la volonté particulière ou despotique. Or à quel point cela est-il vrai ? Si le dépôt de l'autorité politique auprès d'un souverain est un acte politique, il est aussi social, économique et surtout naturel. La minorité d'une société d'hommes réunis pour se garantir des malheurs de la nature exige une tutelle paternelle. Le souverain qui renoncerait à sa volonté particulière, serait l'image de la maturité d'une nation qui n'aurait plus besoin de la puissance paternelle pour survivre dans la nouvelle forêt qui n'est autre que la société, si nous nous en tenons aux mots du philosophe. Le tyran ne survit que par la pusillanimité de ses sujets ou par son désir effréné de s'isoler. Parfois les deux. Les causes non naturelles qui lui permettent d'accaparer l'autorité politique sont la violence et la force<sup>316</sup>. La première est une passion, la seconde est son moyen. Mais pourquoi donc Diderot les met-elles à l'écart de la nature ? C'est que les passions peuvent être le ressort des deux volontés. Ce qui détermine la naturalité de l'établissement de l'autorité politique, « c'est cette conformité de vous à eux tous et d'eux tous à vous qui vous marquera quand vous sortirez de votre espèce, et quand vous y resterez. Ne la perdez jamais de vue, sans quoi vous verrez les notions de la bonté, de la justice, de l'humanité, de la vertu, chanceler dans votre entendement<sup>317</sup>. » La nature de l'homme étant différente de celle de l'animal, ce qui est naturel pour l'animal ne l'est pas pour l'homme.

Si la nature a déposé dans les passions humaines une part de de la volonté générale<sup>318</sup>, elle en a fait de même pour la raison. Ce sont deux qualités humaines. S'y refuser, c'est se dénaturer. Les passions devraient ainsi être observées par la raison et le

---

<sup>316</sup> *Idem.*

<sup>317</sup> Diderot, « Droit naturel », p. 46.

<sup>318</sup> « Mais, me direz-vous, où est le dépôt de cette volonté générale ? Où pourrai-je la consulter ? — Dans les principes du droit écrit de toutes les nations policées ; dans les actions sociales des peuples sauvages et barbares ; dans les conventions tacites des ennemis du genre humain entre eux, et même dans l'indignation et le ressentiment, ces deux passions que la nature semble avoir placées jusque dans les animaux pour suppléer au défaut des lois sociales et de la vengeance publique. » *Ibid.*, pp. 46-47. À ce propos, Pierre Chartier voit que Diderot demeure attaché en quelque sorte dans sa conception de la volonté générale à une forme législative d' « Église (ou, ce qui revient au même, d'État) en ce qui s'accompagne de la nécessité d'un "éclairage" constant sur... la nature intime des pensées et des désirs de chacun. Il ne saurait se passer d'institutions, de loi(s), de constitution et de travail juridico-philosophiques d'appui, à la fois donc général et particulier. C'est qu'il n'est accessible qu'à une "méditation" fort intellectualiste, mais pourtant individualisée, nichée dans le for intérieur de "chacun". », Pierre Chartier, *op.cit.*, p.167. Cette tendance quelque peu conservatrice à l'égard des formes législatives nous annonce un Diderot prêt à se sacrifier d'une manière non liturgique, mais laïque, en tant que *roi*.

contraire est tout aussi juste. Car, rappelons la définition que donne Diderot de la législation : « Il ne s'agit pas de s'opposer aux passions des hommes, mais au contraire de les encourager en les appliquant à l'intérêt public et particulier. » Quel est donc le fonctionnement d'une volonté générale qui puisse garantir le bonheur du prince et de la nation ? C'est de mettre à l'unisson<sup>319</sup> les passions humaines, la raison, les principes de droit naturel et les actions sociales. En tout état de cause, cela nécessite un double sacrifice : celui du monarque et celui de la liberté de la nation qu'elle recouvre aussitôt qu'elle atteint sa majorité. Nous verrons ainsi avec Diderot qui joue au despote éclairé que gouverner peut être une grande passion pour le souverain sous une forme religieuse, c'est-à-dire surnaturelle, et comment cela peut avoir des allures d'un gouvernement naturel.

### 3.1.2. Denis, le roi sacrifié

Dans *Les Bijoux indiscrets*, *Les Mélanges pour Catherine II* et la *Complainte en rondeau de Denis, roi de la fève, sur les embarras de la royauté* le philosophe Diderot déploie une figure du roi sacrifié<sup>320</sup>. « Me voilà couronné, disait-il, par les mains de Votre Majesté Impériale. [...] Vous me direz qu'on me tuera. Peut-être. Il vaut autant mourir pour quelque chose de grand<sup>321</sup> ».

Convaincu malgré son matérialisme que le sacrifice est un prérequis idéologique pour la fondation de tout État, Diderot considère *Les Bijoux indiscrets* (1748) comme une satire socio-politique du sacre liturgique de Louis XV. Celui-ci reçoit pour son sacre, dans l'ouvrage du philosophe, un anneau non pour épouser « solennellement le royaume », mais pour faire parler les parties génitales des femmes. Parallèlement à cette profanation du sacrifice comme ordination, on perçoit un Diderot qui se couronne hypothétiquement empereur dans les *Mélanges pour Catherine II* (1774) afin de réformer l'empire de la tsarine. La liste des réformes économiques, politiques, éducatives, sociales et administratives que propose Diderot est tellement audacieuse qu'elle lui fait réaliser la possibilité d'un sacrifice de sa propre vie, chose qu'il admet philosophiquement. Ainsi ce sacrifice laïque prend paradoxalement une dimension

---

<sup>319</sup> Diderot, *Pensées philosophiques*, p. 20.

<sup>320</sup> L'image du sacrifice constitue la preuve du caractère sacré du monarque ; sans elle, les sujets pourraient douter de son élection divine. Jean Marie Apostolidès, *Le prince sacrifié : théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Editions de minuit, 1985, p 27.

<sup>321</sup> Diderot, *Mélanges pour Catherine II*, p. 391.

morale voire sacrée. Toutefois, cela demeure bien ambigu si nous percevons ce sacrifice plus *naturellement*, donc comme un devoir qui incomberait à la « puissance paternelle » que la nature a placée entre les mains du monarque.

Dans le théâtre de Diderot, notamment *Le Père de famille* et *Le Fils naturel*, le rôle du père est central dans sa dimension sacrificielle. La puissance paternelle est toujours mise à l'épreuve par la *naturalité* des liens sociaux du père avec sa famille, comme un monarque avec ses sujets. Ainsi l'autorité familiale d'un père peut être mise en parallèle avec l'autorité politique d'un souverain. Dans ce sens, les travaux<sup>322</sup> de Jean-Marie Apostolidès sur l'histoire sociale et politique du théâtre classique français peuvent nous aider à examiner quelques œuvres de philosophie et de théâtre de Diderot, du point de vue de sa politique naturelle. Diderot, comme Apostolidès, ont commenté l'*Iphigénie* de Racine. Pour notre philosophe, il s'agit de l'histoire d'un père qui avait eu l'intention de sacrifier sa fille par ambition et qui ne devait avoir rien d'infâme, à une faute près : celle d'appeler sa fille en Aulide, et cela avant que la pièce ne commence, donc avant le moment tragique :

Il est agité de remords. Il se lève pendant la nuit. Il veut l'empêcher d'arriver en Aulide. Il n'y réussit pas. Il se désespère de son arrivée. Ce sont les dieux qui le trompent. Par qui fait-on plaider auprès de lui la cause de sa fille ? Par un amant furieux qui la gêne par ses menaces, par une mère furieuse qui veut subjuguier son époux ; on abandonne, au milieu de cela, ce père irrité au plus adroit fripon de la Grèce. Cependant il est sur le point de ravir sa fille au couteau, lorsque Ériphile dénonce sa faute aux Grecs et à Calchas qui la demandent à grands cris, et puis il y a dix ans que les Grecs sont devant Troie. Il n'y a pas un chef dans l'armée qui n'ait perdu un père, un fils, un frère, un ami pour l'injure faite aux Atrides. Ce sang des Atrides est-il le seul sang précieux de la Grèce ? Tout sentiment d'ambition à part, Agamemnon ne doit-il rien aux dieux, ne doit-il rien aux Grecs ? Que de circonstances accumulées pour pallier l'erreur d'un moment !<sup>323</sup>.

---

<sup>322</sup> *Le roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV* et *Le prince sacrifié : théâtre et politique au temps de Louis XIV*. Ces deux ouvrages, les premiers d'Apostolidès, présentent comment un art comme le théâtre peut représenter ou se révéler comme un spectacle politique qui s'ouvre sur une multiplicité de dimensions : sociologique, psychanalytique et anthropologique.

<sup>323</sup> Diderot, *A Sophie Volland, 2 au 6 ou 8 Novembre 1760*, t.V, Paris, éd. Robert Laffont, 1997, pp. 309-310.

Agamemnon est finalement meilleur père que roi, d'où sa légitimité paternelle. Nous savons que dans une version du mythe Iphigénie est sacrifiée et non pas Eriphile. Chez Racine, Agamemnon est l'image du père protecteur à qui incombe la puissance paternelle. Le mot père est d'ailleurs cité dans la pièce soixante-et-onze fois, tandis que celui de roi seulement treize fois<sup>324</sup>. Toujours est-il que chez Racine ce n'est pas la raison d'État qui va prévaloir dans le cœur d'Agamemnon. Tout étant d'ailleurs égal, ce sont les dieux qui se chargent de la fondation de l'État en faisant d'Eriphile une désignée pour sacrifice. Le souverain est sacrifié et sacrificateur. Les dieux ne vont pas sacrifier la figure du père, mais celle du roi en Agamemnon. La fondation de l'État ne peut être que divine ou naturelle, même un roi ne peut y prétendre que par la grâce des dieux. C'est ici même qu'Apostolidès rejoint Diderot dans l'idée de la création d'un État *naturel* qui nécessite un sacrifice par le monarque. Il voit dans le passage du sacrifice d'Eriphile<sup>325</sup>, qu'il commente, la fabrication d'une machine étatique naturelle :

La machine que l'auteur nous fait entrevoir est une machine imaginaire qui fonctionne autant selon les principes de l'hydraulique que de la pneumatique. Elle crée un travail à partir d'une production de chaleur, mais en elle le biologique est indissociable du mécanique, et la terre reçoit sur sa rive le sperme d'écume de l'eau qui la pénètre en gémissant. Cette machine qui intègre en une totalité les éléments qui composent tout être vivant n'a pas d'équivalent dans les machines qu'inventent les ingénieurs de l'époque ; c'est une machine *naturelle*, c'est-à-dire qui met en branle la nature, c'est donc une machinée créée par les dieux<sup>326</sup>.

Ainsi donc la monarchie de droit divin pose ses fondements naturels tout en ayant recours à un mythe sacrificiel.

Pour le théâtre sérieux de Diderot, le père est souvent conduit d'une certaine manière à envisager l'idée du sacrifice pour permettre la fondation d'une famille. Le problème de parenté dans *Le Fils naturel* et *Le Père de famille* qui est toujours de mise

---

<sup>324</sup> Jean Racine, *Iphigénie*, Paris, éd. Flammarion, 2019.

<sup>325</sup> Furieuse, elle vole, et sur l'autel prochain prend le sacré couteau, le plonge dans son sein. À peine son sang coule et fait rougir la terre, les Dieux font sur l'autel entendre le tonnerre ; les vents agitent l'air d'heureux frémissements, et la mer leur répond par ses mugissements ; la rive au loin gémit, blanchissante d'écume ; la flamme du bûcher d'elle-même s'allume ; le ciel brille d'éclairs, s'entr'ouvre, et parmi nous jette une sainte horreur qui nous rassure tous. [...] Tout s'empresse, tout part. *Ibid.*, p. 231.

<sup>326</sup> Apostolidès, *op.cit.*, p. 110.

est souvent résolu par la découverte d'un quelconque lien familial qui permet l'union des couples. Rien ne concourt jusqu'ici au sacrifice. Toutefois, c'est bien avant le moment *tragique* où l'impossibilité du mariage commence à émerger que le père redoute un sacrifice imminent. Si la tragédie classique n'est plus au goût du siècle selon Diderot, c'est dans la naturalité de la tragédie domestique<sup>327</sup> qu'il perçoit une alternative. Il en parle en ces termes :

Elle est plus voisine de nous. C'est le tableau des malheurs qui nous environnent. Quoi ! vous ne concevez pas l'effet que produiraient sur vous une scène réelle, des habits vrais, des discours proportionnés aux actions, des actions simples, des dangers dont il est impossible que vous n'ayez tremblé pour vos parents, vos amis, pour vous-même ? Un renversement de fortune, la crainte de l'ignominie, les suites de la misère, une passion qui conduit l'homme à sa ruine, de sa ruine au désespoir, du désespoir à une mort violente, ne sont pas des événements rares ; et vous croyez qu'ils ne vous affecteraient pas autant que la mort fabuleuse d'un tyran, ou le sacrifice d'un enfant aux autels des dieux d'Athènes ou de Rome ?...<sup>328</sup>.

Comme le projet moral qu'un artiste se fixerait, Diderot envisage de faire de son théâtre un outil qui lui permet de mettre en spectacle ses idées politiques sous couvert d'une tragédie domestique. C'est dans les *Entretiens sur Le Fils naturel* qu'il évoque l'importance de la figure d'un père de famille. Il dit : « Le père de famille ! Quel sujet, dans un siècle tel que le nôtre, où il ne me paraît pas qu'on ait la moindre idée de ce que c'est qu'un père de famille<sup>329</sup> ! » Si Diderot insiste sur le rôle du père de famille, c'est parce que le gouvernement domestique précède en effet le gouvernement politique<sup>330</sup>. La forme naturelle, ou du moins primitive, de tout État monarchique est un foyer gouverné par un père de famille. Diderot soutenait cela déjà dans *Les Bijoux indiscrets* où il montrait comment un parlementaire inapte à conduire les affaires de sa famille ne pouvait prétendre sérieusement à remplacer le sultan Mangogul. À ce propos, nous lisons dans l'article « Puissance » qu'

---

<sup>327</sup> *Le Fils naturel* a des nuances de tragédie. Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, t. III, p. 1190.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 1174.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 1177.

<sup>330</sup> D'Alembert, La Chapelle, Jaucourt, Boucher d'Argis, « Puissance », *L'Encyclopédie*, t. XIII, p. 558.

en effet, les premières sociétés des hommes n'étaient composées que d'une même famille, et celui qui en était le chef en était tout-à-la-fois le père, le juge ou arbitre, et le souverain ; et cette puissance des pères n'avait aucune autre puissance humaine au-dessus d'elle, jusqu'à ce qu'il s'élevât quelques hommes ambitieux qui s'arrogeant une autorité nouvelle et jusqu'alors inconnue, sur plusieurs familles répandues dans une certaine étendue de pays, donnèrent naissance à la puissance souveraine<sup>331</sup>.

Diderot a remarqué lors de son siècle qu'il y a une grande méconnaissance du rôle du père dans la famille. Cela implique aussi la méconnaissance du rôle du souverain par ses sujets. Ce rôle n'est cependant pas celui d'un caractère, comme l'avare ou le misanthrope. Il est ici question des conditions qui laissent transparaître le père ou le monarque dans la pièce de théâtre<sup>332</sup>. Qu'entend le philosophe par conditions ? « En un mot, je vous demanderai si les devoirs des conditions, leurs avantages, leurs inconvénients, leurs dangers ont été mis sur la scène. Si c'est la base de l'intrigue et la morale de nos pièces<sup>333</sup>. » Quand Diderot prend intérêt dans sa lettre à Sophie Volland pour l'Agamemnon de Racine, c'est parce que toutes les conditions mettent à l'épreuve le roi et le père en lui. Il faisait remarquer dans ces mots à Sophie Volland, lorsqu'elle avait lu Racine, le fait de s'être identifiée au mauvais personnage, Iphigénie :

Le caractère d'Iphigénie était facile à peindre, celui d'Achille et celui d'Ulysse faciles, celui de Clytemnestre plus facile encore ; mais celui d'Agamemnon, dont vous ne me dites rien, comment n'y avez-vous pas pensé ? Un père immole sa fille par ambition, et il ne faut pas qu'il soit odieux. Quel problème à résoudre<sup>334</sup> !

Pour Diderot, l'intrigue d'Iphigénie est basée sur les conditions dans lesquelles Agamemnon se trouve en tant que père et roi. Qu'en est-il du caractère ou des conditions de Catherine II ? Celle-ci avait le caractère de la despote éclairée, mais ce sont les conditions de son règne qui faisaient voir au philosophe dans l'impératrice quelque chose d'autre, une mère pour laquelle il écrira une fable qui relate le sacrifice

---

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 561.

<sup>332</sup> Ce ne sont plus les caractères qu'il faut mettre sur scène, mais les conditions. Jusqu'à maintenant, dans la comédie, le caractère a été l'objet principal, et la condition n'a été que l'accessoire ; il faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet principal, et que le caractère ne soit que l'accessoire. Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, pp. 1176-1177.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 1177.

<sup>334</sup> Diderot, *A Sophie Volland, 2 au 6 ou 8 Novembre 1760*, p. 309.

dans son règne. Or si l'impératrice des Lumières devait se sacrifier, c'est de façon moderne qu'elle aurait à procéder. Elle sacrifierait donc une idée, celle du bonheur :

J'ai tout remué, J'ai attaqué toutes les erreurs. Né pour le bonheur d'un grand nombre d'hommes, je leur ai sacrifié le mien. C'est la condition des bons souverains ; ça a été la mienne. Qu'ai-je fait ? Tout ce que j'ai pu. [...] Un homme fort, c'est Pierre I<sup>er</sup>, trouva sur son chemin un bloc de marbre ; on en pouvait tirer la plus belle statue. [...] L'histoire du bloc fit mention du petit nombre de ceux qui avaient enfoncé le coin et détruit successivement ses angles, et ne parla point ou parla mal des autres. Mon fils, ajouta Catherine, donnez votre coup de marteau, comme j'ai donné le mien, donnez-le plus fortement que vous pourrez et passez avec la satisfaction de n'avoir pas laissé le bloc tel qu'il était, que vos contemporains vous en loueront, et que la postérité s'en souviendra<sup>335</sup>.

L'autorité politique ou la puissance paternelle<sup>336</sup> des monarques ne se limite pas à la gouvernance de l'État. Elle concerne aussi la succession dans le cadre domestique de la famille royale. Pour cela, quand il a composé *Le Père de Famille*, Diderot s'en est remis au jugement de la princesse Caroline de Nassau-Sarrebruck non seulement en sa qualité de princesse, mais de mère aussi<sup>337</sup>. Le père de famille se demande en effet dans la scène II de l'acte premier « est-ce pour leur [les enfants] bonheur, est-ce pour le nôtre qu'ils sont nés ?... Hélas ! ni l'un ni l'autre<sup>338</sup> ». Si le souverain est né pour le bonheur de la multitude, il n'est toutefois pas né pour celui de sa descendance ni celle-ci pour le sien.

Pour Diderot, le sacrifice du souverain est ainsi au confluent du naturel, du religieux, du social, du politique et de l'économique. Aussi l'étude des œuvres du philosophe nous permettra d'examiner les rites d'entrée et de sortie de la parodie du sacrifice et sa représentation. Puis nous verrons comment Diderot part de la critique du sacrifice, sous sa forme religieuse, pour l'embrasser pleinement sous sa forme séculière et ce que cela implique. À considérer tous ces éléments, le sacre ou le sacrifice peuvent-ils avoir une dimension naturelle dans la pensée du philosophe ? Est-ce que le sacrifice

---

<sup>335</sup> Diderot, *Mélanges pour Catherine II*, pp. 406-407.

<sup>336</sup> Que plus les États sont bornés, plus l'autorité politique se rapproche de la puissance paternelle. Diderot, *Le Père de famille*, t. III, p. 1196.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 1193.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 1199.

d'un prince justifierait le sacrifice de la liberté d'une nation ? Plusieurs considérations que la passion de gouverner suscite au philosophe entrent dans cet acte.

Dans l'un des premiers ouvrages de Diderot, *De la suffisance de la religion naturelle* (1746), celui-ci appelait déjà à écouter la voix de la nature :

Tandis que les cultes humains continueront de se déshonorer dans l'esprit des hommes par leurs extravagances et leurs crimes, la religion naturelle se couronnera d'un nouvel éclat et peut-être fixera-t-elle enfin les regards de tous les hommes et les ramènera-t-elle à ses pieds ? C'est alors qu'ils ne formeront qu'une société, qu'ils banniront d'entre eux ces lois bizarres qui semblent n'avoir été imaginées que pour les rendre méchants et coupables ; qu'ils n'écouteront plus que la voix de la nature ; et qu'ils recommenceront enfin d'être simples et vertueux<sup>339</sup>.

Pour le philosophe qui était convaincu par la vision déiste du monde, la religion naturelle semblait proposer une alternative pour les religions révélées ou simplement non naturelles. Tout comme l'autorité politique, l'établissement d'une religion n'est naturel que quand celle-ci l'est. Quand c'est le cas, la religion naturelle fonctionne comme une loi physique : elle réunit les nations en une société simple et vertueuse. Il en va de même pour le souverain qui, suivant les lois de la nature dans sa législation, réussirait à unifier une nation grâce à un pacte social qui garantirait le bonheur de tous. Mais est-ce que cela est suffisant en politique ? Les critiques de la religion naturelle y ont souvent observé de l'insuffisance, nous dit Diderot :

Le système qui traite la religion naturelle d'insuffisante jette des doutes sur la bienveillance universelle de l'égalité constante de Dieu. [...] Car si les hommes ne peuvent être sauvés sans la religion chrétienne, Dieu devient envers ceux à qui il la refuse un père aussi dur qu'une mère qui aurait privé ou qui priverait de son lait une partie de ses enfants. Si au contraire la religion naturelle suffit, tout rentre dans l'ordre, et je suis forcé de concevoir les idées les plus sublimes de la bienveillance et de l'égalité de Dieu<sup>340</sup>.

Diderot voyait dans le paganisme, le judaïsme, le christianisme et l'islam des sectes naturalistes, schismatiques et hérétiques de la religion naturelle, comme il voit dans les principes du droit, les actions sociales chez les peuples civilisés et les barbares et les

---

<sup>339</sup> Diderot, *De la suffisance de la religion naturelle*, pp. 63-64.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 62.

passions humaines des fragments de la volonté générale et naturelle d'une nation ou d'une société. Ainsi ce qui est insuffisant est toujours une œuvre humaine. Par contre, la nature dans ses lois est toujours suffisante. Donc la législation ne devrait point se limiter à des spécificités régionales, mais à des généralités qui concernent toute l'espèce, pour qu'elle soit simple et naturelle. La façon par laquelle le philosophe essaie de définir la religion naturelle pourrait nous donner une idée sur ce qu'il entendait par les lois de la nature :

La vérité de la religion naturelle est à la vérité des autres religions comme le témoignage que je me rends à moi-même, est au témoignage que je reçois d'autrui ; ce que je sens, à ce qu'on me dit ; ce que je trouve écrit en moi-même du doigt de Dieu, et ce que les hommes vains et superstitieux et menteurs ont gravé sur la feuille ou sur le marbre ; ce que je porte en moi et rencontre le même partout, et ce qui est hors de moi et change avec les climats ; ce qui n'a point été sincèrement contredit, ne l'est point et ne le sera jamais, et ce qui, loin d'être admis, et de l'avoir été, ou n'a point été connu, ou a cessé de l'être, ou ne l'est point, ou bien est rejeté comme faux ; ce que ni le temps ni les hommes n'ont point aboli et n'aboliront jamais, et ce qui passe comme l'ombre ; ce qui rapproche l'homme civilisé et le barbare, le chrétien, l'infidèle et le païen, l'adorateur de Jéhova, de Jupiter et de Dieu, le philosophe et le peuple, le savant et l'ignorant, le vieillard et l'enfant, le sage même et l'insensé<sup>341</sup>.

Le point de départ est la raison et les passions qui peuvent avoir une allure d'individualisme, mais qui sont pour le philosophe des traits communs de l'espèce. Il découle ainsi de la religion naturelle une suffisance des lois. Toutefois, est-ce le cadre définitif dans lequel Diderot conçoit sa philosophie politique ? Certainement pas. Les réflexions dans les *Pensées philosophiques*, *De la suffisance de la religion naturelle* et *La Promenade du sceptique* ne sont que le point de départ qu'entreprend notre philosophe pour emprunter ensuite le sentier du matérialisme politique.

Si nous établissons un parallélisme entre la religion naturelle et les lois naturelles, c'est parce que Diderot en ramène les fondements à la même idée et aux mêmes principes, ceux de la nature, de la simplicité et de la vertu. C'est aussi parce que les lois

---

<sup>341</sup> *Ibid.*, p 63.

religieuses et les lois civiles empiètent les unes sur les autres. Diderot raconte dans les dernières pages de son *Addition aux pensées philosophiques* qu'

anciennement, dans l'île de Ternate, il n'était permis à qui que ce soit, pas même aux prêtres de parler de religion. Il n'y avait qu'un seul temple ; une loi expresse défendait qu'il y en eût deux. On n'y voyait ni autel, ni statues, ni images. Cent prêtres, qui jouissaient d'un revenu considérable, desservaient ce temple. Ils ne chantaient ni ne parlaient, mais dans un énorme silence ils montraient avec le doigt une pyramide sur laquelle étaient écrits ces mots : *Mortels, adorez Dieu, aimez vos frères et rendez-vous utiles à la patrie*<sup>342</sup>.

Cette anecdote sera reprise plus tard dans les *Observations sur le Nakaz* et les *Contributions à l'Histoire des deux Indes*. La loi de la nature est, comme le dirait le Neveu de Rameau, un pacte tacite<sup>343</sup> par sa simplicité et son évidence. La voix de la nature est le silence. Peut-on parler alors d'une suffisance des lois naturelles ? Cela est possible dans le cas où « les lois divines consacraient les lois civiles, ou celles-ci civiliseraient les lois sacrées ; l'un et l'autre me convient également. [...] Il n'y aurait plus qu'un code, celui de la nature sur lequel les deux autres seraient calqués<sup>344</sup> », nous dit Diderot. À l'image du code civil et religieux qui fusionnent en se sacralisant ou en se civilisant, le monarque religieux se sacrifie pour émerger en tant que monarque naturel. C'est le cas du roi sacrifié qu'essaie Diderot d'incarner alternativement dans *Les Bijoux indiscrets*, *Les Mélanges pour Catherine II* et la *Complainte en rondeau de Denis, roi de la fève, sur les embarras de la royauté*.

Si le philosophe est couronné dans *Les Mélanges*, c'est bien pour « proposer » des réformes. Or le roi sacrifié est une « victime désignée dans les sociétés ne possédant pas de système judiciaire<sup>345</sup> ». L'autosacrifice auquel se prête le philosophe est animé par ce désir de *civiliser* le sacré ou de *sacraliser* le civil, donc d'essayer de *naturaliser* le système russe dans le domaine politique, juridique, économique, etc.<sup>346</sup>. Diderot se

---

<sup>342</sup> Diderot, *Addition aux pensées philosophiques*, p. 49.

<sup>343</sup> « Tout est écrit dans le pacte tacite. Tant pis pour celui qui l'ignore ou l'oublie. Combien je justifierais par ce pacte universel et sacré, de gens qu'on accuse de méchanceté, tandis que c'est soi qu'on devrait accuser de sottise. » Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 667.

<sup>344</sup> Diderot, *Observations sur le Nakaz*, p. 537.

<sup>345</sup> Apostolidès, *op.cit.*, p. 47.

<sup>346</sup> « En Russie, il est urgent d'abolir le servage, de faire naître un tiers état urbain et commerçant, d'installer une « commission » permanente, c'est-à-dire une représentation

montre comme un monarque prêt à verser son sang pour une grande cause après son couronnement. Le sacrifice pour lequel il opte est envisagé évidemment dans une optique séculière, cependant avec une teinte religieuse, puisqu'il implique souvent une dimension mystique voir christique :

Que le sacrifice premier du roi ait eu lieu vraiment ou qu'il soit rapporté par les chroniqueurs a finalement peu d'importance en regard de sa nécessaire mise en représentation. C'est lui qu'on trouve à l'origine du respect et de l'obéissance dus au souverain, lui qui permet d'unifier en une seule les images incompatibles du *rex* et du *sacerdos*<sup>347</sup>.

D'ailleurs, rappelons que Diderot termine ses *Mélanges* par une « Consolation de sa Majesté Impériale à l'âge de quatre-vingts ans. Le Dernier jour », où il insiste sur le sacrifice qu'aurait supposément entrepris l'impératrice après un long règne pour garantir le bonheur de sa nation. Le couronnement de Denis unifie non les images du prêtre et du roi<sup>348</sup>, mais celle du philosophe et du roi. Est-ce qu'elles sont compatibles ? D'un côté, Diderot a souvent admiré Henri IV et Marc-Aurèle, les rois philosophes. D'un autre côté, il y aussi la figure du philosophe sacrifié dans *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, celle de Sénèque. Au-delà de son enthousiasme initial pour gouverner en tant que roi philosophe, Diderot délaisse ultérieurement ses idéaux trahis par le despotisme qu'il reproche à Catherine II pour adhérer à un stoïcisme politique qui se manifeste déjà dans les *Mélanges*.

Avant d'en arriver là, nous allons essayer de suivre assidument l'évolution de la pensée politique de Diderot qui a pris forme dans ses premiers ouvrages philosophiques. Nous approcherons cette pensée, comme nous l'avons souvent tenté, de façon synchronique. Cela est dû simplement au fait que la pensée de Diderot évolue simultanément sur un plan horizontal et vertical. En creusant parfois dans la maturité de

---

nationale composée des élites de l'empire, qui rapprocherait la Russie de l'Angleterre constitutionnelle, de créer un enseignement public qui permettra une rapide acculturation d'une nation ignorante. » Laurent Versini, *Introduction des Mélanges pour Catherine II*, p. 200.

<sup>347</sup> Apostolidès, *op.cit.*, p. 22.

<sup>348</sup> « *Par la grâce de Dieu*, phrase théocratique. *L'oïnt du Seigneur*, autre phrase théocratique : phrases d'un temps très ancien, où les peuples vivaient sous la domination sacerdotale ; alors il y avait un prêtre-roi. Lorsque ces deux têtes se séparèrent, le prêtre garda encore le privilège de consacrer le roi. On l'assujettit à porter sa livrée. Que signifie cette cérémonie, bien interprétée ? Le voici : *Tu ne dépends que de Dieu ; sois tyran si tu veux*. Voyez dans la Bible le discours de Samuel au peuple. » Diderot, *Observations sur le Nakaz*, p. 546. Avec Diderot comme philosophe, il remplace Samuel ou le prêtre dans sa mission de consacrer le roi. Roi philosophe ou philosophe conseiller du roi, c'est la philosophie qui veut remplacer la religion dans la cour.

sa pensée, nous retrouvons des strates d'idées de raisonnements du jeune philosophe qui ressurgissent et dialoguent avec les développements matérialistes de sa pensée.

Mais est-ce que Marc-Aurèle et Henri IV n'étaient que rois et philosophes ? L'empereur romain a porté plusieurs titres, parmi ceux-ci celui de Pontifex maximus décerné par le collège pontifical de Rome. Quant à Henri IV, il a reçu son sacre à Chartres. Ces deux souverains sont à la fois roi, prêtre et philosophe. Apostolidès nous dit que

pendant la période du haut Moyen Age, le monarque français possède les caractéristiques d'un roi sacré. En lui, la fonction politique ne se distingue pas de la fonction sacerdotale, il est un « roi-prêtre ». Le *rex* et *sacerdos* se présente comme un idéal aux multiples facettes dont il est malaisé de retracer l'histoire. Insistons cependant sur le fait qu'il prend racine dans un ensemble de rites, tout en étant une survivance du titre impérial de *Pontifex maximus*. L'introduction de l'onction royale aux VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles apporte une connotation liturgique ; cette onction qu'a reçue Charlemagne est semblable à celle des évêques — il est même possible qu'elle ait constitué le modèle de l'onction épiscopale — et l'Eglise primitive la compte au nombre des sacrements. Le couronnement se trouve associé à une ordination et la fonction royale en devient cléricalisée<sup>349</sup>.

Cela nous rappelle aussi qu'avant de se consacrer à la philosophie, Diderot avait reçu la tonsure. Le couronnement symbolique du philosophe par Catherine II est non pas cléricalisé mais plutôt naturalisé. Diderot est sacré non de la main d'un évêque, mais d'une despote éclairée. « Me voilà couronné par les mains de Votre Majesté Impériale ». Si Diderot ne se couronne pas de ses propres mains comme le veut la tradition chez les empereurs byzantins, c'est-à-dire sans l'intermédiaire d'un évêque, c'est qu'il s'agit clairement d'un signe indiquant que l'autorité politique de Diderot sera partagée avec diverses institutions, mais certainement pas avec le clergé. Ce jeu où le philosophe est couronné souverain par une impératrice est similaire à la situation de Marc Aurèle et Lucius Aurelius Verus qui co-gouvernaient leur empire. Ainsi nous verrons comment Diderot se propose de co-gouverner un empire par des réformes touchant tous les secteurs du pouvoir dans la Russie du XVIII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>349</sup> Apostolidès, *op.cit.*, p. 11.

La liberté de la nation est sacrifiée dans une monarchie pure où il n'en reste plus qu'un simulacre. Le souverain despotique qui se sacrifie pour devenir le garant d'une législation demande aussi un sacrifice à ses sujets, celui de leur liberté. Le sacrifié devient ainsi sacrificateur. Mais la loi de la nature renverse par les mêmes procédés l'autorité politique qui s'établit et se maintient par la force et la violence. Car

les hommes, las d'être mal, ont quelquefois assommé avec leurs chaînes le maître cruel qui a trop abusé de son autorité et de leur patience, mais il n'en résulte aucun bien ni pour eux ni pour leurs descendants, parce qu'ils ignoraient ce que le philosophe prétend leur apprendre d'avance, ce qu'ils ont à faire pour être mieux<sup>350</sup>.

Denis, le philosophe qui souhaite gouverner par les lois de la nature pour le bonheur des hommes entreprend des réformes politiques, sociales, économiques, administratives et éducatives. À ce stade encore, les révolutions violentes sont encore considérées par le philosophe comme un sacrifice inutile : le bonheur de la génération présente n'est pas à sacrifier pour celui de la génération suivante. C'est au souverain de révolutionner son empire et non pas ses sujets :

Socrate disait : « Je ne me conformerai pas à cette loi, parce qu'elle est mauvaise. » Aristippe répondait à Socrate : « Je sais aussi bien que toi que cette loi est mauvaise ; cependant je m'y conformerai, parce que, si la sage foule aux pieds une mauvaise loi, il autorise par son exemple tous les fous à fouler aux pieds les bonnes. » L'un parlait en souverain, l'autre en citoyen<sup>351</sup>.

Le roi philosophe, ou le philosophe roi, Socrate dans ce cas, est celui qui détient le droit d'établir des lois et de les amender directement ou par le biais d'un parlement. Aristippe, citoyen, est donc privé ici de la liberté de ne pas se conformer à une mauvaise loi, puisque l'autorité politique et la puissance législative ne lui est pas dévolue. Quand Diderot se fait couronner par la tsarine, c'est bien pour avoir toute la légitimité d'un monarque dépositaire de l'autorité politique en vue de proposer des réformes structurelles. Ainsi il opte pour changer le fonctionnement des institutions et de l'économie. En éducation, il se propose de renvoyer les jésuites, d'encourager le mérite par les concours, et de naturaliser les disciplines en civilisant le sacré ou en sacralsant

---

<sup>350</sup> Diderot, *Mélanges pour Catherine II*, p. 348.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 349.

le civil. Au niveau social, il s'intéresse aussi bien à la santé et l'hygiène ainsi qu'à la protection des indigents. Quant à la politique, il insiste sur la réduction des privilèges et la liberté individuelle d'écrire et de penser, puis de revoir les dépenses de la cour. Enfin, sur le plan économique, il conseille d'ouvrir plus d'usines et de concentrer la main d'œuvre et les clients dans une même ville, tout en maintenant la ferme générale.

De toute évidence, le programme de réforme ambitieux qu'envisage Diderot fera non seulement froncer les sourcils de quelques membres de la cour russe, mais lui valoir aussi des ennemis. Bien avant le couronnement de Diderot dans les *Mélanges*, nous trouvons le passage suivant dans *Les Bijoux indiscrets* où il tourne en dérision le désir naïf de réformer d'un des parlementaires du royaume du Congo :

« Ah ! si j'étais sultan », s'écriait un petit sénateur ruiné par le jeu, séparé d'avec sa femme, et dont les enfants avaient la plus mauvaise éducation du monde : si j'étais sultan, je rendrais le Congo bien autrement florissant. Je voudrais être la terreur de mes ennemis et l'amour de mes sujets. En moins de six mois, je remettrais en vigueur la police, les lois, l'art militaire et la marine. J'aurais cent vaisseaux de haut bord. Nos landes seraient bientôt défrichées, et nos grands chemins réparés. J'abolirais ou du moins je diminuerais de moitié les impôts. Pour les pensions, messieurs les beaux esprits, vous n'en tâteriez, ma foi, que d'une dent. De bons officiers, Pongo Sabiam ! de bons officiers, de vieux soldats, des magistrats comme nous autres, qui consacrons nos travaux et nos veilles à rendre aux peuples la justice : voilà les hommes sur qui je répandrais mes bienfaits »<sup>352</sup>.

L'État militaire auquel aspire le sénateur annonce déjà le caractère despotique de son règne. Si l'on devait comparer les réformes de Diderot pour la Russie et les réformes du sénateur pour le Congo, il s'agirait d'établir alors la différence entre le monarque philosophe représenté par Diderot et le monarque despotique par la personne du parlementaire. Ce dernier, en outre le fait qu'il établit un régime militaire, souhaite le maintenir par un système de privilèges et de népotisme propre à ses intérêts particuliers et non à l'utilité publique. Le philosophe a fait même du sultan Mangogul un personnage au service de la satire de l'image du prêtre dans tout monarque. Serait-ce donc que Mangogul ne pouvait avoir de dimension mystique en plus de sa fonction de roi, et ce pour la simple raison que Diderot adhérait à une religion naturelle à l'époque ?

---

<sup>352</sup> Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, p. 55.

Mangogul n'est peut-être pas un monarque naturel dans le sens sérieux que va développer Diderot par la suite. Mais il est surtout un souverain qui n'a rien à sacrifier pour s'ériger en tant que figure mystique. Tout au contraire, il dispose d'une image bien profane à côté de son image de sultan. Mais ce qui est profane n'est pas systématiquement naturel

### 3.1.3. De la naturalité des empires et des mœurs des nations

Nous avons vu avec Apostolidès la manière par laquelle un État est fondé à l'image d'une machine naturelle qui requiert un sacrifice. Quant à Diderot, c'est dans la société qu'il perçoit un mécanisme moins sacré, mais plus naturel que celui d'Apostolidès. Nous lisons :

Dans le soi-disant état de simple nature, les hommes étaient éparés sur la surface de la terre comme une infinité de petits ressorts isolés. Il arrivait de temps en temps à quelques-uns de ces petits ressorts de se rencontrer, de se presser trop fortement et de se briser. Les législateurs, témoins de ces accidents, y ont cherché un remède, et quel est celui qu'ils ont imaginé ? De rapprocher les petits ressorts, et d'en composer une société ; dans la belle machine société, les petits ressorts, animés d'une infinité d'intérêts divers et opposés, ont agi et réagi les uns contre les autres de toutes leurs forces et pour un moment de guerre accidentelle, il en est résulté un véritable état de guerre continue où tous les petits ressorts affaiblis et fatigués n'ont cessé de crier et où il s'en est plus brisé en un an, qu'il ne s'en serait brisé en dix, dans l'état primitif et isolé où le ressentiment d'un choc était l'unique loi<sup>353</sup>.

Suivant ce fil de pensée, Diderot conclut que les hommes se réunissent en société pour lutter contre la nature qui les opprime et deviennent dès lors ennemis entre eux-mêmes<sup>354</sup> et contre la nature, s'ils n'observent pas les lois. Si la nature n'est ni bonne ni

---

<sup>353</sup> Diderot, *Mélanges pour Catherine II*, p. 311.

<sup>354</sup> Entre Rousseau, Hobbes et Diderot, nous constatons trois diverses marches de l'état de nature vers l'état de guerre. La question de la propriété et de la justice sont importantes ici : « Le premier qui, ayant enclos un terrain, s'avisait de dire, ceci est à moi, et trouva des gens assez simples pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile. Que de crimes, de guerres, de meurtres, que de misères et d'horreurs n'eût point épargnés au genre humain celui qui, arrachant les pieux ou comblant le fossé, eût crié à ses semblables : Gardez-vous d'écouter cet imposteur ; vous êtes perdus, si vous oubliez que les fruits sont à tous, et que la terre n'est à personne. Mais il y a grande apparence, qu'alors les choses en étaient déjà venues au point de ne pouvoir plus durer comme elles étaient ; car cette idée de propriété, dépendant de beaucoup d'idées antérieures qui n'ont pu naître que successivement, ne se forma pas tout d'un coup dans l'esprit humain : il fallut faire bien des progrès, acquérir bien de l'industrie et des lumières, les

méchante, elle demeure accablante pour les hommes dans la société et davantage pour les hommes isolés. L'origine naturelle de toute société sous-tend une certaine notion apotropaïque de justice dans l'imaginaire des hommes isolés. C'est dans la masse de la société qu'ils font face à la nature, plus précisément par l'intermédiaire d'une capitale qui servirait d'organe central à la survie de la société. Diderot présente ainsi un urbanisme physiologique à la tsarine :

La capitale attire tout à elle. C'est elle qui absorbe et qui reçoit. C'est le coffre-fort de la nation. On n'y fait rien. Sa fonction est comme le cœur dans l'animal : la fonction du cœur est de prendre et de renvoyer du sang ; celle de la capitale est de recevoir et de renvoyer de l'or, en échange de ce que le tout fournit à sa voracité. C'est le lieu de la grande consommation. Où doit

---

transmettre et les augmenter d'âge en âge, avant que d'arriver à ce dernier terme de l'état de Nature. », Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, éd. Flammarion, 2012, p. 77. « Là où n'existe aucune puissance commune, il n'y a pas de loi ; là où il n'y a pas de loi, rien n'est injuste. En temps de guerre, la force et la tromperie sont les deux vertus cardinales. Justice et injustice ne sont aucunement des facultés du corps ou de l'esprit. Si elles l'étaient, ce serait celles d'un humain seul au monde, comme le sont ses sensations et ses passions. Ce sont des qualités relatives à l'humain en société, non à l'humain solitaire. C'est aussi une conséquence de ce même état qu'il n'y a ni propriété, ni pouvoir, ni distinction du *tien* et du *mien*, et que ce qui peut appartenir à chacun, c'est ce qu'il peut obtenir et conserver aussi longtemps qu'il le pourra. Tel est donc le misérable état du genre humain dans lequel il se trouve par nature ; il lui est pourtant possible d'en sortir, pour une part par les passions et, pour une autre part, par sa raison. », Thomas Hobbes, *Léviathan*, Paris, Gallimard, 2000, p. 144. « Deux hommes qui semèrent chacun un champ, ou qui entourèrent un terrain d'un fossé, et qui se dirent réciproquement : *Ne touche pas à mes grains ou à mes fruits, et je ne toucherai pas aux tiens*, furent les premiers législateurs. Ces conventions supposent-elles en eux aucune notion de justice ? et avaient-ils besoin, pour les faire, d'autre connaissance que celle de leur intérêt commun ? Il ne paraît pas. Comment donc acquièrent-ils les idées du juste et de l'injuste ? Elles se formèrent, dans leur esprit, de l'observation et de l'inobservation des conventions. L'une fut désignée par le nom de justice, l'autre par celui d'injustice ; et les actes de ces deux relations opposées s'appelèrent justes et injustes. J'insiste donc, et je dis que la justice ne peut être autre chose que l'observation des lois. », Diderot, *Introduction aux grands principes : ou réception d'un philosophe*, éd. Ligarán, 2017, p. 24. Le premier homme à définir son territoire est selon Rousseau le fondateur-usurpateur de la société civile. Mais pour Diderot, en accord avec la vision de Hobbes, ce sont deux hommes et non pas un qui seront les premiers législateurs. Le premier homme de Rousseau ne peut donc pas observer les lois puisqu'il est un homme isolé. Les notions de justice et d'injustice ne s'observent qu'en société et que seuls deux individus ou plus peuvent déjà former. La propriété n'est pas le mal qui mène inéluctablement de l'état de nature à l'état de guerre. Qu'est-ce que ces deux états ont en commun selon Hobbes et Diderot ? L'absence de justice. L'homme isolé ne peut entrer en guerre tout seul et dans l'état de guerre les lois ne sont pas observées. L'état de paix n'est garanti donc que lorsque deux individus ou plus forment société où la « force et la convenance » ne prennent pas l'avantage sur la justice. Voir le chapitre sur la guerre dans l'*Histoire des deux Indes*, p. 687.

être placé ce lieu de consommation ? Au centre, ce me semble, des parties qui travaillent pour lui et des choses qu'il consomme<sup>355</sup>.

Tout comme l'araignée qui se place au centre de sa toile, la capitale de la souveraine devrait siéger au centre de l'empire russe. Recevoir et prendre, ce centralisme organique de l'économie que propose Diderot implique aussi un centralisme politique, religieux et social. Cette idée est constante même dans ses *Observations sur le Nakaz*. Il continue :

Il est plus avantageux d'obéir aux lois sous un seul maître que de dépendre de plusieurs. J'en conviens, mais à condition que le maître sera le premier esclave des lois. C'est contre ce maître, le plus puissant et le plus dangereux des malfaiteurs, que les lois doivent être principalement dirigées. Les autres malfaiteurs peuvent troubler l'ordre de la société, il n'y a que celui-là qui puisse le renverser. Il n'y a qu'un palais dans un empire, il y a des centaines de millions de maisons autour de ce palais<sup>356</sup>.

Dans l'esprit des articles « Autorité politique » et « Droit naturel », c'est le souverain qui appartient aux sujets et non le contraire. Obéir donc à la loi de la nature devient un impératif pour la tsarine. Ainsi le fait de désigner Moscou comme l'endroit idéal pour la capitale russe est l'une des obligations de tout monarque éclairé. Si l'estime pour la monarque s'altère aux yeux de Diderot entre les *Mélanges pour Catherine II* et les *Observations sur le Nakaz*, c'est aussi l'idée de la capitale. Dans le premier ouvrage, le philosophe voit dans la capitale un organe qui prend et qui rend. Or dans le second ouvrage, il considère que « la capitale est un grand animal vorace qui reçoit sans cesse et qui ne rend rien<sup>357</sup> ». Qu'est-ce qui explique alors ce double changement dans la perception des despotes éclairés et des capitales ? C'est que pour Diderot la superficie de la Russie par exemple nécessiterait naturellement un certain type de gouvernement qui lui conviendrait. Il suppose ainsi que

si l'étendue de la Russie exige un despote, la Russie est condamnée à être vingt fois mal pour une fois bien gouvernée. Si par un de ces prodiges qui n'est pas dans l'ordre commun de la nature, elle avait trois bons despotes de

---

<sup>355</sup> Diderot, *Mélanges pour Catherine II*, p. 314.

<sup>356</sup> Diderot, *Observations sur le Nakaz*, p. 514.

<sup>357</sup> *Ibid.*, 512.

suite, ce serait encore un grand malheur pour elle et pour toute autre nation où la soumission à la tyrannie ne serait pas l'état habituel<sup>358</sup>.

Le glissement vers une politique matérialiste commence ici à se ressentir davantage dans les écrits du philosophe. « La nature veut que les grandes masses commandent aux petites, et cette loi s'exécute au moral comme au physique<sup>359</sup> » et au politique comme à l'économique, ajouterons-nous. Plus un empire s'étend, plus il devient difficile à gouverner. Pour Diderot, seul un bon despote pourrait en tenir les rênes fermement. Ainsi l'étendue d'un royaume ou d'un empire détermine d'une façon ou d'une autre son type de gouvernement. Ce déterminisme géographique implique donc un certain déterminisme politique<sup>360</sup>. Les deux sont donc un résultat immédiat d'un gouvernement, certes, *naturel*, mais non pas basé sur le droit naturel et l'intérêt général de la nation. Mais qu'est-ce qui détermine la nature d'une nation sous un quelconque despote ? Dans l'*Histoire des deux Indes*, Diderot remarque une exception à la loi des masses dans le cas de la nation chinoise. Il dit :

Si l'on compare le nombre de conquérants de la Chine au nombre des peuples conquis, on trouvera que pour un Tartare il y avait cinquante mille Chinois. Un individu peut-il changer les usages, les mœurs, la législation de cinquante mille hommes ? et d'ailleurs comment ces tartares n'auraient-ils pas adopté les lois de la Chine, bonnes ou mauvaises, n'en ayant point à leur substituer ? Ce que cette étrange révolution montre le plus évidemment, c'est la lâcheté de la nation ; c'est son indifférence pour ses maîtres, un des principaux caractères de l'esclave<sup>361</sup>.

Qu'est-ce qui peut donc altérer la nature d'une nation ? C'est bien l'état d'indifférence à l'égard des souverains qui se perpétue par le joug du despotisme. L'indifférence de la nation n'est que le signe de sa dépendance d'un parent ou d'un maître. Si le despote n'est pas toujours éclairé, la nation se retrouve livrée soudainement à elle-même sous un règne faible, incapable de pourvoir à ses besoins. La lâcheté que reproche Diderot au peuple chinois lors des invasions tartares est l'une des conséquences d'une suite de

---

<sup>358</sup> *Ibid.*, 514.

<sup>359</sup> Diderot, *Histoire des deux Indes*, p. 649.

<sup>360</sup> Contrairement au déterminisme climatique de Montesquieu.

<sup>361</sup> Diderot, *op. cit.*, pp. 649-650.

règnes despotiques<sup>362</sup> qui ont fait de la nation chinoise d'antan une nation dépendante d'un despote fort. L'autorité politique, selon Diderot, « finirait aussitôt que les enfants seraient en état de se conduire<sup>363</sup> ». Quels sont alors les choix qui se présentent à une nation dont le déterminisme géographique l'oblige à se plier perpétuellement aux lois de puissance parentale ?

C'est comme père de ses sujets que le prince à la Chine est considéré, obéi, respecté. — Et nous ajouterons à notre tour : tant pis. Cela me garantit bien l'humble soumission des enfants ; mais non la bonté du père. Veut-on précipiter un peuple dans une abjection dont il ne se relèvera jamais ? On n'a qu'à consacrer le titre de despote par celui de père. Partout où les enfants qui osent lever la main sur leurs parents sont des monstres rares ; et, malgré l'autorité des lois qui limitent l'autorité paternelle, les parents qui maltraitent leurs enfants ne sont malheureusement partout que des monstres trop communs. L'enfant ne demande point à son père compte de sa conduite ; et la liberté, sans cesse en péril si le chef est à l'abri de toute poursuite par sa qualité infiniment respectable de père, sera nulle sous un despote qui imposera un silence absolu sur son administration<sup>364</sup>.

La nation chinoise s'est donc retrouvée après un gouvernement despotique abandonnée à une absence totale de puissance parentale capable de mettre de l'ordre dans ses troupes pour faire face aux tartares qui réussirent respectivement, à en croire Diderot, à subjuguier cinquante milles chinois chacun. Les mœurs de chaque nation sont façonnées

---

<sup>362</sup> « Enfin, il y a souvent quelque chose de vrai dans les erreurs mêmes. Des circonstances particulières, et peut-être uniques, peuvent faire que le gouvernement de la Chine ne soit pas aussi corrompu qu'il devrait l'être. Des causes, tirées la plupart du physique du climat, ont pu forcer les causes morales dans ce pays, et faire des espèces de prodiges. Le climat de la Chine est tel, qu'il favorise prodigieusement la propagation de l'espèce humaine. Les femmes y sont d'une fécondité si grande, que l'on ne voit rien de pareil sur la terre. La tyrannie la plus cruelle n'y arrête point le progrès de la propagation. Le prince n'y peut pas dire, comme Pharaon, Opprimons-les avec sagesse. Il serait plutôt réduit à former le souhait de Néron, que le genre humain n'eût qu'une tête. Malgré la tyrannie, la Chine, par la force du climat, se peuplera toujours, et triomphera de la tyrannie. » Charles-Louis de Montesquieu, *De l'esprit des lois*, Paris, éd. Flammarion, 1979, p. 250. Contrairement à Diderot, Montesquieu pense que le climat de la Chine peut réparer ce que les mauvaises mœurs ont fait du peuple chinois. Mais pour Diderot la tyrannie peut retirer ce que la nature donne. La suite des règnes despotiques a gommé toute aspiration à une maturité politique en Chine. Si l'empire du climat est le premier de tous les empires, l'empire des mœurs est un despote dans l'empire du climat. La théorie du climat est certes acceptée par Diderot, mais elle n'est qu'un facteur parmi d'autres dans la définition des sociétés. Le caractère est plutôt déterminé par l'organisation biologique.

<sup>363</sup> Diderot, « Autorité politique », p. 22.

<sup>364</sup> Diderot, *Histoire des deux Indes*, p. 652.

par les lois qui la gouvernent. Or « le droit de nature est restreint par le droit civil ; le droit civil, par le droit des gens, qui cesse au moment de la guerre, dont le code est dans un mot : *sois le plus fort*<sup>365</sup> ». Si l'on place ce raisonnement dans le contexte de la conquête tartare de la Chine, nous pouvons conclure que la tutelle sous laquelle un despote place ses sujets inhibe la voix de la nature en eux, en l'occurrence celle de prévaloir en temps de guerre.

Le philosophe remarque dans la déchéance des mœurs des Chinois un autre déterminisme lié à l'éducation et la grande population. Une éducation ou une discipline rigoureuse dès un jeune âge imposant le silence, l'immobilité et la méditation vont à l'encontre de la nature<sup>366</sup>. Tout cela développe selon Diderot un code de politesse qu'il qualifie de « mômeerie d'usage chez un peuple cérémonieux ». En effet il a toujours considéré l'excès en politesse comme un éloignement de la nature et de la maîtrise des arts<sup>367</sup>. Cela éloigne en conséquence toute une nation de l'ensemble des arts et des sciences. Pour Diderot, le propre d'une nation, c'est de chercher continuellement le progrès. Aussi exige-t-il des flatteurs de la Chine qu'ils prouvent la supériorité de cette dernière sur les nations européennes. Il demande :

Jusqu'à ce qu'on nous apporte de Pékin des ouvrages de philosophie supérieurs à ceux de Descartes et de Locke, des traités de mathématiques à placer à côté de ceux de Newton, de Leibniz et de leurs successeurs, des morceaux de poésie, d'éloquence, de littérature, d'érudition que nos grands écrivains daignent de lire, et dont ils soient forcés d'avouer la profondeur, la grâce, le goût et la finesse, des discours sur la morale, la politique la législation, la finance et le commerce, où il y ait une ligne nouvelle pour nos bons esprits, des vases, des statues ; des tableaux, de la musique, des plans d'architecture qui puissent arrêter les regards de nos artistes, des instruments de physique, des machines où notre infériorité soit bien démontrée : jusqu'alors nous rendrons au Chinois son propos, et nous lui dirons qu'il a peut-être un œil, que nous en avons deux<sup>368</sup>.

---

<sup>365</sup> Diderot, *Politique des souverains*, p. 187.

<sup>366</sup> Diderot, *Histoire des deux Indes*, p. 655.

<sup>367</sup> « Le Moyne est poli, doux, maniéré, honnête ; il est et il restera médiocre. » Diderot, *Salon de 1765*, p. 445.

<sup>368</sup> Diderot, *Histoire des deux Indes*, p. 655.

Ici Diderot prend le temps de tout énumérer pour se défendre non seulement des insultes des panégyristes<sup>369</sup> de la Chine à l'égard des nations européennes, mais pour insister sur l'écart que la tyrannie peut creuser entre les nations. Toutefois, même en Europe, Diderot précise que toutes les monarchies ne se valent pas. Celles qui sont à caractère plus ou moins tempéré ne sont pas toujours stables, étant donné l'état de l'autorité des monarques :

Pourquoi la Russie est-elle moins bien gouvernée que la France ? C'est que la liberté naturelle de l'individu y est réduite à rien, et que l'autorité souveraine y est illimitée. Pourquoi la France est-elle moins bien gouvernée que l'Angleterre ? C'est que l'autorité souveraine y est encore trop grande et que la liberté naturelle y est encore trop restreinte. [...] Le roi d'Angleterre fait tout ce qu'il peut pour instituer le gouvernement français ; et le roi de France tout ce qu'il peut pour amener le gouvernement asiatique<sup>370</sup>.

Cette gradation de la monarchie tempérée européenne à la tyrannie asiatique n'est paradoxalement pas un phénomène continental. L'universalité de la tyrannie et de la démocratie est un fait pour Diderot. Tous les monarques ont tendance à maintenir ou raffermir leur puissance souveraine compte tenu du climat politique et économique. Cela influe sur les mœurs qui sont aussi le résultat direct d'une législation donnée. Cette législation, abstraction faite de son origine, est bonne ou mauvaise. Le gouvernement

---

<sup>369</sup> Notamment Voltaire. Il dit : « Nous avons assez remarqué ailleurs combien il est téméraire et maladroît de disputer à une nation telle que la chinoise ses titres authentiques. Nous n'avons aucune maison en Europe dont l'antiquité soit aussi bien prouvée que celle de l'empire de la Chine. [...] Je ne sais quels lettrés de nos climats se sont effrayés de l'antiquité de la nation chinoise. Mais ce n'est point ici une affaire de scolastique. Laissez tous les lettrés chinois, tous les mandarins, tous les empereurs reconnaître Fo-hi pour un des premiers qui donnèrent des lois à la Chine, environ deux mille cinq ou six cents ans avant notre ère vulgaire. Convenez qu'il faut qu'il y ait des peuples avant qu'il y ait des rois. Convenez qu'il faut un temps prodigieux avant qu'un peuple nombreux, ayant inventé les arts nécessaires, se soit réuni pour se choisir un maître. Si vous n'en convenez pas, il ne nous importe. Nous croirons toujours sans vous que deux et deux font quatre. Voltaire, « De la Chine », *Dictionnaire philosophique*, Paris, éd. Flammarion, 2010, p. 150. La Chine qui se présente comme un gouvernement idolâtre ou athée au XVIII<sup>e</sup> siècle, sert à Voltaire, par son côté historique et ancien, de modèle alternatif et plus légitime que celui des nations européennes. Un peu partout dans son œuvre, Voltaire montre que la civilisation chinoise a le mérite d'avoir précédé dans les sciences et les arts les autres nations du monde, pour avancer une nouvelle temporalité contre le calendrier vulgaire chrétien. Mais Diderot a déjà son matérialisme pluridisciplinaire pour montrer que l'univers date déjà de plusieurs millions d'années. Ainsi la Chine n'est pas un modèle politique voire civilisationnel à louer. Pour notre philosophe, le modèle naturel de la société auquel il faudrait aspirer est celui d'un état intermédiaire entre la nature et la civilisation. Il est encore à naître.

<sup>370</sup> Diderot, *Observations sur le Nakaz*, p 515.

qui détient la puissance législative devrait prendre en compte la volonté et l'intérêt général qui touchent de près à l'état des mœurs nationales, puisque

les mœurs sont partout des conséquences de la législation et du gouvernement ; elles ne sont ni africaines ni asiatiques ni européennes, elles sont bonnes ou mauvaises. On est esclave sous le pôle où il fait très froid ; on est esclave à Constantinople où il fait très chaud : il faut que partout un peuple soit instruit, libre et vertueux. Ce que Pierre I<sup>er</sup> apporta en Russie, s'il était bon en Europe, était bon partout<sup>371</sup>.

Il y a eu deux types de Russes qui ont apporté avec eux des mœurs étrangères en Russie et qui ont réussi pour ainsi dire à les intégrer dans les coutumes populaires. Le premier est Pierre I<sup>er</sup> qui régna en monarque absolu et dont l'autorité politique fut illimitée. D'après Diderot, il aurait introduit les bonnes mœurs européennes dans la Russie de son temps. Puis vient le tour de la noblesse russe pour laquelle le philosophe est moins favorable. Il nous explique :

Plus les peuples communiquent entre eux, plus ils changent leurs coutumes. Et c'est la raison pour laquelle les Chinois ne sortent point et ne laissent point entrer. Font-ils bien ? Font-ils mal ? Il est sûr que ceux des Russes qui ont voyagé ont apporté dans leur patrie la folie des nations qu'ils ont parcourues, rien de leur sagesse ; tous leurs vices, aucune de leurs vertus ; et je crois que les voyages, comme les font aujourd'hui nos jeunes seigneurs, corrompent plus de jeunes gens qu'ils n'en instruisent<sup>372</sup>.

Diderot hésite entre les Chinois qui ne voyagent pas et les nobles de la Russie qui ont ramené de leur voyage pédagogique, ou ce qu'on appelle le Grand Tour, des vices et des mœurs qui sapent la morale générale de la nation russe. Evidemment, pour le siècle des Lumières, « le principal but qu'on doit se proposer dans ses voyages, est sans contredit d'examiner les mœurs, les coutumes, le génie des autres nations, leur goût dominant, leurs arts, leurs sciences, leurs manufactures et leur commerce<sup>373</sup> ». Il semble bien que ce n'était point le cas des maîtres russes qui n'ont point participé à l'élévation des mœurs de leur nation en suivant l'exemple de leur souverain, Pierre le Grand. Cela indique aussi que les mœurs ne sont pas simplement le résultat des législations et des

---

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 511.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 525.

<sup>373</sup> Jaucourt, Boucher d'Argis, « Voyage », *L'Encyclopédie*, Paris, t. XVII, p. 477.

gouvernements successifs, mais aussi des influences étrangères acheminées par les voyageurs.

Un seul homme ou une seule femme peuvent-ils changer les mœurs d'une nation entière ? Diderot nous répond que oui. Il remarque que l'effet exercé par la mode, les hommes publics, les événements et les passions est d'une importance capitale sur les mœurs et la liberté des nations<sup>374</sup>. S'il y a quelque influence contre laquelle Diderot préviendrait un peuple, c'est bien celle de la religion :

Malheur au peuple où le prêtre est chargé de l'instruction du jeune roi ! Il l'élève pour Dieu, c'est-à-dire pour lui-même. Quels sont les deux principes qu'il lui inculque spécialement ? L'abnégation de sa raison, la soumission profonde à la religion ; l'intolérance et sa parfaite indépendance de toute espèce d'autorité, excepté celle de Dieu. Tout ce qu'il lui dit en cent façons se réduit à ces mots : vous n'êtes rien devant Dieu, vous êtes le maître absolu des peuples ; mais il s'en excepte<sup>375</sup>.

Ou encore lorsqu'il s'agit de la mode qui corrompt le goût :

Plus les hommes s'éloignent de la nature, moins ils doivent se ressembler. C'est une ligne droite dont il y a cent moyens de s'écarter. Une femme d'un rang distingué, a quelque défaut du corps à cacher. Elle imagine un moyen qu'adopteront celles qui l'entourent, quoiqu'elles n'en aient pas la même raison, c'est ainsi que de cercles excentriques en cercles excentriques, une mode s'étend et devient nationale. Cet exemple suffit pour expliquer une infinité de bizarreries dont notre pénétration se fatiguerait à chercher le motif dans les besoins, dans la peine ou dans les plaisirs<sup>376</sup>.

Que ça soit le roi depuis sa cour ou la courtisane depuis son cercle, ces figures publiques dans la nation altèrent, élèvent ou maintiennent la naturalité des mœurs. Les nations qui s'éloignent de la nature y parviennent de manière sporadique, d'où cette diversité dans les mœurs. Ces nations, comme les individus, plus elles s'éloignent de la nature, moins elles se ressemblent. De là la multitude des législations et des gouvernements qui imaginent des moyens pour contenir les peuples par des lois tantôt bonnes tantôt mauvaises, comme la courtisane qui aurait un défaut à couvrir.

---

<sup>374</sup> Diderot, *Histoire des deux Indes*, pp. 677-678.

<sup>375</sup> Diderot, *Observations sur le Nakaz*, p. 511.

<sup>376</sup> Diderot, *Histoire des deux Indes*, p. 677.

### 3.1.4. Société et nature : vers un terme moyen ?

Diderot affirme dans la *Lettre sur le commerce de la librairie* (1763) que « la condition d'un peuple abruti est pire que celle d'un peuple brute<sup>377</sup> ». Mais de la barbarie à la civilité, il existerait bien un état intermédiaire dans lequel l'homme vivrait proche de la nature sans tomber dans la sauvagerie. Cet état reste cependant à fixer tant qu'un législateur n'en a pas encore émis les lois. D'où vient donc l'avantage qu'aurait un peuple brute par rapport à un peuple abruti ?

C'est que le peuple barbare peut avancer vers la civilisation quand le peuple abruti perd de sa civilité pour laquelle il aurait pris des siècles à atteindre. Le peuple brute reste toutefois sujet au même sort d'un peuple abruti après avoir atteint la civilisation<sup>378</sup>. Cette instabilité qui marque l'état de civilisation s'applique aussi à celui de la barbarie. Aucun état n'est pour ainsi dire fixe. Tout ce qui provoque la transition d'un point vers un autre peut se faire inversement tant qu'il n'y a pas d'autorité qui puisse arrêter les sociétés dans un quelconque état. À ce propos, Diderot constate que

dans les siècles à venir, l'homme sauvage s'avancera pas à pas vers l'état de civilité. L'homme civilisé reviendra vers son état primitif, d'où le philosophe conclura qu'il existe dans l'intervalle qui les sépare un point où réside la félicité de l'espèce. Mais qu'est-ce qui fixera ce point ? Et s'il était fixé, quelle serait l'autorité capable d'y diriger, d'y arrêter l'homme ?<sup>379</sup>.

La félicité de l'espèce est la loi qui devrait donc fixer ce terme moyen entre la civilisation et la barbarie. Si le philosophe se demande quel serait le législateur apte à fixer cet état, l'autorité susceptible d'y conduire et d'y arrêter les sociétés, il ne se pose pas la question du comment chercher cet état de bonheur<sup>380</sup>. Si tel est le cas, c'est bien

---

<sup>377</sup> Diderot, *Lettre sur le commerce de la librairie*, t. III, p. 60.

<sup>378</sup> D'après Norbert Elias, ce n'est qu'à partir de 1774, date clé comme nous allons le voir, qu'apparaît « le terme de *civilisation* pour la première fois dans un sens tout à fait courant et assez fixé dans la bouche de beaucoup ». Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*, Paris, Pocket, 1973, pp. 100-101. En effet, aucune entrée dans *L'Encyclopédie* ne mentionne le terme de civilisation.

<sup>379</sup> Diderot, *Histoire des deux Indes*, p. 684.

<sup>380</sup> Cet état de félicité est idéal, autant sur le plan individuel que général. Diderot dit : « Si l'homme n'est fait que pour labourer, recueillir, manger et vendre, tout est bon ; mais il me semble qu'un être qui sent est fait pour être heureux par toutes ses pensées. Y a-t-il quelque raison à poser une limite à l'esprit et aux sens et à dire à l'homme : "Tu ne penseras que jusque-là" ? J'avoue que cette espèce de philosophie tend à tenir l'homme dans une sorte d'abrutissement, et dans une médiocrité de jouissances et de félicité tout à fait contraire à sa

parce que Diderot considère cette recherche comme une action naturelle. La nature a destiné chaque homme à une tâche dans la société, donc à un certain type de bonheur qui lui est propre. Peut-être Diderot perçoit-il dans l'oscillation des sociétés entre la civilisation et la barbarie un continuel tâtonnement en quête d'un état médian. Comme dans les arts, on n'érige le modèle de l'Antinoüs qu'après avoir éliminé toutes les imperfections et n'avoir gardé que les parties les plus parfaites de chaque membre de la

---

nature ; et toute philosophie contraire à la nature de l'homme est absurde, ainsi que toute législation où le citoyen est forcé continuellement de sacrifier son goût et son bonheur pour le bien de la société. Je veux que la société soit heureuse ; mais je veux l'être aussi ; et il y a autant de manières d'être heureux qu'il y a d'individus. Notre bonheur est la base de tous nos devoirs. Le principe des économistes porté à l'excès condamnerait une nation à n'être que des paysans. », Diderot, *Observations sur le Nakaz*, pp. 545-546. D'abord collaborateur en accord avec leur pensée, Diderot, à ce stade, s'oppose à plusieurs idées physiocratiques en 1774 (date des *Observations sur le Nakaz*) après avoir, en 1770, rédigé son *Apologie de l'abbé Galiani* qui demeure sceptique à l'égard de la libéralisation de la circulation des grains. 1774, c'est aussi l'année qui marque la mort de Louis XV et l'arrivée tant attendue de Turgot par les libéraux au poste de contrôleur général des finances. Norbert Elias, *op.cit.*, p. 100. L'idée du bonheur public que les physiocrates libéraux prêchent et pour laquelle il faudrait sacrifier le bonheur individuel semble antinomique pour notre philosophe. Ils disent : « Le plaisir, ce bienfait de la nature, qu'on ne peut assez apprécier, est attaché par ses lois, aux mouvements utiles et modérés du corps humain, de l'esprit et du cœur ; c'est un encouragement et une récompense qu'elle promet et qu'elle donne toujours à l'homme pour exciter par un appas si puissant sa liberté volage et bizarre, et pour l'engager à concourir de sa part à la conservation, à l'ornement, à la perfection de la société civile, pour laquelle il est destiné : art merveilleux qui n'emploie pour procurer le bonheur général et constant que les attraits d'un bonheur vrai, quoique momentanée, qui fuit toujours les actions destinées à opérer cette félicité publique. Saint-Péravy, *Ephémérides du citoyen*, Paris, t. I, 1765, p. 247. Inquiétés par la dépopulation des campagnes, les physiocrates voient que les arts, la guerre, la justice, l'église, le commerce, la finance privent la classe des agriculteurs de leurs enfants. Le cultivateur qui produit des subsistances, participe à la production de l'homme. Ainsi, pour le bien public, le bonheur et le goût individuels devraient être sacrifiés au travail de la terre, à la richesse agricole de la nation et à la production de l'homme. *Ibid.*, p. 225. La population de la France du XVIII<sup>e</sup> siècle est 85% rurale. « La part de la production agricole dans la valeur de la production totale est très inférieure à 85%. » D'autant plus que de 1763-1770 et de 1771 à 1774, ce sont les années de disette. Paul Butel, *L'économie française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. SEDES, 1993, pp. 165-167. Est-il avantageux que 85% de la population soit presque composée de paysans sans pouvoir dépasser le taux de 85% de la production nationale et souffrir la famine ? Une société de paysans serait une société incapable de parvenir à son autarcie sur le long terme. Pour Diderot, le mieux est d'avoir assez d'agriculteurs instruits pour répondre à la demande nationale. Et comment y parvenir ? Le reste de la population devrait suivre ce à quoi la nature l'a destinée pour garantir une cohésion économique entre les sciences, l'agriculture, l'industrie, le commerce et les arts, la médecine, etc. Le bonheur et le bon sens exigent une société dont l'économie repose sur plusieurs secteurs qui se complètent. Dans ce sens, *L'Encyclopédie* qui réunit tant de connaissances est en soi un projet de civilisation des Lumières.

statue<sup>381</sup>. Pour trouver l'état de félicité dont parle Diderot, il devient nécessaire de se plier à un tâtonnement, c'est-à-dire d'aller jusqu'au bout donc chaque état pour en sentir les avantages et les inconvénients. Cette démarche expérimentale se développe sur une chronologie assez étendue inclut donc de s'élever en civilisation et puis de rechuter en barbarie et ainsi de suite, jusqu'à trouver le terme idéal pour l'espèce.

Pourtant, comme le spécifie Diderot : « Rien n'est régulier dans la nature ». Il devient alors impensable que l'état intermédiaire puisse garantir le bonheur de toute l'espèce. Rappelons exactement que le philosophe attribue par exemple pour les artistes une morale différente de celles des hommes de science, et que chaque métier ou état dans la société contribue avec ses idiotismes moraux qui lui sont propres. Donc chaque *espèce* a son bonheur. La société est ainsi à l'image d'une machine composée d'une pluralité d'espèces ou de ressorts qui tantôt s'entrechoquent tantôt travaillent de concert pour le bien général. Pour autant, la société en tant que telle n'est pas ce terme moyen garantissant le bonheur des hommes, puisque

la religion ne devrait nous défendre ou nous prescrire que ce qui nous serait prescrit ou défendu par la loi civile, et les lois civiles et religieuses se modèlent sur la loi naturelle qui a été, qui est, et qui sera toujours la plus forte. D'où l'on voit que le vrai législateur est encore à naître ; que ce ne fut ni Moïse, ni Solon, ni Numa, ni Mahomet, ni même Confucius.<sup>382</sup>

L'attente de la naissance d'un législateur de la nature est un messianisme laïque propre à Diderot. Cependant ce législateur serait-il le rédempteur disposé à fixer l'homme dans ce terme de félicité et serait-il l'autorité capable de l'y diriger et de l'y arrêter ? Si un individu est propre à trouver le point de bonheur entre les différents états de l'humanité, c'est à l'autorité naturelle d'y diriger et d'y arrêter les sociétés. Car si les ressorts éparpillés ont été réunis dans la société pour se prémunir des dangers de la nature, ceux-ci devraient en principe être appelés par la voix de la nature à se diriger et à s'arrêter là où la félicité les ménagera.

Si Diderot ne propose pas de feuille de route pour la marche vers cet état intermédiaire, il a montré néanmoins dans un exemple comment deux ressorts peuvent

---

<sup>381</sup> Et ce fut ainsi qu'il s'éleva peu à peu au beau idéal, c'est-à-dire au concept d'un être qui est possible peut-être, mais qui n'existe pas : car la nature ne fait rien de parfait. Rien n'y est régulier, rien n'est y déplacé. Diderot, *Histoire des deux Indes*, p. 757.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 632.

fonctionner dans une société donnée. Nous lisons ce qui suit dans la *Lettre sur le commerce de la librairie* :

Il y a sans contredit dans cette question un terme moyen, mais difficile à saisir, et que je crois que nos prédécesseurs ont trouvé par un tâtonnement de plusieurs siècles. Tâchons de ne pas tourner dans un cercle vicieux, ramenés sans cesse aux mêmes remèdes par les mêmes difficultés et les mêmes inconvénients. Laissez faire le libraire, laissez faire l'auteur. Le temps apprendra bien sans vous à celui-ci la valeur de son effet ; assurez seulement au premier son acquisition et sa propriété, condition sans laquelle la production de l'auteur perdra nécessairement de son juste prix. Et surtout songez que, si vous avez besoin d'un habile manufacturier, il faut des siècles pour le faire et qu'il ne faut qu'un instant pour le perdre<sup>383</sup>.

S'il faut des siècles pour faire un habile manufacturier et qu'un instant pour le perdre, c'est pour la même raison que la condition d'un peuple abruti est pire que celle d'un peuple brute. Une société civilisée maintenue sous le joug de l'abrutissement voit sa civilisation s'étioler en un moment, alors qu'une société qui sort de la barbarie avance en tâtonnant vers un état plus favorable. Si la société barbare ne perd rien dans sa course vers la civilisation, la société civilisée à tout perdre en mettant un poids incommensurable sur l'un des ressorts qui finissent tôt ou tard par céder. Le terme moyen entre un libraire et un auteur concerne un législateur naturel : le temps. Quand Diderot exclut Moïse, Solon, Numa, Confucius, et Mahomet du rôle du législateur capable de définir un état médian pour le bonheur de toutes les espèces, peut-être qu'il ne s'agit pas à proprement dire d'un individu. Mais plutôt d'une loi naturelle comme celle du temps.

Car le philosophe donne au temps dans son œuvre une place importante à côté de la nature. C'est comme si aucun homme n'a reçu de la nature le droit de légiférer contre elle, et que c'est de la nature qu'il faut prendre les lois qui s'exécutent dans le temps. Puisque « la folle philosophie est celle qui veut s'assujettir les lois de la nature et le train du monde ; la bonne philosophie est celle qui reconnaît ces lois et s'assujettit à ce train nécessaire<sup>384</sup> ». Le temps en tant que loi naturelle pousserait-il inexorablement l'espèce humaine vers un point de bonheur dont elle ne pourrait se soustraire ? Si tout tend au changement dans la nature et que le temps emporte l'homme vers un état fixe,

---

<sup>383</sup> Diderot, *Lettre sur le commerce de la librairie*, pp. 84-85.

<sup>384</sup> Diderot, *Apologie de l'Abbé Galiani*, t. III, p. 136.

ce sont deux forces contraires qui agissent l'une contre l'autre. Néanmoins pour Diderot la nature est loin d'être un système *raisonné* où les lois ne se contredisent point. Qu'advient-il alors du terme moyen dans lequel le temps placerait la société humaine ? De ce point idéal, la société retombera dans la civilisation ou dans la barbarie. La politique chez Diderot n'est pas simplement une activité humaine. La voix de la nature se mêle à celle des hommes dans le domaine politique. Ainsi la nature sera toujours au-dessus même d'une utopie vers laquelle elle dirigerait les sociétés après des siècles de tâtonnement politique. Faudrait-il ainsi adopter en toute circonstance la maxime du Neveu face à la nature et attendre qu'elle et le temps fassent tout ?<sup>385</sup>

Certains problèmes nécessitent en effet, selon Diderot, le concours du temps et de la nature pour les résoudre. La main de l'homme semble n'y être d'aucun intérêt, si ce n'est au risque d'aggraver la situation. Il avertit en précisant qu' « un peuple sage ne se permettra aucun attentat ni sur la propriété, ni sur la liberté. [...] S'il ne fléchit pas le genou devant les dieux du pays, il se gardera bien d'en briser les autels. Il faut qu'ils tombent de vétusté. C'est ainsi qu'il se naturalisera<sup>386</sup>. » Se naturaliser, c'est préserver le droit de propriété et la liberté sans se vouer à un quelconque culte. Si sans le zèle qui les préserve les cultes peuvent tomber en ruines avec le temps, il ne faut qu'un instant pour enflammer l'imagination d'un peuple par des prodiges qui le soumettent à une religion des siècles durant. La liberté et la propriété sont des acquis civilisationnels auxquels Diderot tient pour un état intermédiaire entre la barbarie et la civilisation. Une image de ce point de félicité serait le souhait utopique qu'il mentionnait déjà dans les *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) :

« Ah ! mes amis, si nous allons jamais à la Lampédouse fonder, loin de la terre, au milieu des flots de la mer, un petit peuple d'heureux ! ce seront là nos prédicateurs ; et nous les choisirons, sans doute, selon l'importance de leur ministère. Tous les peuples ont leurs sabbats, et nous aurons aussi les nôtres. Dans ces jours solennels, on représentera une belle tragédie, qui

---

<sup>385</sup> « La sagesse du moine de Rabelais est la vraie sagesse pour son repos et pour celui des autres : faire son devoir tellement quellement, toujours dire du bien du monsieur le prieur, et laisser le monde aller à sa fantaisie. » Diderot, *Le neveu de Rameau*, p. 627.

<sup>386</sup> Diderot, *Histoire des deux Indes*, p. 698.

apprenne aux hommes à redouter les passions ; une bonne comédie, qui les instruisse de leurs devoirs, et qui leur en inspire le goût »<sup>387</sup>.

Manifestement, la structure démocratique de la société intermédiaire s'érige comme un modèle *laïque* de nation européenne. Il s'agit d'une laïcité qui incorpore des rituels religieux dans un cadre séculaire. Ce qui est surprenant dans ces propos, c'est le désir de s'éloigner de la terre, sachant que les peuples heureux chez Diderot, comme les anciens Grecs sont des enfants du sol<sup>388</sup>. « Fonder un petit peuple d'heureux » est peut-être déjà une indication vers l'assemblage des espèces qui suivent des ressorts semblables dans une même société. Le monde se composerait ainsi en une infinité de petites sociétés qui vivraient dans un état idyllique. Diderot revient plus tard sur ce modèle dans sa contribution à l'*Histoire des deux Indes* pour se demander quelle devrait être l'attitude des sociétés à l'égard de la nature :

Faut-il arracher à la nature tout ce qu'on en peut obtenir, ou notre lutte contre elle ne devrait-elle pas se borner à rendre plus aisées le petit nombre de grandes fonctions auxquelles elle nous a destinés, se loger, se vêtir, se nourrir, se reproduire dans son semblable et se reposer en sûreté ? Tout le reste ne serait-il pas par hasard l'extravagance de l'espèce, comme tout ce qui excède l'ambition d'une certaine fortune est parmi nous l'extravagance de l'individu, c'est-à-dire un moyen sûr de vivre misérable en s'occupant trop d'être heureux ?<sup>389</sup>.

Mais est-ce que le philosophe souhaite vraiment que le monde soit subdivisé en une infinité de petites sociétés heureuses comme celle qu'il désirait fonder à la Lampédouse ? Ce n'est en effet que le rêve d'un moment. Cette île est à l'image de l'Antinoüs, elle est possible peut-être, mais n'existera pas. D'autant plus que les lois de la nature ne laisseraient pas subsister longtemps de telles entités qui commenceraient bientôt à agir comme les petits ressorts qui se rencontrent, se pressent et puis se brisent. Bientôt les uns se ligueraient contre les autres d'où il émergera une union qui dévorera le tout<sup>390</sup>.

---

<sup>387</sup> Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, p. 1147.

<sup>388</sup> Diderot, *Histoire des deux Indes*, p. 756.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 588.

<sup>390</sup> « L'Europe, le seul continent du globe sur lequel il faille arrêter les yeux, paraît avoir pris une assiette trop solide et trop fixe pour donner lieu à des révolutions rapides et surprenantes. Ce sont des sociétés presque également peuplées, éclairées, étendues, fortes et jalouses. Elles se presseront, elles agiront et réagiront les unes sur les autres ; au milieu de cette fluctuation continuelle, les unes s'étendront, d'autres seront resserrées, quelques-unes disparaîtront ; mais

D'où nous constatons que le terme moyen ne dépend pas simplement de la société qui s'y fixe, mais aussi des autres sociétés qui gravitent autour d'elle. Qu'est-ce qui peut garantir donc une certaine stabilité pour le modèle moyen de la société ? Le même principe qui fait réaliser aux petits ressorts de la société qu'il y a un intérêt général à consolider les efforts. Or animées par un esprit de commerce et de développement, ces sociétés reproduisent la domination militaire sous une forme économique et culturelle. Tout semble alors aller à l'encontre de la thèse d'un terme moyen. Il faut donc se demander si, d'intérêt général en intérêt plus général, les sociétés en viendraient finalement là. C'est ce tâtonnement qui les fait aller de la barbarie vers la civilisation et inversement par tant de guerres, de dissolutions, d'alliances, de révolutions et de renaissances. Car

une nation ne se régénère que dans un bain de sang. C'est l'image du vieil Eson, à qui Médée ne rendit la jeunesse qu'en le dépeçant et en le faisant bouillir. Quand elle est déchue, il n'appartient pas à un homme de la relever. Il semble que ce soit l'ouvrage d'une longue suite de révolutions<sup>391</sup>.

Ainsi la nation qui a été longtemps abruti réclame son autorité politique par la force. Ces paroles qui annoncent déjà la révolution sont directement suivies dans l'*Histoire des deux Indes* par « Apostrophe à Louis XVI ». Diderot y souligne la décadence dans laquelle l'empire français est tombé et propose au jeune monarque de s'armer du courage nécessaire pour examiner la situation économique, militaire et sociale de la nation, quelle qu'elle soit.

À ce stade, Diderot multiplie dans l'*Histoire des deux Indes* ses adresses aux souverains. L'*Apostrophe à Louis XVI* est suivie par le *Discours d'un philosophe à un roi*, puis par *Au roi de Prusse*, ensuite la *Supériorité de la loi sur les souverains dans les monarchies* et *Du despotisme*. Cet élan culminera de 1778 à 1782 avec un ouvrage qui marquera l'ensemble de la pensée politique du philosophe, l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*. Déjà nous remarquons clairement dans l'*Histoire des deux Indes* un changement radical quant à la figure du roi :

---

quand il en existerait une au centre que son malheur destinerait à dévorer de proche en proche toutes les autres, cette réunion des puissances en une seule ne pourrait s'exécuter que par une suite de funestes prospérités et dans un laps de temps qui ne se conçoivent pas. » *Ibid.*, p. 593.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 636.

On a dit quelquefois que le gouvernement le plus heureux serait celui d'un despote juste et éclairé : c'est une assertion très téméraire. [...] Il me semble que l'on a confondu les idées de père avec celles de roi. Un père est peut-être un roi dans sa famille ; mais un roi, même un bon roi, n'est point un père dans la société ; il n'en est que l'intendant. C'est à lui qu'elle a remis ses intérêts, pour être dignement récompensé s'il gère bien, sévèrement puni s'il gère mal. Des enfants qui se constituent juges d'un mauvais père et qui le condamnent à mourir, sont des parricides. Des sujets s'assemblent et qui se font justice d'un mauvais souverain, ne méritent point ce nom odieux ; ils ne le mériteraient même pas en faisant justice d'un bon souverain qui aurait fait le bien contre la volonté générale<sup>392</sup>.

Par ces mots, Diderot vient de casser une statue, un autel, acte dont il prévenait tout peuple sage. Ne peut-on pas simplement laisser au temps l'œuvre de faire tomber en vétusté tout système qui irait à l'encontre de la nature ? Les mesures radicales auxquelles Diderot se résout font écho bien sûr à ses désillusions en Russie avec Catherine II. Le despote en plus d'être éclairé, devrait être juste. La notion de justice qu'il introduit devient presque antinomique. Un despote éclairé et juste, respectant la volonté générale de son peuple n'aurait rien de despotique, puisque le peuple est celui qui de fait décide. Le despote éclairé peut aller contre la volonté générale pour le bien comme pour le mal de sa nation, chose que Diderot désapprouve. Mais le despote éclairé et juste s'en remet à la volonté générale par un quelconque moyen. Au demeurant, la figure du roi père, du roi sacrifié et du despote éclairé sont ce que Néron ne représente même pas. Parmi les derniers de sa génération des philosophes des Lumières, Diderot se sent de plus en plus seul dans son combat contre le despotisme et trouve refuge dans la philosophie et la vie d'un vieil ami<sup>393</sup>, Sénèque.

---

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 590.

<sup>393</sup> Diderot avait critiqué sévèrement Sénèque dans son premier ouvrage, la traduction de *l'Essai sur le mérite et la vertu* de Shaftesbury.

### 3.2. Une polyphonie politique : Diderot et Sénèque

Si Diderot a été dur dans sa jeunesse avec Sénèque, il s'en repentira dans son *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*. Cette fois-ci, bien que ce soit pour prendre la défense de son « héros » qu'il écrit, Diderot veut surtout être juste. Cela est d'autant plus important pour lui que c'est à dans l'image de Sénèque qu'il se projette lui-même : un conseiller philosophe qui n'a su remplir sa mission auprès d'un souverain despotique, celle de lui faire écouter la voix de la nature.

Qu'est-ce que le stoïcisme de Sénèque et le matérialisme de Diderot ont en commun ? L'engouement philosophique pour la nature. Ce n'est plus pour écrire que Diderot a couché sur le papier ses idées dans l'*Essai sur les règnes*. C'est bien pour se confronter à sa propre fonction de philosophe et de citoyen dans la société. Il semble que Diderot ne fait que remplir ce à quoi la nature l'a destiné : le métier de philosophe. Par ailleurs, il insiste sur le fait que tout prédestinait Sénèque aussi à être philosophe. La rencontre des deux philosophes dans cet essai prend l'allure d'un déterminisme qui se conçoit dans une polyphonie contre le despotisme et la tyrannie. Ce sont les voix de deux citoyens qui se désolent et se consolent d'un destin presque commun malgré les siècles qui les séparent.

#### 3.2.1. Sénèque, le philosophe sacrifié

Qui est Sénèque ? Un philosophe qui « faisait grand cas des stoïciens rigoristes, ; mais il était stoïcien mitigé, et peut-être même éclectique, raisonnant avec Socrate, doutant avec Carnéade, luttant contre la nature avec Zénon, et cherchant à s'y

conformer avec Epicure, où à s'élever au-dessus d'elle avec Diogène<sup>394</sup> ». Cette figure complexe est bien attrayante pour Diderot qui y a remarqué surtout un éclectisme semblable au sien. C'est bien pour se faire une philosophie domestique dans le but de se réformer soi-même qu'on emprunte ce chemin<sup>395</sup>. Or la domesticité de cette philosophie peut-elle convenir à la cour impériale de Rome ?

Claude est intronisé à la place l'empereur assassiné, Caligula, lorsqu'on décide de mettre fin au règne sanguinaire de celui-ci. À la suite de plusieurs conjurations, la garde prétorienne, les sénateurs consolident leurs efforts avec Agrippine, sœur de Caligula, pour le régicide. Ainsi le sénat qui voulait être le maître et les militaires qui briguaient un souverain faible placèrent Claude au pouvoir. Incapable de manier les rênes d'un tel pouvoir, le nouvel empereur se retrouve moqué, dédaigné et bafoué dans le cercle politique et même familial. Diderot rapporte des anecdotes sur l'état d'impuissance dans lequel Claude était plongé. D'autant plus que ses actions atroces, la torpeur politique laissaient une marge aux courtisans pour entretenir une corruption généralisée. « Claude n'est rien sur le trône, rien dans son palais ; il le sait, il l'avoue<sup>396</sup> », nous dit le philosophe. Il y a deux causes selon lui qui ont fait de Claude un piètre potentat. Une cause familiale tout d'abord, une cause naturelle ensuite : « La vie privée de Claude montre ce que le mépris des parents, secondé d'une mauvaise éducation, peut sur l'esprit et le caractère d'un enfant valétudinaire<sup>397</sup>. » La maladie et la mauvaise éducation confèrent à Claude un caractère ombrageux et facilement manipulable. Une cause annexe intervient de plus : sa soif insatiable des femmes qui va en faire une proie facile des ambitions des esclaves et des prostituées.

Tel était l'état dans lequel se retrouvait l'empereur de Rome, subjugué par une cour que Diderot juge voluptueuse. Messaline, la troisième femme de Claude et la mère

---

<sup>394</sup> Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, t. I, p. 984.

<sup>395</sup> « L'éclectique est un philosophe qui foulant aux pieds le préjugé, la tradition, l'ancienneté, le consentement universel, l'autorité, en un mot tout ce qui subjugue la foule des esprits, ose penser de lui-même, remonter aux principes généraux les plus clairs, les examiner, les discuter, n'admettre rien que sur le témoignage de son expérience et de sa raison ; et de toutes les philosophies, qu'il a analysées sans égard et sans partialité, s'en faire une particulière et domestique qui lui appartienne : je dis *une philosophie particulière et domestique*, parce que l'ambition de l'éclectique est moins d'être le précepteur du genre humain, que son disciple ; de réformer les autres, que de se réformer lui-même. » Diderot, « Eclectisme », *L'Encyclopédie*, t. V, p. 270. Nous citons de nouveau ce passage.

<sup>396</sup> Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, p. 990.

<sup>397</sup> *Idem*.

de Britannicus, « redoutait l'esprit pénétrant de Sénèque, qui pouvait éclairer Claude sur les désordres de sa maison et les vexations des affranchis<sup>398</sup> ». Ce philosophe mettait donc son éclectisme au service de la demeure de Claude. L'éclectisme en question refuse toute autorité, tout maître et n'embrasse aucune doctrine à part entière. C'est en ce sens que Sénèque était selon Diderot un stoïcien mitigé. Dans l'état de défaillance politique où il était, Claude avait tout à gagner en gardant un Sénèque éclectique auprès de lui afin de composer avec les ambitions grandissantes des courtisans et de Messaline. Mais son caractère craintif et douteux lui faisait prêter une oreille très naïve aux intrigues son épouse. Il en résulta ainsi l'exil de Sénèque en Corse pour un supposé adultère avec la sœur de Caligula, Julie.

Sénèque et Julie sont pour Diderot deux excellents conseillers qui ont été évincés à un moment crucial, donc dans la période qui succédait à l'accession de Claude au trône :

Les premières années de son règne, marquées par l'amour de la justice et du travail, la clémence, la libéralité et d'autres qualités rares, l'auraient mis au nombre des hommes excellents et des bons souverains, si la méfiance, la faiblesse, la crainte ne l'avaient pas livré à des infâmes<sup>399</sup>.

Désarmé face à l'ensemble de son entourage curial, Claude subissait bientôt la trahison de Messaline qui le remplaça par un amant et projeta d'en faire autant sur le trône. Après l'exécution de sa troisième femme, le mariage entre Claude et Agrippine est consommé. Ayant réussi le plus difficile, la nouvelle épouse projette ainsi l'union de son fils Néron avec Octavie, fille de Claude. Quant à Britannicus, frère d'Octavie et fils de Messaline, celui-ci est écarté de la ligne de succession et est forcé de renoncer à son droit à l'avantage de Néron. Parmi ces événements qui se succèdent, la mise à mort de Messaline constitue d'après Diderot « la vengeance la plus juste [et] devient la source des plus grands maux<sup>400</sup> ». Ainsi l'esclave affranchi, Narcisse, déroge à l'autorité de Claude en exécutant Messaline la veille de sa comparution et ouvre par là la boîte de Pandore.

---

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 991.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 990.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 995.

L'ambition grandissante d'Agrippine lui a permis de contrôler d'avantage l'empire. Une fois Néron adopté, elle s'assure de rappeler Sénèque et d'en faire le précepteur du futur empereur, son fils. Entre Messaline qui voyait une menace dans Sénèque pour asseoir son amant sur le trône et Agrippine qui le considérait comme un avantage pour donner plus de légitimité à Néron, le but était le même : renverser Claude. Même durant le règne de ce dernier, c'est Agrippine qui tenait les rênes de l'empire, étant donné qu'elle avait profité de l'assassinat de son frère Caligula et de la mort de Messaline.

Vint alors le moment où elle avait tout mis en ordre pour parvenir à l'empoisonnement de Claude. Pendant les funérailles, c'est Néron qui lira une oraison funèbre pour son père adoptif, composée par Sénèque. A cet égard, Diderot reproche au philosophe romain l'écriture de cette oraison qui loue les mœurs, l'origine, l'étude et la politique de Claude. Du vivant de cet empereur, Sénèque avait rédigé durant son exil la *Consolation à Polybe*, une lettre où il encensait celui qui l'avait exilé. Mais après la mort de Claude, le philosophe a composé une satire sous le titre de *L'apocoloquintose, ou la métamorphose de Claude en citrouille*. Diderot considère que cette duplicité est difficilement pardonnable pour un philosophe stoïcien. Rien alors n'aurait pu la justifier, même si l'on devait prendre en compte sa situation dans l'exil. Entre le premier livre et le second livre de *L'Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, la sévérité de Diderot envers Sénèque varie. Prenons cet exemple. Le moment où il déclare dans le premier que « si j'avais un reproche à Sénèque, ce ne serait pas d'avoir écrit l'*Apocoloquintose*, ou la métamorphose de Claude en citrouille, mais d'en avoir composé l'oraison funèbre<sup>401</sup> ». Il justifie cela en opposant le deuil romain à la grandeur des anciens égyptiens qui soumettaient leurs souverains à un procès post-mortem :

Quelle différence de ces usages de celui de ces sages Égyptiens qui exposaient sur la terre le cadavre nu du prince décédé, et qui lui faisaient son procès ! À qui appartient-il, si ce n'est au ministre des dieux, de sévir après la mort contre la perversité de celui que sa puissance a garanti des lois pendant sa vie, et de crier, comme on l'entendit autour du corps de

---

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 1003.

Commode : « Aux crocs : qu'on le déchire ; qu'on le traîne. Aux gémonies, aux gémonies »<sup>402</sup>.

Ici, Diderot oublie peut-être que Sénèque, bien qu'étant respecté, n'était pas le grand pontife de Rome. C'était à Néron de lire l'oraison funèbre. Mais n'est-ce pas au philosophe qu'il incombe de dire la vérité, d'être juste, ferme et vrai dans cette oraison au risque de sacrifier sa vie ? Les dilemmes se sont certainement multipliés pour Sénèque qui, rappelé de son exil par Agrippine, avait dû bien réfléchir avant de choisir entre le retour à Rome ou la vie indigente sur une île, loin de sa famille, de sa patrie et de ses occupations :

Le règne de Claude s'échappe ; la scène va changer, et nous montrer le philosophe Sénèque à côté du plus méchant des princes, dans la cruelle alternative ou d'encourir le soupçon de pusillanimité, d'avarice, d'ambition, de vanité, s'il reste à la cour ; ou le reproche d'avoir manqué à son élève, à son prince, à sa patrie, à son devoir, et sacrifié inutilement sa vie, s'il s'éloigne. Quelque partie qu'il prenne, il sera blâmé<sup>403</sup>.

Sénèque avait à décider entre deux options peu favorables. Donc en louant ou en critiquant Claude, Sénèque s'exposait à être fustigé par la postérité. Dans le second livre, le blâme de Diderot est quelque peu philosophique :

Quoi ! philosophe, vous adulez basement le souverain pendant sa vie, et vous l'insultez cruellement après sa mort ! – « Il ne pouvait plus me faire de mal. » – Cette réponse est d'un lâche et d'un ingrat. [...] – « Il m'a tenu huit ans en exil. » – Est-ce que le stoïcien souffre en exil ? Est-ce que le stoïcien se venge ? [...] Celui qui comparera votre *Consolation à Polybe* avec votre *Apocoloquintose*, en concevra pour vous un mépris qui rejaillira sur votre secte, et vous n'avez pas senti cela<sup>404</sup> !

Sénèque – pour utiliser encore le mot de Diderot – est un stoïcien mitigé. Des louanges dans la *Consolation à Polybe*, en passant par l'oraison funèbre, à la critique dans l'*Apocoloquintose*, le philosophe romain se retrouve malgré lui dans des situations où il est dépossédé de l'inflexibilité de sa doctrine. Cela pousse évidemment la postérité, comme les Égyptiens de Diderot, à « exposer sur le papier le cadavre nu du philosophe

---

<sup>402</sup> *Idem.*

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 1000.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 1219.

décédé et de lui faire le procès ». Si Diderot ne ménage pas Sénèque quant à ces trois textes, c'est bien parce qu'il souhaite aussi montrer les épreuves qui livraient Sénèque à l'adversité. Il le peint ainsi pour nous montrer sa condition, comme un personnage de drame sérieux, et non son caractère<sup>405</sup>. Cette approche expérimentale de l'histoire des règnes de Claude et de Néron aboutit à une question : Que peut l'homme sage abandonné à la nature et au despotisme ?

Par contre, Diderot peint les caractères de Claude et de Néron. Il dit : « Claude était né bon, des courtisans pervers le rendirent méchant ; Néron, né méchant, ne put jamais devenir bon sous les meilleurs instituteurs. La vie de Claude est parsemée d'actions louables ; il vient un moment où celle de Néron cesse d'en offrir<sup>406</sup>. » Les deux empereurs ont cependant quelque chose de similaire : les bonnes premières années de leur règne. Claude souffrant d'une mauvaise éducation et corrompu par les courtisans devient méchant malgré la bonté naturelle que Diderot lui voit. Quant à Néron, c'est la mauvaise éducation d'Agrippine et, à plus forte raison, une nature monstrueuse. L'éducation, même celle des princes, ne peut offrir ce que la nature a refusé de leur donner. Toujours est-il que la question de savoir si l'homme naît bon ou méchant est déjà résolue dans la *Réfutation d'Helvétius* (1774) :

Mais l'homme apporte-t-il en naissant des dispositions organiques et naturelles à dire et faire des sottises, à se nuire à lui-même et à ses semblables, à écouter ou négliger les conseils des parents, à la diligence ou à la paresse, à la justice où à la colère, au respect ou au mépris des lois ? Il n'y a que celui qui n'a jamais vu deux enfants en sa vie et qui n'entendit jamais leurs cris au berceau qui puisse en douter. L'homme ne naît rien ; mais chaque homme naît avec une aptitude à une chose<sup>407</sup>.

Ces deux enfants furent Claude et Néron. Un autre ? c'est Sénèque. Diderot s'étend dans les premières pages de son essai sur la famille du philosophe et la bonne éducation qu'il en a reçue. Le goût de Sénèque pour la philosophie lui a donné plus de force pour supporter sa nature fragile, et ce dès un jeune âge. Entre un Claude et un Néron entourés par les courtisans les plus carriéristes et les plus dépravés, Sénèque préfère se lier

---

<sup>405</sup> « J'aurais pu ne recueillir des règnes de Claude et de Néron que les endroits où Sénèque est en action, et ne montrer que cette grande figure isolée ; mais il m'a semblé que, placée au centre du tableau, on sentirait plus fortement la difficulté et la dignité de son rôle. » *Ibid.*, p. 972.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 1006.

<sup>407</sup> Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, p. 882.

d'amitié avec le stoïcien Attale, le pythagorisant Socion, l'éclectique Fabianus Papirius, et Démétrius le cynique<sup>408</sup>. Les mœurs de Sénèque ne sont donc point celles des empereurs. Chaque *espèce* dans la société a ses mœurs, et c'est ainsi que celles du philosophe ne se prêtaient point aux fantaisies de ses souverains. Le stoïcisme de Sénèque est « une doctrine qu'on se garde bien d'embrasser et de professer à la cour voluptueuse d'un prince dissolu<sup>409</sup> ». Si Sénèque est né pour quelque chose, c'est surtout pour philosopher. Revenant sans cesse à cette occupation de l'esprit, le philosophe se retrouve privé dans son exil de ses livres et de ses amis lorsqu'il écrit la *Consolation de Polybe*. Diderot conçoit le doute sur la paternité du texte. Mais pourquoi Sénèque avait-il composé l'*Apocoloquintose* ? Est-ce pour se prémunir d'Agrippine qui l'aurait rappelé sciemment dans l'espoir de nuire à Claude par vengeance ? Ce qui est cependant possible, c'est que Sénèque ait eu beaucoup d'espoir pour Néron :

Il faut distinguer, nous précise Diderot, trois époques dans la durée de l'institution de Sénèque, ainsi que dans l'âme de son élève : le maître en conçoit les plus hautes espérances ; il voit ses mœurs se corrompre, et il s'en afflige ; lorsque ses vices, sa cruauté, sa dépravation, ses fureurs se sont développés, il veut se retirer<sup>410</sup>.

En se protégeant des griffes d'Agrippine, peut-être se disait-il qu'il saurait enfin faire avec Néron ce qu'il n'avait pu faire avec Claude, à cause de Messaline. L'expérience de l'exil qui a duré huit ans est bien coûteuse et pour Sénèque et pour le bien général de sa patrie. Diderot rapporte dans le deuxième livre les mots du philosophe : « Je n'aime à apprendre que pour enseigner<sup>411</sup> ». Cela indique, en tout état de cause, qu'être l'instituteur du futur empereur ne déplaisait certainement pas à Sénèque. Peut-être même qu'il s'en réjouissait par un plaisir si naturel à quelqu'un qui n'aimait apprendre que pour enseigner.

Néanmoins, le dilemme de rester en Corse ou revenir à Rome s'est présenté comme un moment de grande réflexion stoïcienne, à en croire Diderot. Car quand est-ce que Sénèque raisonne avec Socrate ? Qu'est-ce qui le fait douter avec Carnéade ? Peut-il toujours lutter contre la nature avec Zénon ? Comment chercher-t-il à s'y conformer

---

<sup>408</sup> Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, *op.cit.*, p. 982.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 984.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 1005.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 1108.

avec Épicure ou à s'élever au-dessus d'elle avec Diogène ? Quand il s'agit de l'intérêt général de la nation, Sénèque est contraint de recourir aux « ruses innocentes »<sup>412</sup>. Donc contre la nature perverse de Néron, il faut lutter avec le stoïcisme de Zénon. Face à la cruauté d'Agrippine, le doute avec Carnéade est nécessaire. Même pour un philosophe dont la doctrine est dure et austère, la nature de Néron et d'Agrippine le pousseront à transgresser ses idéaux stoïciens, à les sacrifier. Dans cette cour impériale, la loi de la forêt est exprimée dans les ressentiments les plus cruels, capables de tout arracher, parfois même un stoïcien de sa philosophie.

### 3.2.2. La voix de la nature contre la voix de la tyrannie

Quelle voix devait-il Néron écouter et suivre ? Celle de sa propre nature de despote ? Celle de l'autorité naturelle ? Ou celle de son maître ? Peut-être toutes à la fois, en trouvant un équilibre qui lui aurait valu l'amour de son peuple, le respect de son maître et l'admiration de la postérité. Mais aussi le mépris d'Agrippine, des courtisans et des esclaves corrompus de sa cour. L'affabilité et la bonne nature de Sénèque ainsi que la droiture et les mœurs de Burrhus, instituteur militaire de l'empereur et ami du philosophe, n'ont pas suffi pour dompter le monstre qui se tapissait en Néron. L'optimisme mena Sénèque de la Corse à Rome, et animé par le même esprit, Diderot avait entrepris son voyage pour la Russie et attaché beaucoup d'espoir à sa rencontre avec Catherine II. Il écrit dans sa lettre à Naigeon au début de *l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron* ceci : « Les années ne m'avaient laissé aucune de ces passions qui tourmentent, rien de l'ennui qui leur succède ; j'avais perdu le goût des frivolités auxquelles l'espoir d'en jouir longtemps donne tant d'importance<sup>413</sup> ». C'est dans cette disposition qu'il annonce travailler sur l'un de ses derniers ouvrages où il se montre catégoriquement éclectique, c'est-à-dire opposé à tout ce qui « subjugue les esprits ». Ce n'est donc plus « l'autorité, l'ancienneté, les traditions, le consentement universel, les préjugés » qu'il combat, mais aussi les passions et les frivolités qui ont une emprise certaine sur les hommes. Le désir éphémère de Diderot d'être le philosophe de

---

<sup>412</sup> « C'est en vain qu'il se propose de lier son élève, pour l'avenir, à l'exercice de la clémence et à la pratique des vertus ; cette ruse innocente, capable de donner à un jeune souverain, et à ses propres yeux et aux yeux de sa nation, un caractère qu'il n'oserait démentir tant qu'il lui resterait quelque pudeur, ne prévaudra pas sur une nature aussi perverse que celle de Néron. » *Ibid.*, p. 1006.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 971.

l'impératrice, comme Sénèque fut celui de Néron, s'évanouit. L'échec de Sénèque est aussi celui de Diderot. Évidemment, le contexte est différent, pourtant l'éclectisme des deux philosophes n'a point conduit les deux souverains à se soumettre à la voix de la nature.

La nature humaine n'est cependant pas ce qui définit politiquement le despotisme, c'est plutôt l'étendue de l'autorité dont jouissent les souverains :

Qu'est-ce qui caractérise le despote ? est-ce la bonté ou la méchanceté ? Nullement ; ces deux notions n'entrent pas seulement dans sa définition. C'est l'étendue et non l'usage de l'autorité qu'il s'arroge. Un des plus grands malheurs qui pût arriver à une nation, ce seraient deux ou trois règnes d'une puissance juste, douce, éclairée, mais arbitraire : les peuples seraient conduits par le bonheur à l'oubli complet de leurs privilèges, au plus parfait esclavage<sup>414</sup>.

Si le despote n'est pas toujours méchant, un méchant sera le plus souvent un despote, et ce fut le cas de Néron. Peut-être même que rien n'égalait l'étendue de son autorité si ce n'est l'étendue de sa méchanceté. Aussi despote que méchant, ce jeune souverain était difficile à gouverner. Diderot précise trois phases dans la relation de Sénèque avec Néron : l'enthousiasme, la déception et le renoncement. Il distingue aussi entre les deux rôles que le philosophe romain assurait : celui d'instituteur et puis celui de ministre. Nous avons vu auparavant comment Diderot a corrigé sa confusion dans l'*Histoire des deux Indes* du rôle paternel avec le rôle royal. Cette autorité ou puissance paternelle passe dès lors du souverain au philosophe qui s'occupe de l'éducation du prince :

Il ne se hâte point de désespérer d'un jeune prince qu'il avait placé, et qu'il se promettait de ramener au rang des grands souverains. Qui est-ce qui ignore que le véritable attachement a sa source dans les soins qu'on a pris et dans les services qu'on a rendus ? Qui est-ce qui ne connaît pas la longue persévérance avec laquelle un père attend le retour d'un enfant égaré ? Le cœur d'un instituteur vertueux pour son élève est le même que celui d'un père pour son enfant<sup>415</sup>.

Mais même le despote éclairé ou le roi philosophe ne peuvent aspirer à la puissance paternelle, d'où l'importance de bien choisir l'instituteur du successeur. Diderot va

---

<sup>414</sup> Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, p. 862.

<sup>415</sup> Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, p. 1009.

même jusqu'à insister sur le fait que « le choix de l'instituteur d'un prince devrait être le privilège de la nation entière qu'il gouvernera<sup>416</sup> ». Ainsi c'est aux sujets qu'incombe l'élection d'un maître pour leur futur souverain. Dans le cas de Sénèque, bien qu'il fut adulé par la population romaine, le choix de l'éducation du prince fut celui d'Agrippine et non des romains. Cela rappelle la séquence où le Neveu de Rameau insiste pour savoir si Diderot donne des maîtres à sa fille. Celui-ci répond que c'est la mère qui s'occupe de son éducation, « car il faut avoir la paix chez soi ». Ce à quoi le Neveu rétorque :

La paix chez soi ? morbleu, on ne l'a que quand on est le serviteur ou le maître ; et c'est le maître qu'il faut être. J'ai eu une femme. Dieu veuille avoir son âme ; mais quand il lui arrivait quelquefois de se rebéquer, je m'élevais sur mes ergots ; je déployais mon tonnerre ; je disais, comme Dieu, que la lumière se fasse et la lumière était faite. Aussi en quatre années de temps, nous n'avons pas eu dix fois un mot<sup>417</sup>.

Cet épisode où le Neveu réduit sa femme en silence pour la pacifier est la formule despotique qu'il propose au philosophe pour garantir la paix domestique. Mais Diderot est un bon roi dans sa famille<sup>418</sup>, laissant le choix de l'éducation de la fille à sa femme, dans laquelle nous pourrions voir l'image du peuple jouissant de la volonté. Quand bien même la première serait à l'origine de la seconde, la structure domestique et la structure curiale ne sont pas interchangeable.

Est-ce que la voix de la tyrannie aspire aussi à la paix ? Quand la paix garantit au despote la servitude des sujets, elle est maintenue et encouragée. Mais dans le cas contraire, le tyran se montre cruel et capable de tout contre une nation exigeante. Même si sous le règne de Néron l'empire romain ne s'est plus étendu comme sous celui de Claude qui avait annexé la Maurétanie et la Bretagne, il n'en demeure pas moins que son empire atteignait presque sa plus large extension. C'est pendant cette période que le jeune souverain accorde une audience publique au roi d'Arménie, Tiridate :

Ce prince met un genou et dit à César : « Seigneur, un descendant d'Arsacès, le frère des rois Vologèse et Pacorus, se déclare votre esclave. » [...] Il n'y a

---

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 1006.

<sup>417</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 641.

<sup>418</sup> « Un père est peut-être un roi dans sa famille ; mais un roi, même un bon roi, n'est point un père dans la société. » Diderot, *Histoire des deux Indes*, p. 590.

que la bassesse de ce discours qui puisse excuser l'insolence de la réponse de Néron : « Je vous félicite d'être venu jouir de ma présence. Ce trône que votre père n'a pu vous laisser, sur lequel les efforts de vos frères ne vous ont pas soutenu, je vous le donne. Je vous fais roi d'Arménie, afin que vous sachiez, eux et vous, que je puis, quand il me plaît, ôter et accorder des couronnes. »<sup>419</sup>

En parlant des nations, Diderot dans *l'Histoire des deux Indes* affirme que « la nature fait des colombes et des vautours ». Les sociétés qui se dévorent, s'agrègent et se désagrègent dans ce mouvement de tâtonnement constant, semblables aux atomes dans leur mouvement, font donc partie de cette conception biologique et physique de l'histoire. Avant son annexion par l'empereur Trajan, le Royaume de l'Arménie se retrouvait entre deux grandes masses : l'Empire romain et l'Empire parthe. Il fut la scène de plusieurs guerres romano-parthes. Pour avoir la paix chez soi, bientôt Néron absorba l'Arménie pour en faire un état client de son empire.

### 3.2.3. Matérialisme et stoïcisme politiques de Diderot

Notre philosophe commence son ouvrage sur Sénèque en annonçant cela : « Je ne compose point ; je ne suis point un auteur ; je lis ou je converse ; j'interroge ou je répons<sup>420</sup>. » Cette assertion repose en effet sur un raisonnement matérialiste dont Diderot se méfiait<sup>421</sup> dans l'un de ses premiers ouvrages, les *Pensées philosophiques*. Les ouvrages ne sont point composés, ils sont plutôt générés par des jets accidentels de caractères, comme l'univers est le résultat des jets fortuits de la matière. Donc les livres ne dépendent plus d'un auteur, mais juste d'une combinaison de caractères réunie en un seul volume. Il dit : « Quelle que fût la somme finie des caractères avec laquelle on me

---

<sup>419</sup> Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, p. 1008.

<sup>420</sup> « Une expérience que je proposerais volontiers à l'homme de soixante-cinq ou six ans qui jugerait les miennes [réflexions] ou trop longues, ou trop fréquentes, ou trop étrangères au sujet, ce serait d'emporter avec lui, dans la retraite, Tacite, Suétone et Sénèque ; de jeter négligemment sur le papier les choses qui l'intéresseraient, les idées qu'elles réveilleraient dans son esprit, les pensées de ces auteurs qu'il voudrait retenir, les sentiments qu'ils éprouverait, n'ayant d'autre dessein que celui de s'instruire sans se fatiguer ; et je suis presque sûr que, s'arrêtant aux endroits où je me suis arrêté, comparant son siècle aux siècles passés, et tirant des circonstances et des caractères les mêmes conjectures sur ce que le présent nous annonce, sur ce qu'on peut espérer ou craindre de l'avenir, il referait cet ouvrage à peu près tel qu'il est. » *Ibid.*, pp. 971-972.

<sup>421</sup> Probablement influencé par la règle ou le problème des partis de Pascal qui englobe la théorie des probabilités et des jeux. Georges-Théodule Guilbaud, « La règle des partis et la ruine des joueurs », *Mathématiques et Sciences humaines*, t. 9, 1964, p. 3.

proposerait d'engendrer fortuitement *L'Illiade*, il y a telle somme finie de jets qui me rendrait la proposition avantageuse<sup>422</sup> ». Pourquoi Diderot, après avoir renoncé initialement à l'hypothèse d'un être suprême, confesse-t-il qu'il n'est point un auteur ? Ni *L'Illiade* ni *l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron* ne seraient ainsi des compositions. À les considérer comme une *simple* organisation de lettres, de mots et de phrases, l'auteur est systématiquement relégué aux confins de l'écriture. La négation de la fonction auctoriale serait peut-être un souhait de suspendre l'autorité que pourrait revêtir ce métier. Que devient alors Diderot ? ce qu'il a toujours été : un dialogueur. Le dialogue, c'est le mouvement : interroger ou répondre, lire ou converser. Cependant *l'Essai sur les Règnes de Claude et de Néron* est la plus longue œuvre de Diderot et qui contient le moins de dialogues. Ce qu'il a fait dans cet ouvrage, c'est surtout lire les lettres de Sénèque et de discuter avec lui tantôt en fournissant des réponses, tantôt en posant des questions.

En l'absence d'un auteur, il devient alors impossible de critiquer l'ouvrage de Diderot. Cela est presque une façon de censurer ses détracteurs. Diderot nous décrit par le matérialisme auquel il souscrit comment les ouvrages se font sans auteur. Le travail de l'auteur est comparé à celui d'une machine qui « jette négligemment » les idées et les sentiments sur le papier et « sans se fatiguer ». Celui qui suivrait scrupuleusement les étapes par lesquelles Diderot est passé pour *générer l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron* saurait refaire le livre presque à l'identique. Au premier coup d'œil, cela apparaît contradictoire à ce qu'il énonçait dans la *Réfutation d'Helvétius* quand il affirmait ce qui suit :

Donnez-moi la mère de Vaucanson, et je ne ferai pas davantage le flûteur automate. Envoyez-moi en exil, ou renfermez-moi dix ans à la Bastille, et je n'en sortirai pas *Le Paradis perdu* à la main. Tirez-moi de la boutique d'un marchand de laine ; enrôlez-moi dans une troupe de comédiens, et je ne composerai ni *Hamlet* ni le *King Lear*, ni le *Tartuffe* ni *Les Femmes savantes*<sup>423</sup>.

Pourquoi serait-il alors possible de reproduire *l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron* pour celui qui suivrait la méthode diderotienne ? C'est que Diderot estimait par

---

<sup>422</sup> Diderot, *Pensées philosophiques*, p. 25.

<sup>423</sup> Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, p. 783.

là que ce qu'on pourrait produire selon des règles définies des volumes de Sénèque, de Tacite et de Suétone qu'une version honnête, celle de l'essai. Ainsi le philosophe cesse d'être auteur et invite le lecteur ou le critique qui lirait l'ouvrage à le devenir. Toutefois, le lecteur qui referait *l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron* ne serait point Diderot.

Ce à quoi le philosophe faisait référence dans les *Pensées philosophiques* avec *L'Iliade* est connu aujourd'hui sous le nom du paradoxe du singe savant. Cette expérience de pensée place éternellement l'animal devant un dactylographe pour estimer l'ensemble des probabilités qui mèneraient à la composition de *Hamlet*. Bien qu'infinitésimale même sur une chronologie aussi allongée que celle de la vie de l'univers, la probabilité que le singe réussisse la composition de *Hamlet* a été vérifiée mathématiquement.

La méthode proposée par Diderot à son lecteur pour réécrire son œuvre compense donc les jets fortuits des caractères qui serviraient à la génération de *L'Iliade*. Quel est donc le but de placer Sénèque dans une œuvre dont Diderot n'est point l'auteur ? Ce serait en quelque sorte de donner au philosophe romain l'opportunité de se défendre par l'entremise de Diderot. Il fait ainsi appel dans la conclusion du texte à un nouveau verdict :

Après tant de comptes opposés que l'on vous a rendu de cet Essai sur les mœurs et les écrits de Sénèque, lecteur, dites-moi, qu'en faut-il penser ? Sénèque et Burrhus sont-ils d'honnêtes gens, ou ne sont-ils que deux lâches courtisans ? Sénèque a-t-il du génie, ou n'est-il qu'un faux bel esprit ? A-t-il parlé de la vertu comme un homme qui en connaissait la douceur et la dignité, ou comme un hypocrite que sa conduite et ses écrits rendent également suspect<sup>424</sup> ?

Mais Diderot qui a maintenu sa discrétion auctoriale dès le début de son ouvrage se montre à sa fin auprès de Sénèque, demandant aussi le jugement du lecteur. Puisque certains philosophes stoïciens avaient développé une réputation de sophistes, Diderot interroge son lecteur sur la qualité de ses raisonnements : « suis-je un raisonneur ou un

---

<sup>424</sup> Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, p. 1250.

sophiste ? ». Les sophistes quant à eux étaient facilement reconnaissables par le port des longues barbes<sup>425</sup>.

Cette association symbolique avec Sénèque repose sur le fait que les deux philosophes ont aspiré par leurs philosophies respectives à un certain type d'asile stoïcien. D'ailleurs, c'est aussi dans cette perspective que Diderot ne compose point son ouvrage. Il s'agit d'une double retraite : une première par laquelle il renonce au métier d'auteur, et une seconde qui lui sert de lieu de refuge à Sèvres chez l'orfèvre Etienne Belle<sup>426</sup>. Cette retraite du sage est l'occasion de méditer sur la place du philosophe dans la société et des hommes en général dans la nature. Nous lisons : « Si la république est trop corrompue, et qu'il n'y ait aucun espoir de la sauver ; si les moyens souffraient des contradictions insurmontables ; si l'État est la proie des méchants, le sage se sacrifierait inutilement<sup>427</sup>. » Ainsi la retraite ne s'impose qu'au philosophe dont les efforts se révèlent vains, en l'occurrence Diderot en France et en Russie. L'exemple similaire est celui de Sénèque qui voulait se retirer de la vie publique, mais ne trouvait point entre Carthage et Athènes de retraite qui aurait un gouvernement qui lui convienne.

Pour Diderot, il y avait l'Amérique. Pourquoi ne s'est-il donc pas réfugié chez les Américains ? Très certainement, le long voyage dans les conditions de l'époque lui aurait été périlleux. S'il décrit bien la matérialité biologique des États qui se dévorent dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, il n'encourage cependant pas à suivre cette loi de la nature qui implique un despotisme naturel nuisible aux hommes. Diderot s'écrie :

Puisse la terre engloutir celle de leurs provinces assez puissante un jour et assez insensée pour chercher les moyens de subjuguier les autres ! Puisse dans chacun d'elles ou ne jamais naître, ou mourir sur-le-champ sous le glaive du bourreau, ou par le poignard d'un Brutus, le citoyen assez puissant

---

<sup>425</sup> « On reproche aux stoïciens le sophisme. Est-ce pour cela, leur dit Sénèque, que nous nous sommes coupé la barbe ? on leur reproche d'avoir porté dans la société les ronces de l'école ; on prétend qu'ils ont méconnu les forces de la nature, que leur morale est impraticable, et qu'ils ont inspiré l'enthousiasme au lieu de la sagesse. » Diderot, « Stoïcisme », *L'Encyclopédie*, t. XV, 1751, p. 526.

<sup>426</sup> J'étais à la campagne, presque seul, libre des soins et des inquiétudes. Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, p. 971.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 1196.

un jour et assez ennemi de son propre bonheur, pour former le projet de s'en rendre maître<sup>428</sup>.

Ainsi s'adressait-il aux révolutionnaires américains qui venaient de triompher en 1777 des Anglais. Comme l'idée utopique de fonder un nouvel « État d'heureux » à la Lampédouse séduisait Diderot, celle d'une Amérique servant « d'asile contre le fanatisme et la tyrannie » pour les Européens semble bien plus réaliste. Néanmoins, l'enthousiasme de Diderot pour ce nouvel État fondé sur des idéaux qui lui semblaient justes ne l'empêche pas de demeurer sceptique. En tant que philosophe stoïcien, il se consacre à la vie contemplative en se défaisant de l'habitude d'être auteur. Ses conseils regroupent l'instruction des Américains sur la légitimité de l'usage de l'autorité, l'importance du bien général, le danger de l'abus de la prospérité, la primauté des mœurs au détriment de l'or, le droit de port d'armes. Or ce ne sont pas là de nouvelles *Observations sur le Nakaz* pour les Américains. Toutes ces recommandations figurent dans les commentaires que Diderot ajoute à *Du loisir, ou de la retraite du sage* de Sénèque. Cela veut dire donc que le philosophe langrois n'a point l'ambition de changer quoi que ce soit à un nouvel État dont il est séparé par un vaste océan. Après avoir encouru les dangers du chemin vers la Russie, il décide finalement sa retraite momentanée en compagnie de Sénèque.

Le matérialisme de Diderot ne se transforme point en stoïcisme, car les deux doctrines partagent en quelque sorte les grands principes sur la nature. L'article de *L'Encyclopédie* « Stoïcisme » a été rédigé par Diderot. Sa relation avec cette école philosophique a constamment changé depuis qu'il a commencé sa carrière, jusqu'à l'ouvrage sur Sénèque. Le stoïcisme auquel Diderot adhère en 1751 est déjà une forme épurée du jargon et du systématisme<sup>429</sup>. Comme Sénèque, son stoïcisme est mitigé.

### 3.2.4. La citoyenneté : entre despotisme et nature

Même si Diderot n'a pas choisi d'immigrer aux États-Unis, la question de la citoyenneté demeure importante dans son œuvre. Le privilège de citoyenneté chez les Romains garantissait aux citoyens la protection par le biais d'une des lois de *Valeriae*

---

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 1197.

<sup>429</sup> Diderot, « Stoïcisme », *L'Encyclopédie*, t. XV, p. 5

*Publicolae*<sup>430</sup> qui interdisait de tuer tout citoyen romain. Sénèque n'avait évidemment pu jouir des secours de cette loi quand Néron lui avait ordonné de se suicider<sup>431</sup>. Face à un tyran, même un haut dignitaire de l'État ne pouvait contester un tel ordre. Quels sont alors les critères qui définissent la citoyenneté du point de vue de Diderot ?

Le nom de citoyen ne convient ni à ceux qui vivent subjugués, ni à ceux qui vivent isolés ; d'où il s'ensuit que ceux qui vivent absolument dans l'état de nature, comme souverains, et ceux qui ont parfaitement renoncé à cet état comme les esclaves, ne peuvent point être regardés comme citoyens<sup>432</sup>.

Nous savons grâce à Diderot que, sous le règne de Claude, les exécutions sommaires des citoyens étaient commandées régulièrement par Messaline et les affranchis. Le philosophe trouve les mœurs des Romains effroyables à cause de leur habitude de voir couler le sang lors des combats de cirque.

La notion de citoyenneté se retrouve au confluent de mœurs et de la nature. Peut-on donner le nom de citoyens aux Romains contre lesquels les souverains sévissaient ou aux Tahitiens du *Supplément au voyage de Bougainville* ? Diderot qualifie les deux de citoyens, quoique les premiers aient été subjugués et que les seconds vivaient dans l'état de nature. L'article « Citoyen » de *L'Encyclopédie*, écrit par Diderot, est paru en 1753, donc bien avant le *Supplément* en 1773 et *l'Essai sur les règnes* en 1782. Qu'est-ce qui pourrait expliquer alors ce changement quelque peu problématique dans la pensée du philosophe ? Problématique surtout quand nous considérons les Romains de *l'Essai sur les règnes* dans le contexte social et politique. Ce n'est pas pourtant dans ce dernier ouvrage que nous trouvons une explication, mais bien dans la *Réfutation d'Helvétius* où Diderot montre comment les mœurs sont un indicateur de l'atmosphère politique des nations :

---

<sup>430</sup> Diderot, « Citoyen », *L'Encyclopédie*, t. III, p. 489.

<sup>431</sup> « Bien mourir ou mal mourir, voilà l'important. Or bien mourir c'est échapper au danger de vivre mal. C'est pourquoi je trouve le très lâche mot de ce Rhodien qui, jeté dans une cage par un tyran et nourri comme une bête sauvage, répondit à quelqu'un qui lui conseillait de cesser de manger : "Tant qu'il vit, un homme peut tout espérer !" A supposer que cela soit vrai, on ne doit pas acheter la vie à n'importe quel prix. Certes, il existe de grands avantages, et sûrs, mais je ne m'abaisserai pas pourtant à avouer ma faiblesse pour les obtenir : devrais-je croire que la fortune peut tout pour celui qui vit ? Ne devrais-je pas plutôt penser que la fortune ne peut rien sur celui qui sait mourir ? » Sénèque, *Lettres à Lucilius*, Paris, éd. Pocket, 1990, p. 103.

<sup>432</sup> Diderot, *op.cit.*, p. 489.

Vous vous trompez. Ce n'est pas l'ouvrage d'un seul despote ; il le commence, et ses successeurs, secondés par la lâcheté des pères, le consomment sur leurs enfants. Les pères subjugués, apprennent par leur exemple et leurs discours à leurs enfants le rôle de l'esclave : sans cesse ils disent à ceux qui portent impatiemment leurs chaînes et qui les secouent : « Prends garde, mon fils, tu te perdras... » La morale se déprave, même dans les ouvrages des philosophes. Autour de la caverne d'un tigre, c'est la sécurité et non la révolte qu'on prêche. Quand je lis dans Saadi : *Celui-là est bien sage qui sait cacher son secret à son ami*, il est inutile de me dire dans quelle contrée et sous quel gouvernement il écrivait<sup>433</sup>.

Ce passage décrit on ne peut mieux la situation non seulement de Saadi sous les *Khan* de Perse, mais aussi celle des Romains sous les différents empereurs de Caligula à Néron. À s'en tenir à la définition du terme citoyen dans *L'Encyclopédie*, les Romains ne sont point citoyens. D'ailleurs, le philosophe mentionne que « le titre de citoyen romain s'avilît par la multitude à qui on le conféra<sup>434</sup> ». Si tout le monde est citoyen, personne ne l'est. Nous soupçonnons ce raisonnement de la part de Diderot qui voyait dans la citoyenneté un privilège qui avait été bien préservé par les Athéniens. Il dit :

Les Athéniens ont été très réservés à accorder la qualité de *citoyens* de leur ville à des étrangers ; ils ont mis en cela beaucoup plus de dignité que les Romains : le titre de *citoyen* ne s'est jamais avili parmi eux ; mais ils n'ont point retiré de la haute opinion qu'on en avait conçue, l'avantage le plus grand peut-être, celui de s'accroître de tous ceux qui l'ambitionnaient. Il n'y avait guère à Athènes de citoyens, que ceux qui étaient nés de parents citoyens<sup>435</sup>.

Si le titre de citoyen était un avantage chez les nations civilisées, qu'en est-il des contrées qui vivaient encore dans l'état de nature ? Pour le cas des Tahitiens, ce n'est que Diderot qui leur attribue ce titre quand il fait référence aux mœurs des insulaires :

Quel sentiment plus honnête et plus grand pourrais-tu mettre à la place de celui que nous leur avons inspiré, et qui les anime ? Ils pensent que le moment d'enrichir la nation et la famille d'un nouveau citoyen et venu, et ils

---

<sup>433</sup> Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, p. 861.

<sup>434</sup> Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, p. 996.

<sup>435</sup> Diderot, « Citoyen », *L'Encyclopédie*, t. III, p. 489.

s'en glorifient. Ils mangent pour vivre et pour croître : ils croissent pour multiplier, et ils n'y trouvent ni vice, ni honte<sup>436</sup>.

Évidemment, les Tahitiens ne se définissent pas en tant que citoyens. Ce fragment fait partie du discours ou des adieux du vieillard, destinés à l'équipage de Bougainville. Diderot lui-même juge ce monologue plein des idées européennes. Est-ce que la citoyenneté ne serait qu'une superfluité des nations civilisées ? S'il n'y a pas de cité, il n'y a point de citoyenneté. La cité de Rome qui offrait cet avantage à une pluralité d'individus reposait sur un système tout à fait différent de celui de Tahiti. Si les Romains sont une société de plusieurs familles agglomérées régies par des lois civiles et religieuses, les Tahitiens sont par contre une société qui est soumise aux lois de la nature. Les notions de propriété, de justice et le mariage sont différentes, et avec cette différence la citoyenneté romaine ne peut être une conception envisageable à Tahiti.

Diderot a constaté que la morale de Saadi s'est gâtée sous le règne des *Khan* despotes. Il conclut alors que même la morale des philosophes se déprave dans leurs ouvrages durant ces périodes. Or Sénèque aurait gardé une morale presque intacte sous une suite de souverains tyranniques. L'admiration de Diderot à l'égard de Sénèque vient sûrement du fait que celui-ci avait longtemps résisté à la dépravation des mœurs romaines. Comment un seul individu peut-il se prémunir de la tendance générale à la corruption<sup>437</sup> ? La loi des masses s'exécute selon Diderot au moral comme au physique. Mais Sénèque a été une exception par rapport à Saadi et à cette loi. Par ailleurs, d'après Diderot, Tahiti ne connaît pas de despotisme puisque le vieillard qui en est le chef ne les gouverne pas à proprement dire. Il est simplement respecté parmi les siens. Un des insulaires, Orou, émet son avis sur les pouvoirs juridiques et exécutifs français inconcevables dans sa discussion avec l'aumônier de l'équipage. Il en parle ainsi :

Orou. – Tes législateurs sévissent ou ne sévissent pas. S'ils sévissent, ce sont des bêtes féroces qui battent la nature. S'ils ne sévissent pas, ce sont des imbéciles qui ont exposé au mépris leur autorité par une défense inutile.  
L'aumônier. – Les coupables qui échappent à la sévérité des lois sont châtiés

---

<sup>436</sup> Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville*, t. II, p. 549.

<sup>437</sup> « Mademoiselle de Lespinasse. – Je dis que l'esprit monastique se conserve parce que le monastère se refait peu à peu, et quand il entre un moine nouveau, il en trouve une centaine de vieux qui l'entraînent à penser et à sentir comme eux. Une abeille s'en va, il en succède dans la grappe une autre qui se met bientôt au courant. » Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, p. 658.

par le blâme général. Orou. – C'est-à-dire que la justice s'exerce par le défaut de sens commun de toute la nation, et que c'est la folie de l'opinion qui supplée aux lois<sup>438</sup>.

Le citoyen se retrouve donc livré soit au despotisme des lois, soit à la vindicte de ses concitoyens. Vivre à l'état de nature dispense de ces alternatives. Mais cet état n'est pas la solution idéale contre le despotisme.

À nous en tenir strictement à la définition de la citoyenneté chez Diderot, ni les Romains ni les Tahitiens ne sont des citoyens. Qui sont ceux qu'on pourrait alors considérer comme tels ? Ce sont les Vénitiens dont la condition est jugée supportable par rapport aux autres nations européennes. Mais la condition heureuse demeure de loin celle des Tahitiens, bien que Diderot ne se prononce pas sur le retour à l'état de nature. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'état de félicité est entre l'état de nature et la civilisation. Dans le *Supplément au Voyage de Bougainville*, la question se pose :

A. – Que ferons-nous donc ? Reviendrons-nous à la nature ? Nous soumettrons-nous aux lois ? B. – Nous parlerons contre les lois insensées jusqu'à ce qu'on les réforme, et en attendant nous nous y soumettrons. Celui qui, de son autorité privée, enfreint une loi mauvaise, autorise tout autre à enfreindre les bonnes. Il y a moins d'inconvénient à être fou avec des fous, qu'à être sage tout seul<sup>439</sup>.

Sénèque en était là après l'assassinat du seul ami qui lui restait à la cour de Rome, Burrhus. Un sage parmi des fous. Paradoxalement, la définition de citoyen convient à Sénèque qui a su ne pas se faire subjugué par la folie de la multitude et des grands qui l'entouraient. La constance du sage est telle qu'elle permet de se soumettre aux mauvaises lois en attendant qu'elles soient un jour réformées. Le retour à l'état de nature pour échapper au despotisme est aux antipodes des idéaux stoïciens. Cette philosophie du courage et de l'abnégation est déjà exhortée en quelque sorte dans *Le Neveu de Rameau*<sup>440</sup>. À un degré encore plus admirable que celui de Diogène, Sénèque aussi ne s'est point livré à la pantomime des gueux. La forêt et la société sont deux

---

<sup>438</sup> Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville*, p. 557.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 577.

<sup>440</sup> « Les choses de la vie ont un prix sans doute ; mais vous ignorez celui du sacrifice que vous faites pour les obtenir. Vous dansez, vous avez dansé et vous continuerez de dans la vile pantomime. » Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 693.

extrêmes qui se rejoignent<sup>441</sup>. Car au vu des conditions, il faudrait considérer Sénèque comme un citoyen ayant vécu dans une forêt et Diogène comme un sauvage ayant vécu dans une cité.

Ces deux philosophes ont donc mené une vie tout à fait difficile pour le commun des mortels. Quant à Diderot, il préfère se dire ceci :

Disons-nous à nous-mêmes, crions incessamment qu'on a attaché la honte, le châtement et l'ignominie à des actions innocentes en elles-mêmes ; mais ne les commettons pas, parce que la honte, le châtement et l'ignominie sont les plus grands des tous les maux. Imitons le bon aumônier, moine en France, sauvage dans Otaïti<sup>442</sup>.

Le point est donc de se conformer aux lois et aux usages des lieux où l'on se trouve. Sénèque, comme le précise Diderot, a pris la défense des innocents et des opprimés au barreau avant que de devenir ministre. Or il n'a jamais directement contesté les décisions de Néron en transgressant son autorité. Son apparente obéissance, s'il est juste de s'exprimer ainsi, n'est due qu'à l'importance qu'il attachait au bien général de sa nation. Par contre, ce n'est pas la crainte de la honte, du châtement et de l'ignominie qui a fait de Sénèque un philosophe discret. C'est son rigorisme inébranlable qui lui a signifié la vanité de se sacrifier pour une nation qui s'oppose à ses mœurs, parce qu'elle a longtemps a été sous le joug continu du despotisme.

\*  
\*\*

La relation étroite entre le droit naturel et la raison encourage Diderot à adopter dans un premier temps la puissance paternelle comme justification naturelle du despotisme éclairé. Un autre modèle de la gouvernance matérialiste est aussi celui de la maîtrise cérébrale<sup>443</sup> de tous les secteurs étatiques. Le rapprochement entre le cerveau et l'araignée dans *Le Rêve de d'Alembert* n'est pas sans conséquence sur la pensée politique de Diderot en 1769, quelques années avant son voyage en Russie. L'araignée

---

<sup>441</sup> « Combien de ramages divers, combien de cris discordants dans la seule forêt qu'on appelle société. » Diderot, *Satyre première*, t. II, p. 584.

<sup>442</sup> Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville*, p. 577.

<sup>443</sup> L'arachnoïde, « c'est une membrane fine, mince, transparente, qui règne entre la dure-mère et la pie-mère, & que l'on croit envelopper toute la substance du cerveau, la moelle allongée, la moelle de l'épine. Voyez Méninge et Cerveau. Ce mot est dérivé du Grec ἀράχνη, une araignée, une toile d'araignée, et de εἶδος, forme ; eu égard à la finesse de la partie que l'on croit ressembler à une toile d'araignée. Elle fut décrite pour la première fois par Varole. », Pierre Tarin, « Arachnoïde », *L'Encyclopédie*, t. I, p. 1751.

est cet animal capable de sentir les moindres mouvements sur sa toile, comme en devrait être capable un souverain des Lumières.

Le despotisme éclairé est une opportunité pour Diderot de persuader l'impératrice d'instaurer une sorte de gouvernement philosophique où le philosophe concurrence désormais le prêtre dans sa fonction sacrée. C'est ainsi que Diderot va tenter de naturaliser l'empire de la tsarine, mais sans prétention physiocratique. La réponse négative de Catherine II ne tarde pas à se faire sentir. Toutes les réformes que Diderot propose ne trouvent pas ou que très peu d'écho auprès de sa bienfaitrice. Conclusion ? Le despotisme ne peut être éclairé par la philosophie. Comment peut-on désormais aspirer à un quelconque bonheur sous le pouvoir écrasant des despotes ? Entre Rousseau et Hobbes, entre l'état de nature et la civilisation, Diderot trouve un sentier : il devrait y avoir un état de félicité, où la loi de la nature et les lois civiles garantissent à l'homme sa dignité. Mais cette sorte de gouvernement est difficile à définir et aussi à maintenir dans une nature où la matérialité des masses concourt à redéfinir constamment les sociétés. C'est là où le grand dévore le petit, et c'est une loi de la nature.

Ainsi se fait le retour au stoïcisme, plus précisément à Sénèque. Diderot y joint sa voix pour formuler sa polyphonie contre la tyrannie de Néron et celle de son temps qu'il voit un peu partout prendre place en Europe. La question de la citoyenneté, du rôle du citoyen et non plus seulement du monarque ou du philosophe se fait sensiblement sentir. Désormais, c'est un appel à la conscience générale de la nation qui anime les propos de Diderot. Cet appel à l'intérêt aux affaires publiques apparaît déjà dans l'article de *L'Encyclopédie* « Bourgeois ». Mais, c'est surtout dans le théâtre pour lequel Diderot va participer à théoriser un nouveau genre, qu'il compte faire entendre la voix de la nature aux citoyens. Diderot, comme Sénèque, n'est pas seulement un philosophe. Il est aussi un homme de théâtre.

## **Quatrième partie**

### **4. Le théâtre naturel de Diderot**

Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'abbé d'Aubignac, théoricien en dramaturgie, recense les difficultés auxquelles le théâtre et les acteurs font face. Devant ce constat, un siècle après, Diderot propose de donner un nouveau souffle à l'art du spectacle dont il est féru, et cela bien avant sa carrière philosophique.

C'est en élève jésuite et puis en bohème que Diderot connaît d'abord le théâtre. La philosophie naturelle dont il va s'imprégner après ses années de libertinage ne tarde pas à le passionner de nouveau pour le théâtre. C'est donc en apprenti jésuite, ensuite en dissolu et enfin en tant que philosophe qu'il a pu côtoyer cet art. Il dispose donc de plusieurs points de vue pour se faire dramaturge et théoricien d'après un modèle dialogique. Entre la morale religieuse et la morale naturelle, il y a celle du Neveu. Mais est-elle celle de Diderot ?

*Le Fils naturel* et les *Entretiens* qui s'ensuivent nous situent déjà dans une morale et dans une esthétique naturelles, elles-mêmes issues d'un matérialisme pluridisciplinaire. La connaissance du rôle pédagogique et moral du théâtre durant ses années de formation jésuite permet à Diderot de récupérer ce rôle pour sa propagande philosophique. Ses fréquentations libertines avec les acteurs de son siècle le préparent pour le *Paradoxe sur le comédien*, mais aussi pour *Le Neveu de Rameau*.

Tout ce que l'abbé d'Aubignac constate de négatif au XVII<sup>e</sup> siècle sur la situation du théâtre et celle des comédiens est toujours en vigueur lors du vivant de Diderot. Le vide idéologique dont il s'aperçoit sur la scène est une occasion pour supplanter le théâtre classique par le sérieux. Pour Diderot, si ce genre marginal est non encore « établi », il n'est pas pour autant un genre nouveau. Et c'est partiellement de cette confusion que va naître le conflit avec Palissot. Notre philosophe proclame que les genres intermédiaires, notamment la comédie sérieuse, la tragédie sérieuse et le drame

sérieux, sont des « barrières naturelles » entre les genres établis, la tragédie d'un côté et la comédie de l'autre. Or pour Palissot, il n'en est rien, peut-être qu'il s'agit tout au mieux d'une fantaisie philosophique qui se heurte aux limites du système dramatique et des chefs-d'œuvre comiques et tragiques et donc de la littérature.

Mais Diderot est vis-à-vis du théâtre sérieux comme l'homme de science qui vient de découvrir un phénomène, un animal ou un fait qui a toujours existé dans la nature, et qu'on se tromperait de le croire « nouveau ». Ce théâtre sérieux est une matière tout à fait brute à étudier et sur laquelle il faut mener des expériences. L'enthousiasme de Diderot le pousse à multiplier ses écrits théoriques et ses essais dramatiques jusqu'à la déception, car partagé entre la fébrilité de la découverte, l'urgence de faire entendre la voix de la nature, les attaques de ses détracteurs, il finira par écrire *Est-il bon ? Est-il méchant ?*

#### **4.1. Matérialité et morale du théâtre aux confins de la nature**

Autant la question morale est primordiale dans les pièces de Diderot, autant elle est presque négligeable dans son approche des comédiens. Pour un genre aussi moral que le théâtre sérieux, la présumée immoralité des acteurs ne nuit pas, puisque le philosophe considère qu'il s'agit plutôt d'une amoralité.

Cette différence morale se remarque surtout chez les comédiens froids qui n'ont pas de caractère. Parallèlement à cela, Diderot prône un théâtre sérieux où les conditions définissent les rôles des personnages et non plus le caractère. Ainsi l'acteur est doublement sans caractère. Privé par la nature d'un modèle naturel et par le poète d'un modèle idéal, l'acteur se doit de se hisser à un niveau d'exagération, sans toutefois tomber dans l'affectation, pour élaborer un modèle qui lui soit propre. Diderot propose, contre toute attente, un modèle *supernaturel*, celui du fantôme pour se servir de tout ce que cette figure a d'emprise sur l'imagination et l'imaginaire des spectateurs.

Est-ce donc un modèle métaphysique non naturel ? Diderot écrit sans oublier son matérialisme ni son sensualisme, d'où l'idée d'un *Paradoxe sur le comédien*. Le paradoxe étant interne, par rapport à la pensée matérialiste du philosophe, et externe, quant aux règles classiques de la représentation. Cet ouvrage nous semble à plusieurs égards comme un prolongement, sans discontinuité, de la réflexion théorique amorcée dans les *Entretiens sur le Fils naturel* où il pose les fondements du genre sérieux.

Donc la dimension morale du théâtre sérieux est dépendante de la nature froide de certains acteurs. Ce genre, selon la conception de Diderot, se présente alors comme radicalement différent voire nouveau pour certains. Mais le philosophe s'assure bien de le défendre en le plaçant dans un système – autre paradoxe – dramatique naturel.

#### 4.1.1. Le comédien dissolu et dissonant

Qu'est-ce qu'un comédien pour Diderot ? Quand nous lisons le *Paradoxe sur le comédien*, nous découvrons qu'il y a une ambiguïté latente quant à son statut dans la société du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>444</sup>. Pouvons-nous en dire ce que Diderot pense du peintre ? Est-il aussi l'esclave de la nature et le maître de l'art comme le peintre ? La marginalité du comédien qui serait due à son manque de mœurs semble ne pas se limiter à la sphère générale de la société, mais elle s'étend jusqu'à celle des artistes. Diderot nous dit : « Un jeune dissolu, au lieu de se rendre avec assiduité dans l'atelier du peintre, du sculpteur, de l'artiste qui l'a adopté, a perdu les années les plus précieuses de sa vie, et il est resté à vingt ans sans ressources et sans talent. Que voulez-vous qu'il devienne ? Soldat ou comédien<sup>445</sup>. » Si l'on devait considérer les artistes, selon la perspective diderotienne, c'est-à-dire comme des êtres dissolus dans leur jeunesse, il ne serait pas faux de leur attribuer une dissolution morale et physiologique. Entre le peintre, le sculpteur et le musicien, le comédien est celui qui manque le plus de ressources et de talent. *L'Encyclopédie* nous renseigne qu'avoir des ressources, c'est avoir du crédit et des amis ou un moyen de se tirer d'un malheur<sup>446</sup>. À en croire Diderot, le comédien est un être solitaire. L'article « Talent » nous donne la définition suivante du terme : « Les qualités forment le caractère de la personne ; les talents en font l'ornement. Les premières rendent bon ou mauvais, et influent fortement sur l'habitude des mœurs. Les

---

<sup>444</sup> Bien avant, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, c'est la situation du théâtre en général qui doit être « rétablie » selon François Hédelin : « Les causes qui empêchent le théâtre français de continuer le progrès qu'il a commencé de faire depuis quelques années, par les soins et les libéralités de feu Monsieur le Cardinal de Richelieu, se peuvent réduire à six chefs : le premier est, la créance commune, que d'y assister c'est pécher contre les règles du Christianisme. Le second est, l'Infamie dont les lois ont noté ceux qui font la profession de comédiens publics. Le troisième est, les défauts et les manquements qui se rencontrent dans les représentations. La quatrième, les mauvais poèmes qui se représentent indifféremment avec les bons. Le cinquième, les mauvaises décorations. Et le sixième, les désordres des spectateurs. », François Hédelin d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, Genève, éd. Slatkine, 1996, p. 387. La situation du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle n'a presque rien de différent par rapport à tous les problèmes recensés par Aubignac.

<sup>445</sup> Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, t IV, p. 1410.

<sup>446</sup> D'Alembert, Diderot, « Ressource », *L'Encyclopédie*, t. XIV, p. 192.

seconds rendent utile ou amusant, et ont une grande part au cas qu'on fait des gens<sup>447</sup>. » Une question se pose dès lors : comment le jeune dissolu qui, privé de ressources et de talent, parvient-il au métier de comédien ?

Le paradoxe de Diderot désigne que c'est spécifiquement cet état d'indigence et d'absence de *talent* naturel qui peuvent faire d'un jeune libertin un grand comédien. Le talent d'un excellent comédien est un paradoxe en soi : c'est l'absence même des qualités qui forment le caractère qui fait son talent. Le talent du comédien est de n'avoir point de caractère propre à lui, ainsi devient-il propre à jouer tous les caractères sur scène. Sans qualités, il n'y a point de caractère, et sans caractère il n'y a point de mœurs. Est-il bon, est-il méchant ? Le comédien n'est ni l'un ni l'autre. La dissolution des comédiens n'est pas la dépravation des débauchés. Diderot voit les premiers ainsi :

Dans le monde, lorsqu'ils ne sont pas bouffons, je les trouve polis, caustiques et froids, fastueux, dissipés, dissipateurs, intéressés, plus frappés de nos ridicules que touchés de nos maux ; d'un esprit assez rassis au spectacle d'un événement fâcheux, ou au récit d'une aventure pathétique ; isolés, vagabonds, à l'ordre des grands ; peu de mœurs, point d'amis, presque aucune de ces liaisons saintes et douces qui nous associent aux peines et aux plaisirs d'un autre qui partage les nôtres<sup>448</sup>.

Soumettons pour un moment le paradoxe de Diderot à l'examen. Est-ce qu'il est possible de former un caractère à partir de cette description ? La bouffonnerie écartée, il est difficile de situer le comédien parmi les différents caractères de l'homme. L'idée commune au XVIII<sup>e</sup> siècle est que l'homme sans caractère est un homme de duplicité, alternativement ceci ou cela. Il est donc considéré dangereux<sup>449</sup>. Mais cette perception ne s'applique pas au comédien de Diderot. Il ne pourrait passer d'un caractère à un autre sans disposer d'un qui lui soit propre. L'absence de la morale n'est pas de l'immoralité. La nature a fait que l'être destiné à la scène puisse être tout le monde au spectacle et personne dans la société. Le rôle du comédien dans la société est d'avoir des rôles au théâtre. À s'exprimer juste, la dissolution des acteurs n'en est pas une. Par l'absence

---

<sup>447</sup> Jaucourt, d'Alembert, Boucher d'Argis, « Talent », *L'Encyclopédie*, t. XIII, p. 650.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 1407.

<sup>449</sup> Landois, Diderot, Mallet, d'Alembert, Jaucourt, « Caractères », *L'Encyclopédie*, t. II, p. 666.

d'un caractère qui soit le leur, ils sont plutôt dissonants que dissolus dans la nature et dans la société.

La dissonance en harmonie est chère à Diderot. Comme nous l'avons vu dans *Le Neveu de Rameau*, elle passe de la musique à la morale. Dans le *Paradoxe sur le comédien*, la dissonance passe de la morale au théâtre. L'harmonie est importante dans la morale, mais aussi dans les arts. Sauf que Diderot perçoit dans l'harmonie du jeu de comédien, comme le remarque le Neveu dans l'harmonie sociale, un élément marginal : la dissonance. L'harmonie sociale est donc comparée à l'harmonie du jeu de scène. D'ailleurs, notre philosophe explicite cette comparaison quand il dit : « Dans la grande comédie, la comédie du monde, celle à laquelle je reviens toujours, toutes les âmes chaudes occupent le théâtre ; tous les hommes de génie sont au parterre<sup>450</sup>. » Diderot suit ici la théorie des humeurs des péripatéticiens qui subdivisent les tempéraments en froid, chaud, sec et humide. Les comédiens sont respectivement chauds et médiocres ou froids et excellents. Le grand comédien, comme le grand peintre, est un imitateur. Le premier n'imité cependant pas la nature comme le second. Toute la supériorité du jeu d'acteur viendrait alors d'une insensibilité naturelle, d'un tempérament froid et de la maîtrise des dissonances dans l'harmonie du jeu. À ces propos, nous lisons :

Mais quoi ? dira-t-on, ces accents si plaintifs, si douloureux, que cette mère arrache du fond de ses entrailles, et dont les miennes sont si violemment secouées, ce n'est pas le sentiment actuel qui les produit, ce n'est pas le désespoir qui les inspire ? Nullement ; et la preuve, c'est qu'ils sont mesurés ; qu'ils font partie d'un système de déclamation ; que plus bas ou plus aigus de la vingtième partie d'un quart de ton, ils sont faux ; qu'ils sont soumis à une loi d'unité ; qu'ils sont, comme dans l'harmonie, préparés et sauvés<sup>451</sup>.

« Préparés » et « sauvés ». Rappelons que Diderot à recours ici à la même nomenclature du *Neveu de Rameau* et du *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* de Jean-Philippe Rameau. Pouvons-nous alors voir dans le Neveu le modèle du grand comédien naturellement froid du *Paradoxe* ? Le Neveu, bien qu'insensible « aux charmes de la vertu et des belles choses en morale » est doué d'une sensibilité naturelle qui fait de lui un comédien chaud et donc médiocre, selon les critères du *Paradoxe*. Car

---

<sup>450</sup> Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, p. 1383.

<sup>451</sup> *Idem*.

après avoir développé sa longue tirade portant sur l'intérêt de suivre le cri animal pour exprimer les passions par le chant de façon naturelle, son imagination s'enflamme. Dans un élan de rêverie semblable à celui de d'Alembert dans *Le Rêve*, le Neveu se retrouve à la fin de son soliloque fiévreux, las et somnolent. Que fait Diderot alors ? Il lui propose de se rafraîchir pour atténuer l'embrassement. Il dit : « On nous sert de la bière, de la limonade. Il en remplit un grand verre qu'il vide deux ou trois fois de suite. Puis comme un homme ranimé, il tousse fortement, il se démène, il reprend [...]»<sup>452</sup> ». Il est clair alors que le Neveu n'est pas le modèle du grand comédien. Toutefois cette figure aide en partie Diderot à constituer son modèle de comédien froid, dans le *Paradoxe*, en lui empruntant seulement l'usage des dissonances dans l'harmonie sociale pour la scène. Le Neveu aurait bien pu figurer dans le dialogue du *Paradoxe* au lieu du second interlocuteur qui défend la même thèse, celle de la supériorité des acteurs naturellement sensibles, dont les accents de la passion sont des cris bruts de la nature. Diderot tient à ce que ces grands moments de la passion soient préparés et sauvés, et non pas ressentis par le comédien comme le spectateur les éprouverait. La fatigue assez organique du Neveu après son monologue est causée par sa propre sensibilité. Selon Diderot, au moment des grandes passions sur scène, le comédien chaud est inexorablement proie à sa sensibilité, il cesse ainsi d'être comédien et devient spectateur,

parce qu'on ne vient pas pour voir des pleurs, mais pour entendre des discours qui en arrachent, parce que cette vérité de nature dissonne avec la vérité de convention. Je m'explique : je veux dire que ni le système dramatique, ni l'action, ni les discours du poète, ne s'arrangeraient point de ma déclamation étouffée, interrompue, sanglotée. Vous voyez qu'il n'est même pas permis d'imiter la nature, même la belle nature, la vérité de trop près, et qu'il est des limites dans lesquelles il faut se renfermer<sup>453</sup>.

La sensibilité naturelle du Neveu ne lui permet guère de s'élever au rang d'un grand comédien. Il est un imitateur de la nature en chant comme en comédie. Or pour Diderot, les règles du genre dramatique sont contre nature. Tout y est de pure convention et rien de nature. Donc les cris de la nature, la sensibilité, l'imitation de la belle nature iraient à l'encontre des règles du théâtre. Le comédien froid est dissonant en société, mais harmonieux sur scène, comme le comédien chaud est dissonant au spectacle, mais

---

<sup>452</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 679-680.

<sup>453</sup> Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, p. 1424.

harmonieux en société. Mais pourquoi a-t-on codifié le théâtre de convention et non de nature comme la peinture ? C'est que la peinture d'un tableau ne dépend du travail que d'un seul peintre, tandis qu'une pièce de théâtre se joue à plusieurs. Le paysage qu'un peintre choisit d'imiter et d'embellir devrait être en principe harmonieux. C'est au talent de l'artiste de rendre alors la nature dans toute sa beauté, harmonie et vérité. La comédie du monde, comme Diderot l'appelle, ou le *théâtre de société*<sup>454</sup> n'est pas transposable sur scène, tout comme le ton du théâtre serait ridicule en société. Le jeu de plusieurs comédiens dont les talents diffèrent promet toujours un spectacle qui manque d'harmonie et d'unité. Ce n'est que la convention ou le système dramatique qui établit une certaine harmonie dans le jeu des acteurs. Ce sont là les limites du théâtre par rapport à la peinture, puisque le comédien dépend aussi du poète. Si les talents de certains comédiens ombragent ceux d'autres ou s'y sacrifient, ils peuvent parfois élever la pièce d'un auteur de la médiocrité ou s'y sacrifier aussi. Mais le comédien qui se démarque par l'excellence de son jeu, c'est toujours aux dépens d'un poète ou d'un acteur, d'où la question suivante de Diderot :

Qu'est-ce que deux comédiens qui se soutiennent mutuellement ? Deux personnages dont les modèles ont, proportion gardée, ou l'égalité, ou la subordination qui convient aux circonstances où le poète les a placés, sans quoi l'un sera trop fort ou trop faible ; et pour sauver cette dissonance, le fort élèvera rarement le faible à sa hauteur ; mais, de réflexion, il descendra à sa petitesse<sup>455</sup>.

Le philosophe distingue trois modèles : « L'homme de la nature, l'homme du poète, l'homme de l'acteur. Celui de la nature est moins grand que celui du poète, et celui-ci moins grand que celui du grand comédien, le plus exagéré de tous<sup>456</sup>. » Dans le théâtre, l'imitation de la nature s'arrête au modèle du poète. Au-delà de ce modèle, celui du comédien consommé est surnaturel. Est-ce que le comédien qui est un homme de la nature dans la société devient soudainement un homme de convention sur scène ? Mais

---

<sup>454</sup> Nous remarquons parfois que l'usage du terme « société » ou « théâtre de société » par Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien* ne renvoie pas systématiquement au théâtre amateur donné dans les locaux privés de la bonne société du XVIII<sup>e</sup> siècle. Diderot oppose la société au spectacle, la vérité de nature à la vérité de convention, où les hommes communs sont des comédiens chauds et naturels par opposition à la scène qui requiert des comédiens froids et observateurs. Ce qu'on pourrait prendre pour un « théâtre de société » Diderot le nomme théâtre particulier. Voir *Le Paradoxe sur le comédien.*, p. 1415.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 1389.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 1423.

ce n'est que le comédien froid, c'est-à-dire celui qui dissonne du reste des hommes de la nature, qui est un excellent homme de convention. Qu'est-ce que le modèle du poète ? Ce n'est pas seulement l'homme de la nature, mais un ensemble de traits qui donnent un caractère universel au personnage. Diderot nous dit :

Le commis Billard est un tartuffe, l'abbé Grizel est un tartuffe, mais il n'est pas le Tartuffe. Le financier Toinard état un avare, mais il n'était pas l'Avare. L'Avare et le Tartuffe ont été faits d'après tous les Toinards et tous les Grizels du monde ; ce sont leurs traits les plus généraux et les plus marqués, et ce n'est le portrait d'aucun ; aussi personne ne s'y reconnaît-il<sup>457</sup>.

Pour l'auteur dramatique, élaborer un caractère consiste à procéder comme le grand peintre ou sculpteur. Plus précisément, c'est parachever l'homme de la belle nature : l'Antinoüs. Celui-ci n'existe pas dans la nature, mais il est en puissance, car constitué le plus parfaitement possible comme un être intermédiaire de la beauté. En d'autres mots, il s'agit d'un métissage harmonieux des membres le plus exquis que la nature fait apparaître aléatoirement dans les hommes. Tartuffe et l'Avare sont ainsi des Antinoüs de la tartufferie et de l'avarice. Parallèlement, cette approche matérialiste de l'homme du poète regroupe l'ensemble des traits les plus remarquables de certains hommes de la nature qui se révèlent vicieux. Jusqu'ici le modèle du poète demeure *naturel*, bien qu'il soit idéal. Le travail du poète est semblable à celui du peintre : peindre la belle nature qui prend forme dans les arts. La question se pose dans le *Paradoxe* : « LE SECOND. — Mais ce modèle idéal ne serait-il pas une chimère ? LE PREMIER. — NON. LE SECOND. — Mais puisqu'il est idéal, il n'existe pas : or, il n'y a rien dans l'entendement qui n'ait été dans la sensation<sup>458</sup>. » S'il y a une différence esthétique entre le modèle de la nature et le modèle idéal du poète, il y a certainement dissonance entre celui-ci et le modèle *surnaturel* du comédien. Qu'est-ce qui fait du modèle du comédien un modèle *surnaturel* ? Et comment préparer et sauver alors la dissonance entre ces deux modèles ?

#### 4.1.2. Le modèle surnaturel du comédien

Le modèle du comédien, nous affirme Diderot, est le plus exagéré de tous. Il est donc le moins naturel des trois. Ces modèles vont du naturel au *surnaturel*. La tâche de l'auteur est d'observer la nature et de rendre ce qu'il y a de plus beau en elle, selon un

---

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 1399.

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 1400.

processus de sélection esthétique. Mais pour le comédien, il n'est plus question de donner à son jeu une touche naturelle, puisque le modèle du poète est déjà celui de la belle nature. Le comédien qui emploie sa sensibilité pour jouer un caractère risque alors d'altérer le modèle de la belle nature qui est censé être parfait. Jouer un personnage de manière naturelle, c'est superposer la nature à la belle nature et donc dédaigner le travail du poète. Paradoxalement, ce n'est pas contre la nature que Diderot prêche pour un jeu *surnaturel* et froid, mais bien pour la mieux représenter. La chaleur et la sensibilité de l'acteur médiocre gêneraient tout simplement le modèle de la belle nature. La froideur de tempérament, c'est ce qui prépare un jeu sublime et sauve le modèle de la belle nature.

Pour Diderot, « si la nature et la vérité s'introduisent une fois sur vos théâtres dans la circonstance la plus légère, bientôt vous sentirez tout le ridicule et le dégoût se répandre sur tout ce qui fera contraste avec elles<sup>459</sup> ». Tout comme l'Antinoüs, il suffit qu'un membre ou un muscle ou un doigt soit imparfait pour que la beauté et l'harmonie de la statue en souffrent. Que devrait faire alors le grand comédien du modèle du poète ? Diderot recommande cela :

Connaître les symptômes extérieurs de l'âme d'emprunt, de s'adresser à la sensation de ceux qui nous entendent, qui nous voient, et de les tromper par l'imitation de ces symptômes, par une imitation qui agrandisse tout dans leurs têtes et qui devienne la règle de leur jugement ; car il est impossible d'apprécier autrement ce qui se passe au-dedans de nous<sup>460</sup>.

Le comédien froid naît sans caractère<sup>461</sup>. Il ne suffit pas alors d'emprunter celui du poète pour le jouer. Puisque le modèle du poète est un modèle de la belle nature, il demeure comme un esprit prisonnier de la pièce dramatique. Il n'existe que dans les vers de l'auteur. D'un côté, c'est au grand comédien de le libérer et d'en devenir le maître. D'un autre côté, il a aussi pour tâche de se consacrer sur scène à un travail sensoriel et organique pour toucher la sensibilité du parterre. Il se doit ainsi de peindre cet esprit invisible aux sens des spectateurs et faire mouvoir leurs diaphragmes, siège des émotions. Mais comment y parvenir ? Diderot nous recommande de connaître les symptômes extérieurs de l'âme d'emprunt. Même s'il est matérialiste, le philosophe

---

<sup>459</sup> Diderot, *De la poésie dramatique*, t. IV, p. 1333.

<sup>460</sup> Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, p. 1412.

<sup>461</sup> « Ils ne sont propres à les [caractères] jouer tous que parce qu'ils n'en ont point. » *Ibid.*, p. 1411.

donne au modèle du comédien une nature métaphysique et donc *surnaturelle*. Nous pouvons alors poser ici la même question que celle du second interlocuteur dans le *Paradoxe* à Diderot : mais ce modèle métaphysique ne serait-il pas chimérique ? Ce à quoi Diderot pourrait répondre par oui cette fois-ci. Car il emprunte le modèle surnaturel du comédien aux « enfants, qui, la nuit, contrefont les revenants sur les cimetières, en élevant au-dessus de leurs têtes un grand drap blanc au bout d'une perche, et faisant sortir de dessous ce catafalque une voix lugubre qui effraie les passants<sup>462</sup> ». Qu'est-ce le modèle du grand comédien ? C'est un fantôme<sup>463</sup> qu'il érige à partir d'une pièce dramatique en prévoyant comment le faire agir sur la sensibilité des spectateurs. Nous nous retrouvons ainsi loin de l'approche du comédien chaud dont le moyen le plus sûr pour récolter des acclamations est de toucher la sensibilité du théâtre par la sienne.

L'acteur qui repose sur sa sensibilité naturelle ne parvient donc pas à convertir le modèle de la belle nature en un modèle surnaturel. Aussi ne pouvant, à proprement parler, exagérer ou agrandir un caractère, il risquerait souvent de paraître petit à côté

---

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 1382.

<sup>463</sup> « Le fantôme est tout ensemble image et personnage. Par ce paradoxe qui lui est propre, il est à la fois prégnant et évanescent, capable d'incarner la puissance d'illusion du théâtre comme son inconsistance radicale. Chacun de ces deux aspects contraires peut être invoqué pour ou contre le théâtre ; de sorte que l'argument fantomatique est tour à tour au cœur de l'apologie, puis de la querelle du théâtre. Le fantôme sert aussi bien à une sacralisation (et vice-versa, à une diabolisation) des pouvoirs du théâtre qu'à une laïcisation de la réflexion sur l'illusion, qui advient à la fin du siècle [XVII<sup>e</sup>]. » Emmanuelle Hénin, « Fantôme et mimésis à l'âge classique : la théorie hantée », *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 230. Le modèle du comédien froid est le fantôme. Cette illusion est bien sûr basée sur une explication sensualiste que nous lisons dans cet article de Diderot où il renvoie par là le lecteur à des articles comme « Sens », « Sensation », mais aussi à « Songe ». Il dit : « Nous donnons le nom de *fantôme* à toutes les images qui nous font imaginer hors de nous des êtres corporels qui n'y sont point. Ces images peuvent être occasionnées par des causes physiques extérieures, de la lumière, des ombres diversement modifiées, qui affectent nos yeux, et qui leur offrent des figures qui sont réelles : alors notre erreur ne consiste pas à voir une figure hors de nous, car en effet il y en a une, mais à prendre cette figure pour l'objet corporel qu'elle représente. Des objets, des bruits, des circonstances particulières, des mouvements de passion, peuvent aussi mettre notre imagination et nos organes en mouvement ; et ces organes mûs, agités, sans qu'il y ait aucun objet présent, mais précisément comme s'ils avoient été affectés par la présence de quelqu'objet, nous le montrent, sans qu'il y ait seulement de figure hors de nous. » Diderot, « Fantôme », *L'Encyclopédie*, t. VI, p. 404. Il appartient donc à l'acteur d'être la cause physique d'une image qui fait imaginer au public un être qui n'est point corporel, un fantôme. L'illusion chez le spectateur est alors de prendre le fantôme pour l'acteur qui dans son jeu émet des « bruits » et fait des « mouvements de passion », mettant par là l'imagination en action.

d'un comédien froid qui joue de tête. Diderot nous raconte comment il s'est un jour retrouvé à l'atelier de Pigalle à comparer un modèle et des statues :

Il travaillait alors à son monument du maréchal de Saxe, et une très belle courtisane lui servait de modèle pour la figure de la France. Mais comment croyez-vous qu'elle me parut entre les figures colossales qui l'environnaient ? pauvre, petite, mesquine, une espèce de grenouille ; elle en était écrasée<sup>464</sup>.

Les grandes figures exagérées du sculpteur marquent une différence avec la courtisane qui se retrouve réduite à un petit être. La beauté naturelle du modèle est éclipsée par la grandeur des statues froides de marbre et de pierre. Le modèle de Pigalle est une très belle courtisane, mais elle n'est pas la beauté. Ce n'est point la sensibilité de l'acteur qui donne un aspect immense au modèle du poète. Cette grandeur surnaturelle du modèle du comédien ne peut être que le résultat de l'étude des modèles de la belle nature et des années d'expérience sur scène. Pour le comédien, jouer de sensibilité revient à poser comme la courtisane. Tous deux n'ont à offrir que la beauté et la sensibilité qui lui sont propres. Pigalle ne prendrait alors que le plus beau membre ou qu'un petit détail sublime qu'il incorporerait à son monument. Il accumulerait ainsi les modèles jusqu'à l'achèvement l'Antinoüs, le modèle idéal. Le comédien qui dépend de sa sensibilité ne s'est pas constitué dans sa tête le modèle des passions. Car les passions ont aussi leur modèle. Pour cela, le comédien froid et observateur prend pour modèle les hommes dont la sensibilité est élevée de nature et procède au même travail que le grand peintre, poète ou sculpteur. Il se fait un modèle idéal des passions avec lequel il ranime le modèle idéal du poète et en fait un fantôme capable d'agir<sup>465</sup> sur la sensibilité et les passions du public. C'est pourquoi l'acteur chaud qui, à défaut de se faire un modèle des passions, se renferme dans la petitesse de ses passions naturelles qui ne peuvent s'élever à la grandeur d'un modèle idéal des passions d'un acteur froid.

En définitive, le rôle que le spectateur voit le grand comédien jouer sur scène passe par plusieurs étapes : de la nature, à la belle nature, puis au surnaturel. Cette

---

<sup>464</sup> Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, p. 1420.

<sup>465</sup> « Le tenant du paradoxe esquisse une progression sur le concept d'homme : de bas en haut il y a l'homme de la nature, puis l'homme du poète, enfin l'homme de l'acteur, qu'il dit "le plus exagéré de tous" – apprécions l'adjectif qui suggère un paroxysme, une certaine démesure, un excès sur la nature ; et c'est sans doute par cette transgression que le grand comédien nous effraie, nous épouvante. » Christiane Frémont, « Le paradigme du comédien », *Dix-huitième siècle*, 38, 2006, p. 568.

transition se fait pourtant dans un processus esthétique et surtout empirique. Le poète et le comédien observent les caractères et les passions des hommes dans la nature. Puis, en les copiant, ils en font un modèle idéal sous forme d'hypothèse et ils le soumettent sur scène comme une expérience dans un laboratoire. La thèse du *Paradoxe sur le comédien*, bien qu'elle semble s'écarter de la nature, elle demeure bien dans la lignée de la pensée expérimentale du philosophe.

Mais ce ne sont pas seulement les divers modèles des caractères et des passions qui déterminent le théâtre chez Diderot. Dans son *Paradoxe sur le comédien*, il propose un nouveau genre intermédiaire, un modèle qu'il puise dans la comédie et dans la tragédie, de sorte qu'il bénéficie de ce qu'elles ont de plus intéressant à offrir. La tragédie et la comédie, deux genres très naturels donneraient ainsi un genre idéal, le genre sérieux. À plusieurs égards, ce genre en soi semble être le mieux adapté pour le jeu des acteurs froids, pour lesquels Diderot a théorisé dans le *Paradoxe*. Nous verrons alors dans *Les Entretiens sur le Fils naturel* et *De la poésie dramatique* ce qui favorise le genre sérieux parmi les autres d'un point de vue matérialiste. Il sera aussi question d'examiner l'intérêt de ce genre dans le contexte du siècle, puisque Diderot conçoit que chaque siècle suit mode quelconque, et ce dans tous les domaines, aussi sérieux qu'ils puissent être.

#### 4.1.3. Un nouveau genre pour une nouvelle théorie ?

De la comédie à la tragédie, Diderot aperçoit des intervalles<sup>466</sup> génériques qui définissent le système dramatique. Contrairement aux intervalles dans la musique, ceux des genres dramatiques ne formeraient pas d'unisson, puisqu'il n'y a aucun rapport d'égalité entre la tragédie et la comédie.

Voici donc le système dramatique dans toute son étendue. La comédie gaie, qui a pour objet le ridicule et le vice, la comédie sérieuse qui a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme. La tragédie qui aurait pour objet nos

---

<sup>466</sup> « En musique, [c'] est la distance qu'il y a d'un son à un autre, du grave à l'aigu : c'est tout l'espace que l'un des deux aurait à parcourir pour arriver à l'unisson de l'autre. À prendre ce mot en son sens le plus étendu, il est évident qu'il y a une infinité d'*intervalles* : mais comme en Musique, on borne le nombre des sons à ceux qui composent un certain système, on borne aussi par-là le nombre des *intervalles* à ceux que ces sons peuvent former entre eux. » Mallet, Rousseau, « Intervalle », *L'Encyclopédie*, t. VIII, p. 838.

malheurs domestiques ; la tragédie qui a pour objet les catastrophes publiques et les malheurs des grands<sup>467</sup>.

Ce qu'il y a par contre entre la tragédie et la comédie, ce sont des genres intermédiaires. La comédie s'occupe à dénoncer le vice et à le ridiculiser et la comédie sérieuse appelle à la vertu et encourage au devoir. Le drame sérieux est conçu pour émouvoir et faire verser les larmes. La tragédie sérieuse s'emploie à traiter les problèmes de la sphère domestique et la tragédie ceux de la nation et des grands. Diderot insiste sur le fait que l'apparente contiguïté de ces genres n'est qu'un préjugé<sup>468</sup>. Ainsi la comédie et la tragédie sérieuses ne seraient pas voisines, tout comme la comédie et la tragédie. Ces genres ne se touchent pas parce qu'ils sont toujours en mouvement. En effet, le philosophe donne aux genres dramatiques une des propriétés de la matière : le mouvement. Ce n'est pas par hasard qu'il évoque l'anecdote de Zénon qui rejetait la réalité du mouvement et se faisait ridiculiser en conséquence par Diogène qui marchait devant lui. Pourquoi ces genres dramatiques ne sont-ils pas liés les uns aux autres ? Est-ce simplement parce qu'ils sont dans un mouvement constant ? Et que veut dire le mouvement dans ce contexte ?

L'article « Intermédiaire » de Diderot dans l'*Encyclopédie* nous apprend que « si l'on dispose plusieurs globes de suite et qu'on frappe le premier, le mouvement semble se séparer des intermédiaires et se ramasser sur les derniers, ses seuls qui se séparent de la file<sup>469</sup> ». Nous pouvons alors imaginer les genres dramatiques et leurs intervalles comme cette file de globes. La comédie sérieuse, la tragédie sérieuse et le drame sérieux sont des genres intermédiaires dans leur nature. Nous pouvons les concevoir alors comme des genres introduits verticalement ou horizontalement entre la tragédie et la comédie, si nous nous en tenons à comprendre comment Diderot emploie les mots pour décrire son système dramatique :

J'ai essayé de donner dans *Le Fils naturel* l'idée d'un drame qui fût entre la comédie et la tragédie. *Le Père de famille*, que je promis alors, et que les distractions continuelles ont retardé, est entre le genre sérieux du *Fils naturel* et la comédie. Et si jamais j'en ai le loisir et le courage, je ne désespère pas de composer un drame qui se place entre le genre sérieux et la tragédie.

---

<sup>467</sup> Diderot, *De la Poésie dramatique*, p. 1279.

<sup>468</sup> *Idem*.

<sup>469</sup> Diderot, « Intermédiaire », *L'Encyclopédie*, t. VIII, p. 831.

Qu'on reconnaisse à ces ouvrages quelque mérite, ou qu'on ne leur en accorde aucun ; ils n'en démontreront pas moins que l'intervalle que j'apercevais entre les deux genres établis n'était pas chimérique<sup>470</sup>.

Cela implique alors l'introduction de la tragédie sérieuse, du drame sérieux et de la comédie sérieuse en tant qu'intervalles dans l'alignement des genres établis, à savoir la tragédie et la comédie. Diderot a essayé de donner au système dramatique une continuité générique<sup>471</sup>, d'un bout à l'autre. Quand bien même ces genres feraient partie du même système, ils ne se toucheraient pas. Les genres intermédiaires viennent pour marquer l'intervalle qu'il y a entre la comédie et la tragédie en introduisant un genre central qui est le drame sérieux, et à partir duquel nous obtenons la tragédie et la comédie sérieuses.

Qu'est-ce qu'un système ? Ce « n'est autre chose que la disposition des différentes parties d'un art ou d'une science dans un état où elles se soutiennent toutes mutuellement, et où les dernières s'expliquent par les premières<sup>472</sup> ». Dans le système dramatique, Diderot semble favoriser la comédie puisqu'elle repose sur l'imitation de la nature par rapport à la tragédie qui tire ses événements de l'histoire. Tout est à créer dans la comédie, tandis que la tragédie nécessite l'application de l'effet tragique à l'histoire. Le philosophe va jusqu'à admettre que le poète comique est le véritable poète. De là, nous voyons qu'il y a déjà des inégalités entre les genres dans la difficulté de la composition. Le drame sérieux, la comédie et la tragédie sérieuses sont placés au même rang que celui de la comédie, c'est-à-dire au même niveau de complexité pour le poète. Rien que par cette différence, il semble que les genres dramatiques ne sont pas vraiment liés les uns aux autres par le système en soi, mais peut-être par un autre élément.

Revenons un instant à la question du mouvement et de Zénon évoquée par Diderot. Si Diogène ridiculisait Zénon ou un de ses disciples qui niaient le mouvement de manière cynique, notre philosophe a opté pour une démarche expérimentale afin de démontrer l'existence des intervalles génériques pour ceux qui les rejetaient. Diderot a « essayé de donner l'idée » du genre sérieux, ou du moins de prouver qu'il y a entre la

---

<sup>470</sup> Diderot, *De la Poésie dramatique*, p. 1279.

<sup>471</sup> Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 1166.

<sup>472</sup> D'Alembert, Le Blond, Rousseau, Jaucourt, « Système », *L'Encyclopédie*, t. XV, p. 777.

comédie et la tragédie des intervalles qui les séparent. Il dit : « Vous voyez que la tragi-comédie ne peut être qu'un mauvais genre, parce qu'on y confond deux genres éloignés et séparés par une barrière naturelle. On n'y passe point par des nuances imperceptibles ; on tombe à chaque pas dans les contrastes, et l'unité disparaît<sup>473</sup> ». La tragi-comédie n'est donc pas un genre intermédiaire, puisque l'intermédiaire est en soi une rencontre naturelle de deux éléments. La tragi-comédie est plutôt hybride, donc une réunion anormale des genres. Or, pour Diderot, les genres doivent être naturels, et s'ils le sont, c'est qu'ils maintiennent la promesse d'une unité. Donc le système dramatique est composé de genres et d'intervalles naturels. Faudrait-il conclure que le drame sérieux, la comédie sérieuse et la tragédie sérieuse ne sont pas de nouveaux genres puisqu'ils sont naturels ? Bien avant Diderot, il y a eu d'autres qualificatifs pour désigner le drame sérieux et les intervalles génériques, comme le drame bourgeois, la comédie larmoyante, la tragédie domestique, etc. Ces genres ou barrières naturelles, comme Diderot aime les qualifier, ne sont pas à proprement dire de nouveaux genres pour le XVIII<sup>e</sup> siècle en France. Qu'apporte alors notre philosophe de nouveau ? C'est peut-être le fait d'avoir essayé d'incorporer ces genres dans un riche système dramatique.

Rappelons que son œuvre, *Le Fils naturel*, date de 1757 et qu'il n'achève l'écriture du *Paradoxe sur le comédien* que vers 1777. Mais bien avant cela, c'est la lecture de *L'Hécyre* de Térence qui lui fait découvrir le genre sérieux. Il en parle ainsi :

Je me demande dans quel genre est cette pièce. Dans le genre comique ? Il n'y a pas le mot pour rire. Dans le genre tragique ? La terreur, la commisération et les autres grandes passions n'y sont point excitées. Cependant il y a de l'intérêt ; et il y en aura, sans ridicule qui fasse rire, sans danger qui fasse frémir, dans toute composition dramatique où le sujet sera important, où le poète prendra le ton que nous avons dans les affaires sérieuses, et où l'action s'avancera par la perplexité et par les embarras<sup>474</sup>.

A la différence du burlesque et du merveilleux, le genre sérieux est naturel, et ce sont la comédie et la tragédie qui marquent les limites du système dramatique. Quand Diderot écrivait ses *Entretiens sur le Fils naturel*, son opinion du genre sérieux sera celle qu'il va dénoncer quelques années après dans *Sur Térence*. Il concevait initialement qu'entre

---

<sup>473</sup> Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 1167.

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 1166.

deux genres difficiles, c'est-à-dire la comédie et la tragédie, il y aurait le genre facile, le sérieux. Il le compare d'abord au dessin du nu en peinture, donc à une base nécessaire pour tout artiste. Ainsi le genre sérieux serait le premier genre à maîtriser pour tout poète, parce qu'il n'y a aucun besoin de faire rire comme en comédie ni de susciter les grandes passions comme en tragédie. Diderot voyait peut-être dans ce genre un modèle naturel pour les autres, surtout qu'il plaît indépendamment des siècles et des lieux. Contrairement à cela, il tiendra ensuite dans *Sur Térence* le propos suivant :

Toutes les comédies de Térence furent applaudies. *L'Hécyre* seule, composée dans un genre particulier, eut moins de succès que les autres : le poète en avait banni le personnage plaisant ; en se proposant d'introduire le goût d'une comédie tout à fait grave et sérieuse, il ne comprit pas que cette composition dramatique ne souffre pas une scène faible, et que la force de l'action et du dialogue doit remplacer partout la gaieté des personnages subalternes et c'est ce que l'on a pas mieux compris de nos jours lorsqu'on a si légèrement prononcé que ce genre était facile<sup>475</sup>.

S'il n'y a point de rires ou de fortes passions à peindre, que reste-il à faire ? Maintenir le doute par les actions des personnages et donner à leur dialogue la force qui puisse saisir l'intérêt du spectateur. Diderot avait appliqué l'ensemble des préceptes du genre sérieux pour composer *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*. Mais Fréron et Palissot l'accusent d'avoir plagié *L'Ami vrai* et *Le Père de famille* de Goldoni. Cela serait l'une des raisons pour lesquelles le philosophe aurait changé d'avis à l'égard de la facilité du genre. Il ira dans *De La poésie dramatique* (1765) jusqu'à démontrer comment le drame sérieux, la tragédie et la comédie sérieuses sont aussi des genres difficiles. L'argument cette fois-ci présente le genre sérieux non comme étant facile, mais plutôt simple, à la manière des Anciens. Par là, notre philosophe exprime ses regrets quant à l'éloignement de la poésie de cette simplicité qu'il prend le soin d'illustrer par l'histoire de Priam dans *L'Iliade*. Il semble qu'ici commence l'habitude pour Diderot de s'identifier aux auteurs de l'Antiquité qui furent attaqués ou critiqués pour y trouver refuge, comme Sénèque et Térence. Nous apprenons de lui ceci :

Au reste, puisqu'on n'a pas dédaigné de m'adresser les mêmes reproches que certains gens faisaient autrefois à Térence, je renverrai mes censeurs

---

<sup>475</sup> Diderot, *Sur Térence*, t. IV, p. 1357.

aux prologues de ce poète. Qu'ils les lisent, pendant que je m'occuperai, dans mes heures de délasserment, à écrire quelque pièce nouvelle. Comme mes vues sont droites et pures, je me consolerais facilement de leur méchanceté, si je puis réussir encore à attendrir les honnêtes gens<sup>476</sup>.

En contribuant à exhumer le genre sérieux, Diderot devait probablement s'attendre à subir les conséquences d'une telle action. À ce qu'il paraît, Diderot s'est inspiré davantage de *L'Hécyre* de Térence que d'une autre pièce, car si nous parcourons *De la poésie dramatique*, nous remarquerons combien de fois il compare quelques scènes de sa pièce à celle du poète romain pour étayer certains points.

Le philosophe a réservé le dernier chapitre de son œuvre, *De la poésie dramatique*, aux rôles des auteurs et des critiques. Ce n'est pourtant pas là qu'il va préparer sa réponse pour Fréron et Palissot, mais bien dans *Le Neveu de Rameau*. Il nous décrit alors le critique et l'auteur comme deux êtres naturels très différents par la physiologie, l'éducation, la religion, l'imagination, en un mot, tout ce qui fait de nous des humains<sup>477</sup>. Ainsi il n'y aurait point de critique ayant parfaitement le même goût qu'un auteur. Diderot en conclut que tant qu'il n'y aura pas d'auteurs et de critiques qui fondent leur travail sur un modèle idéal, donc comme une mesure externe de référence, il n'y aura rien de vrai, de beau et de bon dans ce qu'ils écriront. Il nous dit ceci :

Mais pourquoi, reprit-il après un moment de silence, n'imiterais-je pas aussi les sculpteurs ? Ils se sont fait un modèle propre à leur état ; j'ai le mien... [...] Que le philosophe suive le même plan. Tout ce qui semblera bon et beau à ce modèle le sera. Tout ce qui lui semblera faux, mauvais, difforme, le sera... Voilà l'organe des décisions<sup>478</sup>.

Sénèque, Térence, Richardson, Homère, Lucrèce sont autant de figures qui forment le modèle idéal du philosophe et de l'homme de lettres pour Diderot. Aussi revient-il souvent aux auteurs de l'Antiquité pour tantôt composer son travail, tantôt le défendre. Mais en quoi serait différent un modèle idéal pour un auteur ou un critique par rapport aux idées de leur propre jugement ? C'est que le modèle idéal est basé sur l'extériorité

---

<sup>476</sup> Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1304.

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 1347.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 1349.

que représente la nature. Ce que demande Diderot à ses aristarques<sup>479</sup>, c'est de considérer le genre sérieux selon un modèle idéal puisé dans la nature et non selon leur fantaisie. Il rappelle de plus ce qu'était la méthode de formation des auteurs et des critiques dans les écoles de philosophie. Ainsi le littérateur n'était jugé que par un homme qui plus ou moins l'égalait ou le dépassait en connaissances. Une autre condition, c'est de faire de la vérité et de la vertu deux constantes dans la composition et

---

<sup>479</sup> « Il me semble, Madame, que depuis longtemps nous sommes fort loin d'atteindre nos grands modèles, et j'ai la faiblesse d'en conclure que vraisemblablement nous ne les surpasserons jamais. *Le Fils naturel* me confirme encore dans cette pensée. En effet quelle pièce ! Qu'elle serait au-dessous de la critique, si le nom de l'auteur n'y donnait un certain poids, si toute la secte [des philosophes] ne s'était pas réunie pour l'élever aux dépens des plus belles productions de l'esprit humain, et s'il ne devenait important d'affaiblir enfin le crédit d'une cabale puissante ! » Charles Palissot, *Petites lettres sur de grands philosophes*, Paris, éd. BNF, 2013, p. 25. Le système dramatique de Palissot n'accepte aucun intervalle entre la comédie et la tragédie. En outre, il considère que tous les genres de littérature sont épuisés depuis longtemps. Or pour Diderot il y a des barrières naturelles entre la tragédie et la comédie, et sur lesquelles il faudrait travailler pour donner un renouveau au théâtre. En optant pour la thèse de la tragédie, la comédie et le drame sérieux comme genres intermédiaires par rapport aux genres « établis », la comédie et la tragédie, Diderot n'invente rien, mais il pointe du doigt des genres naturellement intermédiaires qu'il soumet à l'expérience du théâtre. À propos des genres *hybrides*, nous lisons que « l'histoire littéraire rend mal compte de l'hybridation des genres sans doute parce qu'elle se construit autour de l'analyse des chefs-d'œuvre qu'elle proclame tels ; de là, une erreur d'optique qui affecte la littérature tout entière, mais plus encore les pièces de théâtre qui ne traversent le temps que dans leurs versions écrites. » Anne-Simone Dufief, « Angèle, un drame bourgeois ? », *Le théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 102. « En effet, *Le Fils naturel* de Diderot n'a été joué qu'une seule fois en 1771 par la Comédie-Française. D'autre part « Dès 1757, le théoricien du genre sérieux pose en père de famille, dressant les grandes lignes d'un théâtre de l'avenir. Comme la plupart des dramaturges-philosophes de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, Diderot, en définissant le drame, entend fonder un système esthétique radicalement neuf, c'est-à-dire élaborer un théâtre qui corresponde véritablement au présent et inaugure un avenir grandiose pour des spectacles moraux et civiques. Il s'agit bien d'inventer, et c'est au conditionnel que s'énonce d'abord l'hypothèse de ce nouveau théâtre, conçu comme une alternative, voire comme un remède à l'asthénie de la scène contemporaine. », Sophie Marchand, « Diderot et l'histoire du théâtre : passé, présent(s) et avenir des spectacles dans la théorie diderotienne », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 47, 2012, p. 10. À l'égard de cette « nouveauté », Diderot insiste sur la *naturalité* du genre intermédiaire, il ne s'agit point d'une « invention ». Il ne fait par inspiration que « lever un pan du voile et de montrer aux hommes un coin ignoré ou plutôt oublié » du système dramatique. Diderot, *Salon de 1767*, p. 684. En effet, le philosophe nous annonce le suivant : « Moi. – Mais comment est-il arrivé que votre pièce ne soit pas d'invention, et que les moindres événements y soient préparés ? Dorval. – L'art dramatique ne prépare les événements que pour les enchaîner ; et il ne les enchaîne dans ses productions, que parce qu'ils le sont dans la nature. L'art imite jusqu'à la manière subtile avec laquelle la nature nous dérobe la liaison de ses effets. », Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 1162. Avec *Le Fils naturel* et *Le Père de Famille*, Diderot pointe du doigt une part naturelle, mais oubliée, du système dramatique, il ne l'invente point. Le projet moral du théâtre sérieux est évidemment aux antipodes des grands modèles que Palissot loue tant.

la critique. La dimension morale du théâtre de Diderot est très palpable puisqu'il s'est proposé un projet qui consiste non seulement à compléter le système dramatique, mais à faire du genre sérieux un levier par lequel on déploierait une nouvelle façon de penser, de sentir et de s'attendrir. Les différentes pièces, *Le Fils naturel*, *Le Père de famille* et *Est-il bon ? Est-il méchant ?* ne sont pas simplement des tentatives de Diderot pour nous donner une idée de chaque genre. Elles recèlent aussi sa vision de la domesticité douce et vertueuse et des mœurs qu'il regrette.

#### 4.1.4. La poétique des mœurs pour le genre sérieux

Le philosophe préfère pour le théâtre de son siècle que le drame sérieux soit écrit en prose. Les autres genres, comme la comédie et la tragédie, nécessitent la versification. Il prône même une imitation stricte des conversations en société. Or celles-ci ne conviennent pas toujours au théâtre si les mœurs de la nation n'offrent rien de poétique. Quelles sont ces mœurs alors qui donnent de la force aux images poétiques ? Ce sont les mœurs d'un peuple qui n'ont point été adoucies par la politesse de la civilisation et la paix continuelle. La flamme de la poésie même ne s'éveille qu'avec les silex des armes, selon Diderot :

La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage. C'est lorsque la fureur de la guerre civile ou du fanatisme arme les hommes de poignards, et que le sang coule à grands flots sur la terre, que le laurier d'Apollon s'agite et verdit. Il en veut être arrosé. Il se flétrit dans les temps de la paix et du loisir. Le siècle d'or eût produit une chanson peut-être ou une élégie. La poésie épique et la poésie dramatique demandent d'autres mœurs<sup>480</sup>.

Les mœurs poétiques et la poésie qui les peint demandent alors des temps de malheurs, une morale chancelante, des passions violentes et des poètes qui méditent tout cela au lendemain de la calamité. Toutefois, en quoi le genre sérieux est-il poétique ? Diderot considère aussi la tragédie en prose comme de la poésie<sup>481</sup>. Cette poésie repose, comme les autres, sur la force d'imaginer des circonstances pour intéresser et émouvoir. Mais si l'on venait à admettre la tragédie domestique parmi les autres poèmes, quelles seraient alors les peines assez grandes pour égaler ce qui est énorme, barbare et sauvage dans la

---

<sup>480</sup> Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1331.

<sup>481</sup> « D'où l'on voit que la tragédie en prose est tout autant un poème qu'une tragédie en vers ; qu'il en est de même de la comédie et du roman. » *Ibid.*, p. 1299.

tragédie commune ? Est-ce que la poétique de la tragédie domestique nécessite la même intensité et la même gravité des afflictions que celle de la tragédie classique ? Il semble que pour la première, les malheurs ne puissent excéder la sphère familiale et que pour la seconde, les catastrophes sont d'une dimension nationale ou du moins publique. La poétique de la tragédie domestique nous rapproche alors par le même procédé de la tragédie. C'est par l'attendrissement et la consolation que l'homme et sa famille nous apparaissent dans des conditions et des circonstances insoutenables. Les mœurs familiales sont ainsi mises à l'épreuve. L'intérêt du drame sérieux est conçu par Diderot dans une vision morale qui participerait à l'encouragement des bonnes mœurs en touchant la sensibilité des spectateurs.

« La tragédie me semble plus du génie républicain ; et la comédie, gaie surtout, plus du caractère monarchique<sup>482</sup>. » Diderot écrit cela en 1765, donc avant sa déception avec la souveraine russe. Dans les *Mélanges pour Catherine II* (1774), Diderot fait mention de la comédie composée par l'impératrice et intitulée *Ô temps, Ô mœurs* et en donne son avis honnête. Il trouve la pièce bonne et encourage l'impératrice à écrire ce genre pour lequel elle a un talent. Nous lisons dans le chapitre sur les mœurs dans *De la poésie dramatique* ceci : « Tout peuple a des préjugés à détruire, des vices à poursuivre, des ridicules à décrier, et a besoin de spectacles, mais qui lui soient propres. Quel moyen, si le gouvernement en sait user, et qu'il soit question de préparer le changement d'une loi, ou l'abrogation d'un usage<sup>483</sup> ! » Diderot propose ainsi à Catherine II de l'aider à revoir toutes ses futures compositions. Le caractère moral et surtout national de la comédie de la souveraine intéresse grandement le philosophe. Si la tragédie est du génie républicain et la comédie d'un caractère monarchique, le drame sérieux implique la pensée philosophique. L'auteur perçoit ici une chance alors pour inciter à la rédaction en faveur de l'impératrice des pièces à caractère monarchique et aussi philosophique, comme *L'Ami de cour*. Le travail du philosophe peut être fait en l'occurrence par la monarchie éclairée : « Sa Majesté est faite pour flageller les vices de tous les états<sup>484</sup>. » Diderot avait mis beaucoup d'espoir dans le théâtre comme outil capable de combattre les vices. Avant que d'encourager l'impératrice à rédiger dans le genre moral, c'est le

---

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 1330.

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 1329.

<sup>484</sup> Diderot, *Mélanges pour Catherine II*, p 251.

lieutenant général de la police, Sartine, qui acclame Diderot et l'exhorte à suivre le genre lorsqu'il donnait *Le Père de famille*<sup>485</sup>. Ce que nous apprenons cependant, c'est que ce genre souffre de quelques préjugés. Le premier, c'est que le genre est étranger aux habitués du spectacle. Le second est celui du public qui y voit un genre sage voire au-dessus des mœurs corrompues du peuple. Le troisième, c'est que le genre reproduit les peines réelles de la vie contemporaine, à la différence de la comédie et de la tragédie qui nous peignent des malheurs avec gaieté ou des désastres historiques. Pour Diderot, comme il l'annonce au début de son œuvre, *De la poésie dramatique*, l'intérêt du genre sérieux est le plaisir d'être familier avec l'attendrissement pour les choses de la vie. De cet état devrait naître alors une aversion pour un vice ou certaines coutumes, un attrait pour la bonté ou pour une nouvelle loi. Le théâtre de Diderot châtie le vice et récompense la vertu. C'est d'abord une machine législative et juridique esthétiquement disposée pour « changer les lois ou abroger un usage ». Mais est-ce que cette perspective du théâtre va demeurer la même tout au long de la carrière dramatique du philosophe ? Car du *Fils naturel*, en passant par *Le Père de famille*, jusqu'à *Est-il bon ? Est-il méchant ?* Diderot a changé son avis à l'égard du despotisme éclairé. La dernière pièce du philosophe, dont la genèse remonte à 1765 et continue jusqu'à sa mort en 1784, se situe évidemment avant et après son voyage en Russie. Il nous sera alors important de chercher la différence entre la première et la seconde pièces d'avec la troisième.

Mais avant d'entamer cela, nous revenons un moment au drame moral et à la nature. Nous avons dit que le but du drame sérieux ou moral est de toucher la sensibilité des spectateurs, de les attendrir. L'effet recherché par Diderot est un effet très organique :

Il est une impression plus violente encore, et que vous conservez, si vous êtes nés pour votre art, et si vous en pressentez toute la magie : c'est de mettre un peuple comme à la gêne. Alors les esprits seront troublés, incertains, flottants, éperdus ; et vos spectateurs, tels que ceux qui, dans les tremblements d'une partie du globe, voient les murs de leurs maisons vaciller, et sentent la terre se dérober sous leurs pieds<sup>486</sup>.

---

<sup>485</sup> Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, p. 1409.

<sup>486</sup> Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1284.

Si la poésie selon Diderot nécessite quelque chose d'énorme, de sauvage et de barbare, comme les temps de guerre et le sang, l'impression qu'elle a sur les spectateurs quand elle est jouée est comparée à un séisme. Le catalyseur de la poésie est humain et artificiel, tandis que l'effet de cette poésie est naturel. Cette action violente du théâtre qui ébranle la sensibilité comme un tremblement de terre est choisie pour une raison spécifique par le philosophe. C'est en effet la catastrophe naturelle la plus dévastatrice<sup>487</sup> en cette période de l'histoire. Mais Diderot n'en saisit que le moment qui précède l'affaissement total. C'est une sorte d'incertitude, de vacillement, de perdition et d'instabilité. Il appelle cela mettre quelqu'un à la gêne. Dans son article « Gêner »<sup>488</sup>, il donne à ce terme le sens de questionner, tourmenter, donner de la torture à un criminel. C'est gêner dans le but de faire avouer quelque chose à quelqu'un ou encore plus important à soi-même. Diderot veut simplement « mettre un peuple comme à la gêne » par l'entremise du théâtre pour lui offrir la possibilité de penser autrement.

Commençons par *Le Fils naturel* et *Le Père de famille* qui présentent un problème de parenté. La première pièce de Diderot met en scène Clairville qui, épris de Rosalie, demande à son ami Dorval d'intercéder en sa faveur auprès de la famille de la jeune fille. Sauf que cette dernière se révèle amoureuse de Dorval qui a des sentiments pour elle. Tirillé entre l'amitié et l'amour, Dorval vivra incertain et troublé. Ce n'est qu'au moment où le père de la fille s'apercevra que Dorval est son fils naturel que tout semble aller pour le mieux. Ainsi Clairville épouse Rosalie, sœur de Dorval, et celui-ci épouse Constance, sœur de Clairville. La question de la légitimité des enfants naturels est un sujet qui tient à cœur à Diderot. Il se fâche même un peu contre Sophie Volland quand il lui écrit ceci :

---

<sup>487</sup> Quelle est la représentation d'un séisme dans l'esprit d'un homme du XVIII<sup>e</sup> siècle ? Nous lisons avec le Baron d'Holbach le texte suivant : « De tous les phénomènes de la nature il n'en est point dont les effets soient plus terribles et plus étendus que ceux des *tremblements de terre* ; c'est de leur part que la face de notre globe éprouve les changements les plus marqués et les révolutions les plus funestes ; c'est par eux qu'en une infinité d'endroits il ne présente aux yeux du physicien qu'un effrayant amas de ruines et de débris ; la mer soulevée du fond de son lit immense ; des villes renversées, des montagnes fendues, transportées, écroulées ; des provinces entières englouties ; des contrées immenses arrachées du continent ; de vastes pays abîmés sous les eaux, d'autres découverts et mis à sec ; des îles sorties tout-à-coup du fond des mers ; des rivières qui changent de cours, *etc.* Tels sont les spectacles affreux que nous présentent les *tremblements de terre*. », Baron d'Holbach, « Tremblements de terre », *L'Encyclopédie*, t. XVI, p. 580.

<sup>488</sup> Diderot, « Gêner », *L'Encyclopédie*, t. VII, p. 550.

Ce que vous me dites sur la légitimité des enfants est misérable et n'est point du tout selon le tour de votre esprit. C'est relativement à la société le plus petit inconvénient, de n'avoir point de parents : c'est même quelquefois un avantage ; j'aimerais mieux n'avoir point de nom du tout que de n'être qu'un petit homme et porter un grand nom. Qui est-ce qui s'avise de demander si d'Alembert a un père ou n'en a point ? Si l'on sait par hasard qu'il n'en a point, qui est-ce qui l'en estime moins<sup>489</sup> ?

Le philosophe mentionne ce point plusieurs fois dans toute son œuvre. D'ailleurs il a participé avec François-Vincent Toussain (auteur de *Les Mœurs* en 1748) et Jacques-Nicolas Bellin, à l'écriture de l'article « Bâtard » dans l'*Encyclopédie*. Le philosophe s'est certainement occupé de la partie historique où il dénonce les injustices qui résultent de l'état des enfants naturels en multipliant les exemples pris chez plusieurs peuples et au cours de plusieurs siècles. Dans *Le Fils naturel*, Dorval, bien que tiraillé entre son amitié pour Clairville et son amour pour Rosalie, demeure vertueux à l'égard de son ami. Le fait qu'il soit un enfant non légitime, tout comme d'Alembert, ne le prive en rien de sa vertu ni de sa fortune. Dorval a de l'estime, de la richesse et de la beauté. Diderot l'a choisi bien sûr comme un personnage qui apporte une solution, par le simple fait de son origine inconnue, au problème de Clairville. C'est la démonstration que tout individu de parents inconnus n'est pas forcément un être méprisable. Il cherche par là à montrer que les enfants conçus hors du mariage sont le résultat d'une union libre aussi naturelle que le mariage. L'article très détaillé, « Légitimation », co-écrit par d'Alembert et Diderot, nous renseigne sur les différents types de cet acte juridique : « En France on ne connaît que deux manières de légitimer les bâtards ; l'une de droit, qui est par mariage subséquent ; l'autre de grâce, qui est par lettres du prince<sup>490</sup>. » Il paraît clair alors que les enfants naturels sont rarement légitimés. Cet article paraît en 1765, l'article « Bâtard » en 1751, alors que *Le Fils naturel* date de 1757 et la lettre pour Sophie Volland a été écrite en 1762. Nous pouvons dire alors que cette question a fortement occupé Diderot durant toutes ces années. Pourquoi a-t-il jugé que c'est le sujet idéal pour une comédie sérieuse ? Voulait-il initier un débat sur les lois concernant la légitimation ou militait-il pour une reconnaissance sociale des enfants naturels ?

---

<sup>489</sup> Diderot, *A Sophie Volland, 16 septembre 1762*, p. 436.

<sup>490</sup> D'Alembert, Diderot, « Légitimation », *L'Encyclopédie*, t. IX, p. 364.

Quant au *Père de Famille*, c'est l'histoire de Saint Albin qui souhaite épouser Sophie, une fille supposée d'origine inconnue. Le père et son beau-frère sont contre cette union, tant que la parenté de Sophie n'est pas encore établie. Ce n'est qu'au moment où le beau-frère du père la rencontre qu'il découvre qu'elle est sa nièce. Alors deux couples se marient encore : Saint Albin et Sophie, puis Cécile, sœur de Saint Albin, et Germeuil, le fils d'un ami du père de la famille. De toute évidence, le doute sur les origines est la source des problèmes. Diderot montre avec sa deuxième pièce que même un enfant légitime peut se voir refuser le droit de se marier tant qu'il ne prouve pas ses origines, comme l'enfant naturel. D'Alembert a écrit le très bref article, « Origine », dans l'*Encyclopédie*, il y renvoie à des notions mathématiques. Or la question chez Diderot n'est pas seulement d'ordre moral, mais aussi d'ordre philosophique, comme on le verra ensuite dans le *Rêve de d'Alembert*<sup>491</sup>. Si origine il y a, elle est moléculaire et commune à tous les humains. Toutefois, Diderot le précise à Sophie Volland, comme il n'y a point de honte à attacher à la condition d'un enfant naturel, il ne serait pas regrettable d'être un grand homme. Cela prouve que l'origine ne contribue pas à la renommée ou à la grandeur, mais que dans la société française du XVIII<sup>e</sup> siècle, il fallait tout de même avoir quelque chose qui puisse pallier ce défaut social, au hasard de la richesse, un grand talent ou des qualités rares. Le choix des origines comme sujet social et philosophique pour le théâtre sérieux n'a pourtant pas été couronné de succès pour Diderot. Il confesse dans *Le Paradoxe sur le comédien* que « n'ayant pas obtenu le succès que je m'en étais promis, et ne me flattant pas de faire beaucoup mieux, je me dégoûtai d'une carrière pour laquelle je ne me crus pas assez de talent<sup>492</sup> ». Aussi écrira-t-il une dernière pièce, *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, une comédie gaie. Rappelons que la comédie est d'esprit monarchique, selon le philosophe. Examinons alors si cette pièce qui s'écarte du drame moral et philosophique déroge ou non à cette conception monarchique de la comédie, sachant que Diderot insistait à ce qu'elle soit envoyée à Catherine II.

Au premier abord, *Est-il bon ? Est-il méchant ?* dissone avec *Le Fils naturel* et *Le Père de famille* ainsi que la théorie dramatique de Diderot. C'est l'histoire de Hardouin,

---

<sup>491</sup> « Depuis l'éléphant jusqu'au puceron...depuis le puceron 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. » Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, p. 637.

<sup>492</sup> Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, p. 1409.

un ami sollicité par tous ceux qui ont des faveurs à demander ou des problèmes à démêler. On lui demande d'arranger une pièce pour une fête d'anniversaire. Puis, on le supplie de faire se rompre l'intrigue amoureuse d'une fille avec son amant. Mais celui-ci s'attend à ce que Hardouin l'aide pour se faire accepter par la famille de la fille qu'il aime. C'est aussi une veuve qui attend l'obtention d'une pension et un autre ami qui va confier à Hardouin une affaire de succession épineuse. Hardouin se retrouve alors obligé d'employer, comme le Neveu, les viles petites ruses, les idiotismes moraux et les dissonances dans l'harmonie sociale pour tenter de régler toutes ces affaires. Il y parvient, cependant au prix de la colère de ses amis qui se sentent insatisfaits. Si Hardouin s'est proposé comme le bienfaiteur de ses amis, il s'est autorisé toutefois le recours à des moyens quelque peu douteux pour trouver des solutions. Cela explique en quelque sorte le titre de la pièce. Nous savons que c'est Diderot qui joue le rôle de Hardouin dans sa pièce. Il a toujours essayé de montrer à Catherine II qu'il était au service de tout le monde comme en témoigne sa proposition :

Si Sa Majesté Impériale se livrait à ce genre pour lequel elle a un talent très décidé, qu'elle eût la complaisance d'écrire dans ma langue qu'elle sait bien et qu'elle m'honorât assez de son estime et de sa confiance pour me faire passer son ouvrage, certainement je ne lui refuserais pas de revoir de mon mieux les amusements de Tsarskoié-Selo et de faire pour elle ce que je fais toute l'année à Paris, je ne dis pas pour des amis, mais pour une foule d'indifférents<sup>493</sup>.

Ici encore, Diderot encourageait l'impératrice à écrire dans le genre sérieux. Pourquoi a-t-il alors rédigé une pièce qui s'écarte de ses propres convictions dramatiques et philosophiques ? Il a bien introduit le rire au lieu du sérieux, l'intrigue et les caractères à la place des conditions<sup>494</sup> des personnages, et même les valets dont il proscrivait la présence dans *Le Fils naturel* et *De la poésie dramatique*. Aurait-il réalisé qu'il s'était trompé en essayant d'introduire des intervalles entre la comédie et la tragédie ? Peut-être pas. Le sujet est toujours moral, comme dans les autres pièces. C'est juste que le philosophe a choisi de composer sa dernière pièce selon les règles *classiques* du

---

<sup>493</sup> Diderot, *Mélanges pour Catherine II*, p 251.

<sup>494</sup> « Les conditions de l'homme à substituer aux caractères, peut-être dans tous les genres. » Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, p. 1185.

théâtre<sup>495</sup>. Pourtant, il n'est pas dans son habitude de se départir de ce qu'il a conçu bon, vrai et beau, en l'occurrence le genre sérieux. D'ailleurs, il a composé une comédie gaie au lieu de la pièce qui manquait pour achever son triptyque dramatique : « un drame qui se place entre le genre sérieux et la tragédie ». Qu'est-ce qui a poussé Diderot à faire de son dernier mot en théâtre une comédie classique ? Est-ce simplement parce qu'il souhaitait amuser ? Ou que le succès des pièces dans le genre sérieux ne correspondait pas à ses attentes comme il le mentionnait déjà dans *De la poésie dramatique* ? À en croire Laurent Versini<sup>496</sup>, la composition de la pièce a débuté en 1765, mais les parties substantielles ont été rédigées, jouées et revisitées entre 1777 et 1784. Entre 1765 et jusqu'à 1778, ce sont l'ensemble des anecdotes de la vie du philosophe qui étoffent la pièce. Nous pouvons supposer alors que s'il s'est permis de transgresser son système dramatique, c'est peut-être pour faire passer un message à Catherine II qui n'avait envoyé aucune pièce de sa propre plume à Diderot.

Nous trouvons dans les *Mélanges pour Catherine II* (1773) le plan qu'avait esquissé le philosophe pour sa tragédie domestique qu'il ne composera point : *Le Shérif*. Mais ce texte comporte aussi le plan pour une comédie gaie qui a des intrigues, des valets et un caractère : *Le Méfiant*. Et enfin, comme nous l'avons déjà mentionné, un drame philosophique, *L'Ami de la cour*. De ces trois pièces, Diderot a choisi la seconde, la comédie. Est-ce que *Est-il bon ? Est-il méchant ?* aurait pour véritable genèse *Le Méfiant* ? Le doute nous semble permis dans ce cas, puisque *Le Méfiant* se retrouve comme Hardouin au milieu d'une multiplicité d'affaires qu'il se doit de régler. Hardouin le fait par une bienfaisance malicieuse, quant au Méfiant, il agit par suspicion.

---

<sup>495</sup> Entre la tragédie et la comédie, Chartier voit qu'il demeure chez Diderot un classicisme dramatique assez apparent dans *Est-il bon ? Est-il méchant ?* « On mesure à quel point Diderot, quelque apparence qu'il se donne, ne cesse de se maintenir clairement dans l'espace classique de la représentation. Il ne s'en est jamais écarté volontairement. Il a certes souhaité au moment de ses efforts de réforme théâtrale, la fin des années cinquante, étendre et moderniser cet espace. [...] Parmi d'autres essais, avortés ou peu viables, sa dernière comédie d'intrigue mystifiante n'est pas un reniement, mais une percée dans la représentation même : au moyen de ces jeux de miroir entre genres, sexes et générations qui, précisément rendaient le spectacle de ses premières pièces si étouffant, si circonscrit, voire si choquant pour certains, si forcé, à la limite toujours de quelque "inceste" dramatique ou, à défaut, d'une pénible obscurité, fille demi avouée du secret, de la mélancolie et de l'échec. Est-il imaginable, pourtant, que l'ouverture comique des années 1777-1780 puisse faire fi des besoins, des idéaux et de la sensibilité, si audacieusement affirmés d'abord par le théoricien ? », Pierre Chartier, *Vies de Diderot*, vol. 3, *La mystification déjouée*, Paris, éd. Hermann, 2012 p. 82.

<sup>496</sup> Diderot, *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, t. IV, pp. 1430-1431.

Hardouin a trompé des gens, le Méfiant craint d'être trompé. L'un serait le reflet de l'autre. La composition de *Est-il bon ? Est-il méchant ?* n'est peut-être pas en soi un mystère ou une transgression de la théorie dramatique du philosophe. Les *Mélanges* datent de 1773, donc après *Les entretiens sur Le Fils naturel* et *De la poésie dramatique* où il récuse l'usage des procédés de la comédie gaie qu'il juge étrangers au goût de son siècle. Malgré cela, *Le Méfiant* ou le futur *Est-il bon ? Est-il méchant ?* incorporent ces éléments. Or il incitait encore en cette période Catherine II à écrire dans le genre sérieux pour « flageller les vices de tous les états ». Que faudrait-il en conclure ? Peut-être que Diderot voulait offrir une comédie dans l'esprit monarchique à Catherine II, ne serait-ce que par simple gratitude pour le séjour, même si ses désillusions lui ont fait voir le despotisme éclairé de la souveraine sous une autre lumière. Il se peut aussi que ça soit une façon de se laver les mains et d'être quitte avec l'impératrice qui lui avait offert des cadeaux avant son retour en France. D'une part, Diderot a écrit cette comédie, d'autre part, il serait surprenant qu'il contredise trois écrits théoriques et deux pièces par une comédie. Du vivant du philosophe, cette pièce n'a pas été jouée au théâtre comme ses précédentes. Elle n'a peut-être pas été destinée à l'être quand on considère sa place dans l'œuvre dramatique et théorique de Diderot.

Hardouin est bel et bien le Diderot sollicité par tout le monde, mais Hardouin est plus analogue dans son caractère au Neveu, et celui-ci est aussi rusé que le Diderot des mystifications.

Rappelons que le philosophe avait commencé à établir ses liens avec la Russie impériale par le biais du prince Dimitri Galitsine qui se liait d'amitié avec les philosophes et les artistes français. A ce moment, Galitsine souhaitait récupérer ses portraits de son ex-maîtresse, l'actrice la Dornet. Diderot imagina alors un moyen détourné pour faire croire à la Dornet que ses troubles sentimentaux sont dûs aux souvenirs qu'elle gardait du prince. En employant un médecin charlatan et des singeries, Diderot a essayé de convaincre la Dornet de se débarrasser des tableaux pour guérir<sup>497</sup>. Mais cela ne va pas aboutir étant donné qu'un des participants à la mystification se donne la mort. Ce sera Galitsine qui va s'occuper par la suite de l'achat de la bibliothèque de Diderot pour l'impératrice en 1766. En tout état de cause, il semble que

---

<sup>497</sup> Diderot, *Mystification*, t. II, p. 435.

la mystification ait été une porte d'accès de et de sortie. Hardouin mystifie pour la bonne cause. *Est-il bon ? Est-il méchant ?* aurait pu avoir pour titre *Le Mystificateur*. La question se pose sur la moralité de ce caractère propre à Diderot. Si nous considérons la pièce depuis cet angle, nous nous apercevons que le caractère du mystificateur n'est pas un modèle de la belle nature, puisqu'il s'agit de Diderot jouant le rôle de Hardouin. Diderot est un mystificateur, mais il n'est pas le Mystificateur. Selon les critères du philosophe, ce n'est point une comédie de caractère. Elle dépeint un sollicité mystificateur, donc un caractère qui n'est pas général<sup>498</sup>. Cette première et dernière comédie de Diderot demeure formellement loin du genre sérieux, tout en y empruntant le sujet, le ton et l'intérêt.

---

<sup>498</sup> « Dans le genre sérieux, les caractères seront souvent aussi généraux que dans le genre comique ; mais ils seront toujours moins individuels que dans le genre tragique. » Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, p. 1169.

## 4.2. Origines et enjeux du théâtre matérialiste

L'originalité du théâtre de Diderot, par rapport aux normes de son siècle, mérite que nous revenions sur les origines de cet art. Après sa sortie de Vincennes le 3 novembre 1749, le philosophe publie pour la première fois un ouvrage. Ce sera la *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*. Le sensualisme de la *Lettre sur les aveugles* trouve un écho dans la théorie dramatique en germe de la *Lettre sur les muets*.

Si la cécité inspire à Diderot des notions matérialistes, le mutisme lui insuffle des idées esthétiques. C'est ici que nous remarquons déjà son goût pour la pantomime. Les gestes, moyen primitif de la communication, semblent contenir en soi un secret, un hiéroglyphe. Mais ce signe se retrouve ensuite dans les arts portés à un degré sublime, notamment dans les vers de la poésie dramatique. Diderot veut ainsi combiner dans son théâtre l'hiéroglyphe et la pantomime pour toucher la sensibilité du public d'une manière discrète afin de faire passer ses idées philosophiques dans le silence.

Grâce au genre sérieux, Diderot veut faire goûter aux spectateurs le naturel, le « vrai ». Nous verrons alors comment il s'oppose au luxe qui gangrène la scène, notamment avec le théâtre de Voltaire et les raisons qui soutiennent ses convictions esthétiques. Par là, il va rejeter non seulement le luxe, mais aussi l'emphase, le technicisme et d'autres idiotismes communs de l'art du spectacle en France du XVIII<sup>e</sup> siècle.

### 4.2.1. L'archéologie de la poésie dramatique chez Diderot

La langue et sa versification sont un point commun de la poésie dramatique et de la poésie lyrique. Mais le jeu de la première s'éloigne de la nature tandis que le chant de

la seconde prend la nature même pour modèle. Dans la *Lettre sur les sourds et muets*, les inversions de la langue française et des langues savantes, le latin et le grec, sont examinées. Diderot affirme que le français est une langue qui a été perfectionnée durant le XVII<sup>e</sup> siècle et qui néanmoins se prête à beaucoup moins d'inversions que les langues des Grecs et des Romains.

En se basant sur ce postulat, il attribue une certaine monotonie à la langue française, il dit : « Les Anciens qui généralisaient moins, et qui étudiaient plus la nature en détail et par individus, avaient dans leur langue une marche moins monotone<sup>499</sup>. » Le philosophe, par une expérience de pensée, propose à des muets de convention<sup>500</sup> de rendre l'ordre des idées qui leur paraîtrait le meilleur à communiquer la pensée par les gestes, et aussi l'ordre dans lequel on procéderait pour inventer les mots. Mais Diderot remarque vite que les muets de convention disposent déjà d'une langue de référence d'après laquelle ils vont calquer, même involontairement, l'ordre des idées et des mots. Le sourd muet de naissance se révèle alors celui qui s'exprime le mieux, sans interférences linguistiques, dans un ordre naturel. Diderot nous raconte dans la *Lettre sur les sourds* (1751) comment il avait fait la rencontre d'un sourd muet de naissance alors qu'il jouait aux échecs et se retrouvait coincé par son adversaire<sup>501</sup>. Par des gestes fort expressifs, le sourd fit comprendre au philosophe qu'il était pris au piège. Ce cadre nous rappelle de près celui du Neveu et du café de la Régence où l'on jouait aux échecs. C'est aussi dans *Le Neveu de Rameau* que nous retrouvons encore Jean-François qui traite des inversions de la langue, de sa monotonie et des poésies lyrique et dramatique :

C'est au cri animal de la passion, à nous dicter la ligne qui nous convient. Il faut que ces expressions soient pressées les unes sur les autres ; il faut que la phrase soit courte ; que le sens en soit coupé, suspendu ; que le musicien puisse disposer du tout et de chacune de ses parties ; en omettre un mot, ou le répéter ; y en ajouter un qui lui manque ; la tourner et retourner, comme un polype, sans la détruire ; ce qui rend la poésie lyrique française

---

<sup>499</sup> Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, t. IV, p. 14.

<sup>500</sup> Des personnes capables de parler et qui se l'interdisent pour l'expérience, et dont on attendra des justifications de l'ordre choisi pour exprimer les idées par les gestes et les signes oratoires.

<sup>501</sup> « Je jouais aux échecs, et le muet me regardait jouer : mon adversaire me réduisit dans une position embarrassante ; le muet s'en aperçut à merveille, et croyant la partie perdue, il ferma les yeux ; inclina la tête, et laissa tomber ses bras, signes par lesquels il m'annonçait qu'il me tenait pour mat ou mort. » *Ibid.*, p. 18.

beaucoup plus difficile que dans les langues à inversions qui présentent d'elles-mêmes tous ces avantages...<sup>502</sup>.

Diderot avait développé dans la *Satyre première*, qui précède le *Neveu de Rameau* ou la *Satyre seconde*, l'ensemble des cris animaliers qu'il avait aperçu dans les caractères humains. Ainsi nous avons l'homme taupe, l'homme mouton, l'homme singe, l'homme renard, etc. Les cris de ces hommes sont des cris de la nature. Quand les circonstances qui font apparaître leurs caractères se réunissent, c'est leur cri animal de la passion qu'on entend. A priori, le sourd muet n'aurait aucun cri animal de la passion si ce n'est le geste sublime, comme celui qui annonçait à Diderot sa défaite aux échecs. Dans quelle catégorie pourrait-on placer cet homme dans le bestiaire diderotien ? Ce serait l'homme corbeau de mauvais augure. Le cri animal de la passion s'énonce dans un ordre naturel, comme le geste du sourd muet de naissance : expressions pressées, phrase courte, sens coupé, le tout apte à être réarrangé si la langue s'y prête par les inversions qui lui sont naturelles. Diderot nous dit que la langue des gestes n'est pas claire et est laconique. Elle est donc très proche de la nature dans le sens où elle présente les idées qui se succèdent dans l'esprit du muet sans art, sans le système d'une langue parlée. Ce sont les grands moments de la passion qui ôteraient à la langue parlée tout son appareil morphosyntaxique. Or il semblerait qu'il soit difficile pour le musicien de manier sa déclamation en français quand le chant ne s'inspire pas du cri de la nature. Car la monotonie à laquelle se réfère Diderot n'est pas propre à la langue française, mais elle est plutôt due à la comparaison avec les langues grecque et latine :

Je dirais seulement qu'au lieu de comparer notre phrase à l'ordre didactique des idées, si on la compare à l'ordre d'invention des mots, au langage des gestes auquel le langage oratoire a été substitué par degré, il paraît que nous renversons, et que de tous les peuples de la terre il n'y en a point qui ait autant d'inversions que nous : mais que si l'on compare notre construction à celle des vues de l'esprit assujetti par la syntaxe grecque ou latine, comme il est naturel de faire, il n'est guère possible d'avoir moins d'inversions que nous n'en avons<sup>503</sup>.

De l'ordre des gestes dans la langue des muets, en passant par l'ordre de l'invention des signes oratoires, à l'ordre didactique des idées, les inversions s'incrument au fur et à

---

<sup>502</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 679.

<sup>503</sup> Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, p. 31.

mesure que la langue naît, se forme et se perfectionne. Pour Diderot, c'est dans l'histoire des gestes que l'on pourrait étudier l'origine du langage jusqu'à son développement dans la poésie lyrique, qui donne lieu, comme tout art exquis, à des hiéroglyphes. Que veut dire le philosophe par ce terme ? Suivons, pas à pas, le raisonnement sensualiste dans la *Lettre sur les sourds* pour le découvrir. Diderot part du constat que

si nous n'avons pas plusieurs perceptions à la fois, il est impossible de raisonner et de discourir. Car discourir et raisonner, c'est comparer deux ou plusieurs idées. Or comment comparer des idées qui ne sont présentes à l'esprit dans le même temps ? Vous ne pouvez me nier que nous n'ayons à la fois plusieurs sensations, comme celles de la couleur d'un corps et de sa figure ; or je ne vois pas quel privilège les sensations auraient sur les idées abstraites et intellectuelles<sup>504</sup>.

L'idée de décomposer les hommes en autant de sens que la nature lui en offre (l'ouïe, le toucher, la vue, le goût et l'odorat) est le point de départ de l'argument sensualiste de Diderot. Chaque individu ne dispose plus que d'un sens à l'image de la statue de Condillac dans *l'Essai sur l'origine des connaissances humaines*. L'homme privé de ses autres sens se retrouve réduit à l'état d'hébétude, donc incapable de percevoir pleinement tout ce qui est sensible. D'où il devient impossible de raisonner et de discourir. Or pour discourir et communiquer la pensée, plusieurs sens sont nécessaires. Par contre, le poète qui parvient à mettre de l'harmonie dans une pensée courte, mais parfaite et à lui insuffler un esprit qui vivifie les syllabes et leur donne la force de la représentation, est un génie capable de créer un hiéroglyphe de la pensée. Le caractère hiéroglyphique que Diderot donne à la bonne poésie lyrique renvoie à quelque chose de primitif. Il ne s'agit point d'une énigme à déchiffrer, mais d'un emblème à saisir par les sens. C'est le point d'arrivée. L'emblème est connu presque de tous, celui de la poésie, de la musique ou de la peinture, que par l'homme de goût, nous dit Diderot.

Qu'est-ce qui est emblématique pour notre philosophe dans le jeu des comédiens ? Ce sont les gestes qui réveillent en nous des sensations diverses, violentes et entremêlées. Les gestes dans leur grandeur sont ces hiéroglyphes qui font appel en nous

---

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 30.

à quelque chose d'originel<sup>505</sup>. Le cri animal de la passion, le geste sublime, le vers poétique, sont des hiéroglyphes de la nature et de l'art. Du point de départ au point d'arrivée dans le sensualisme de la *Lettre*, les sens jouent le même rôle, c'est-à-dire celui de peindre à l'esprit des sensations et aussi des idées abstraites et intellectuelles. Les hiéroglyphes ont des formes primitives, comme les gestes, ou des formes perfectionnées, comme la poésie. Pourquoi l'hiéroglyphe baigne-t-il dans une telle ambivalence ? C'est qu'il est au poète de génie, comme au sourd muet de naissance, un *clinamen* lucrécien d'idées et de pensées, de gestes et de syllabes. Le philosophe nous apprend en évoquant l'*Enéide* qu'il ne serait « guère plus étonné de voir [ses] vers s'engendrer par quelque jet fortuit de caractères, que d'en voir passer toutes les beautés hiéroglyphiques dans une traduction<sup>506</sup> ». Les combinaisons des caractères ainsi que la matière sont infinies, il y a donc toujours une probabilité de générer d'excellents vers. Mais traduire une « beauté hiéroglyphique » n'est presque pas possible selon Diderot, parce que chaque langue dispose différemment ses syllabes, ses mots, ses idées. Les probabilités sont restreintes et finies en traduction<sup>507</sup>.

Le philosophe nous cite parmi les arts trois degrés hiéroglyphiques : « La peinture montre l'objet même, la poésie le décrit, la musique en excite à peine une idée<sup>508</sup>. » Nous allons ainsi d'un hiéroglyphe presque matériel vers un autre quasi éthéré. Le théâtre est écarté de cette stratification puisqu'il n'est pas tout à fait un art par lequel on imite la nature. Le Neveu nous le rappelle par ces propos :

Il faut que les passions soient fortes ; la tendresse du musicien et du poète lyrique doit être extrême. L'air est presque toujours la péroration de la

---

<sup>505</sup> « Dotée par Diderot d'une valeur universelle, liée au corps percevant et agissant en fonction de codes à redéfinir, la pantomime est l'une de ses principales signatures. L'hiéroglyphe serait-il, en regard, une simple rature, ou plutôt un paraphe momentané, au tracé éblouissant, mais vite effacé ? Une sorte de météore ? Né d'une obscurité « sacrée », lui aussi émane des sens et vise le sens, mais il s'adresse explicitement aux « meilleurs » des lecteurs-sectateurs-auditeurs, ceux qui peuvent (et veulent) l' « entendre ». » Pierre Chartier, « De la pantomime à l'hiéroglyphe : ordre de la langue, ordre de l'art », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 46, 2011, p. 87.

<sup>506</sup> Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, p. 36.

<sup>507</sup> Diderot multiplie les exemples intraduisibles avec Homère, Racine, Voltaire, Boileau, et présente parfois des difficultés comme celle-ci : « *Soupire, étend les bras, ferme l'œil et s'endort.* [...] Combien il est heureux pour un poète qui a le *soupir* à peindre, d'avoir dans sa langue un mot dont la première syllabe est sourdre, la seconde tenue, et la dernière muette. » *Ibid.*, p. 35.

<sup>508</sup> Diderot, *Additions à la Lettre sur les sourds et les muets*, t. IV, p. 60.

scène. Il nous faut des exclamations, des interjections, des suspensions, des interruptions, des affirmations, des négations ; nous appelons, nous invoquons, nous crions, nous gémissons, nous pleurons, nous rions franchement. Point d'esprit, point d'épigrammes ; point de ces jolies pensées. Cela est trop loin de la simple nature. Or n'allez pas croire que le jeu des acteurs de théâtre et leur déclamation puissent nous servir de modèles. Fi donc ! il nous le faut plus énergique, moins maniéré, plus vrai. Les discours simples, les voix communes de la passion, nous sont d'autant plus nécessaires que la langue sera plus monotone, aura moins d'accent. Le cri animal ou de l'homme passionné leur en donne<sup>509</sup>.

Nous voyons avec Diderot que tous les beaux-arts ne sont pas vraiment réduits à un même principe, comme le prétend Charles Batteux dans son ouvrage. Certes, il y a une continuité entre la peinture, la poésie lyrique et la musique, sauf que le théâtre est à part, aussi marginal que le comédien froid vis-à-vis des autres artistes, et ce dès son jeune âge. La poésie dramatique, en vers ou en prose pour Diderot, est à la fois si proche et si loin de la poésie lyrique. Cette distance transparaît surtout au travers de l'exécution. Le modèle du comédien n'est pas celui du musicien, or le modèle de celui-ci est le même que celui du poète et du peintre. La musique a toutefois un hiéroglyphe puissant qui ne s'arrête pas au niveau des sensations. Il va même jusqu'à toucher tout le système nerveux pour procurer un plaisir inouï. En effet, le plaisir hiéroglyphique est ce plaisir savant que procure l'observation d'un tableau excellent, la lecture d'un beau poème ou l'appréciation d'un grand morceau de symphonie. Le plaisir intense que suscite la musique par ses vibrations dans le système nerveux se traduit parfois par des actes involontaires qui agissent comme des ondes de passions sur la foule qui bientôt se retrouve transportée par ces mouvements acoustiques<sup>510</sup>. Rappelons que l'effet de

---

<sup>509</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 680.

<sup>510</sup> « La perception de la musique met en jeu une indication schématique qui, comme dans le cas de l'esquisse, favorise la production d'images. Il ne s'agit pas de souligner le simple plaisir des sens, ni le plaisir dérivé de la reconnaissance de l'objet ou de la passion imités. La prise de distance par rapport au principe imitatif est ainsi consommée : l'effet de la musique dépend du caractère reconnaissable d'une empreinte qui rompt le rapport avec l'objet qui a provoqué l'impression, se rend disponible à l'itération et se transforme en une activité spirituelle préliminaire. Le plaisir est généré dans le mécanisme de reconnaissance d'une représentation idéogrammatique qui s'imprime dans la mémoire grâce aux rapports qu'elle instaure entre les sons. C'est à ce niveau que se stabilise l'unité de l'expérience et que la perception peut être entendue comme une totalité disposée à une projection de sens. » Alessandro Arbo, « Diderot et l'hiéroglyphe musical », *Recherche sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 30, 2001, pp. 72-73.

chaque art est différent pour Diderot. La peinture agirait sur l'imagination, et c'est un plaisir sensoriel. La musique agirait sur le système nerveux, et cela est un plaisir physiologique. Le théâtre devrait introduire une gêne pour le spectateur, et c'est un plaisir intellectuel. Le philosophe n'a pas développé de système artistique, comme il l'a fait avec le système dramatique. Enfin, tout art communique quelque chose au corps humain. Cela est aux antipodes de la fameuse phrase de Fontenelle : « Sonate, que me veux-tu ? » qui sous-entend le mutisme et la froideur de la musique instrumentale par l'absence du texte. Mais cette musique est hautement hiéroglyphique pour Diderot. Elle touche, elle donne du plaisir et réveille des passions, des pensées plus que le texte, plus que la poésie.

Pour ceux qui parlent et entendent, l'instrument de Louis Bertrand Castel<sup>511</sup> est un clavecin dédié aux yeux. Pour les sourds et les muets de naissance, l'expérience montre que cet instrument est un clavecin pour les oreilles<sup>512</sup>. Ce jeu sensoriel où l'on permute un sens par un autre, au moyen d'un instrument de musique, pour en *traduire* les sensations, fait perdre certainement l'hiéroglyphe musical. Car chaque sens a son propre caractère. Diderot nous dit : « Je trouvais que de tous les sens l'œil était le plus superficiel, l'oreille le plus orgueilleux, l'odorat le plus voluptueux, le goût le plus superstitieux et le plus inconstant, le toucher le plus profond et le plus philosophe<sup>513</sup>. » La traduction en poésie, comme la transposition sensorielle de la musique, détruisent la capacité hiéroglyphique des vers et des notes. Le plaisir de l'œil n'étant pas celui de l'oreille, la traduction des sensations échouerait. L'avantage de l'art du spectacle est son aptitude à employer les hiéroglyphes primitifs, les cris de la nature et les gestes, ainsi que les hiéroglyphes perfectionnés de la poésie. C'est cette force synesthétique qui convoque une multitude de sensations qui fait de la musique et surtout du théâtre des arts chargés d'hiéroglyphes. Pour juger les gestes des comédiens, Diderot tantôt se bouchait les oreilles pour apprécier leurs gestes, tantôt se bandait les yeux pour estimer

---

<sup>511</sup> Il s'agit d'un clavecin oculaire qui devrait en principe peindre les sensations auriculaires aux yeux par le biais d'éventails colorés qui serviraient de notes visuelles.

<sup>512</sup> Le sourd muet de Diderot imagine que le clavecin oculaire serait un instrument pour communiquer les pensées par les couleurs qui représenteraient chacune une lettre. Ainsi ce clavecin joué serait capable comme une bouche à vocaliser des sons. D'où il conclut que les autres instruments de musique seraient autant d'organes de parole que le clavecin du père Castel. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, pp. 19-20.

<sup>513</sup> *Ibid.*, pp. 15-16.

leurs discours. Si jamais le geste ou le discours de l'acteur réveillaient en lui des sensations diverses, il s'assurait dès lors de la qualité du jeu. Une fois sourd, une autre aveugle, Diderot jouait avec ses sens comme le comédien jouait avec ceux des spectateurs.

La question du plaisir hiéroglyphique, ce summum poétique, nous renvoie à quelque chose d'encore plus simple et de primitif : le jeu. Nous lisons : « Si vous considérez que celui qui se promène dans une galerie de peintures fait, sans y penser, le rôle d'un sourd qui s'amuserait à examiner des muets qui s'entretiennent sur des sujets qui lui sont connus<sup>514</sup>. » Le philosophe s'amusait en effet à suivre cet exemple en spectacle. Il se permettait de devenir un sourd ou un aveugle de convention. Il appliquait son expérience de pensée qui repose sur les gestes d'un sourd muet de convention pour expliquer par quel moyen les inversions ont été introduites dans les langues. Cela évite, selon lui, de revenir à l'origine du langage ou à la naissance du monde pour déceler le processus par lequel les langues deviennent moins monotones par le foisonnement des inversions. L'expérience de pensée n'est pas un jeu. Mais l'habitude de se boucher les oreilles ou se bander les yeux en est bien un. C'est que le jeu des sens est initié pour examiner le jeu avec les vers et les gestes. Pour le Diderot sourd, les acteurs sont des muets qui jouent des pièces qu'il connaît. Pour le Diderot aveugle, les comédiens sont des musiciens qui chantent de la poésie dramatique familière. Le sourd muet et l'aveugle de naissance se forment des idées de ce que les choses devraient être pour ceux qui entendent et qui voient. Diderot connaissait bien les pièces de théâtre auxquelles il assistait pour se livrer à son jeu sensoriel. Lui aussi essayait de découvrir ce que devrait être le jeu du comédien, sans remonter à l'origine du théâtre ou au moment de l'introduction des jeux. Mais cherchons de ce côté dans *L'Encyclopédie*. L'article « Jeu » nous apprend que

les jeux scéniques comprenaient toutes les représentations qui se faisaient sur la scène. Elles consistaient en tragédies, comédies, satires, qu'on représentait sur le théâtre en l'honneur de Bacchus, de Vénus, et d'Apollon. Pour rendre ces divertissements plus agréables, on les préluait par des danseurs de corde, des voltigeurs, et autres spectacles pareils ; ensuite on introduisit sur la scène les mimes et les pantomimes, dont les Romains

---

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 20.

s'enchantèrent dans les temps où la corruption chassa les mœurs et la vertu<sup>515</sup>.

Nous pouvons supposer, à la manière de Diderot, que les formes archaïques du théâtre devenaient de plus en plus monotones pour les anciens. Cet art demandait alors des jeux dont la fonction était d'abord apéritive. Ces jeux apparaissent alors dans un contexte où les mœurs sont corrompues, d'après les auteurs de l'article. Parallèlement à cela, rappelons-nous que les inversions s'introduisent dans les langues au fur et à mesure que celles-ci se perfectionnent. Toutefois, la décadence morale d'une nation pousse paradoxalement le théâtre à se développer et puis à se perfectionner, puisque c'est là où l'on fait la comédie des vices, la satire des vicieux, la tragédie des grands et de la nation. Il nous semble qu'il est nécessaire de citer ici ce que Diderot énoncera vingt-sept ans après la *Lettre sur les sourds* dans son *Paradoxe sur le comédien* :

C'est surtout lorsque tout est faux qu'on aime le vrai, c'est surtout lorsque tout est corrompu que le spectacle est le plus épuré. Le citoyen qui se présente à l'entrée de la Comédie y laisse tous ses vices pour ne les reprendre qu'en sortant. Là il est juste, impartial, bon père, bon ami, ami de la vertu ; et j'ai vu souvent à côté de moi des méchants profondément indignés contre des actions qu'ils n'auraient pas manqué de commettre s'ils s'étaient trouvés dans les mêmes circonstances où le poète avait placé le personnage qu'ils abhorraient<sup>516</sup>.

Les jeux scéniques, selon Jaucourt, sont un plaisir champêtre. Les hommes se réunissaient dans les lieux publics pour s'adonner à ces jeux quand la nature ne les en empêchait pas les jours des intempéries et des canicules. Quand c'était le cas, et que les jeux avaient déjà pris de l'importance dans la société, les hommes y consacrèrent un lieu spécial : la scène, ou des « enceintes de feuillages ». Quand est-ce que cela s'est produit ? Jaucourt nous renvoie à une période où « les hommes savaient à peine former des caractères pour exprimer leurs pensées<sup>517</sup> ». Le théâtre naît évidemment comme un jeu, se forme comme tel et se perfectionne par ce biais même. Si le théâtre pour Diderot n'est pas un art de l'imitation de la nature, il n'en demeure pas moins un art dont les racines sont profondément naturelles. Toujours dans le même article, Jaucourt nous

---

<sup>515</sup> Louis de Jaucourt, Paul Thiry baron d'Holbach, Antoine-Gaspard Boucher d'Argis, « Jeu », *L'Encyclopédie*, t. VIII, p. 537.

<sup>516</sup> Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, p. 1410.

<sup>517</sup> Jaucourt, « Scéniques jeux », *L'Encyclopédie*, t. XIV, p. 754.

indique comment les représentations primitives à Athènes avaient lieu après la saison des vendanges. On sacrifiait alors des chèvres, ennemies de la vigne, en chantant des hymnes aux divinités. Dans le même esprit, les Romains ne se limitaient pas à fêter leurs moissons par des jeux scéniques ; en l'an 390 ou 391 av. J.-C., ils invitèrent des farceurs d'Étrurie pour apaiser la colère des dieux, quand Rome fut décimée par la peste :

Ces joueurs, dit Tite-Live, sans réciter aucun vers, et sans aucune imitation faite par des discours, dansaient au son de la flûte, et faisaient des gestes et des mouvements qui n'avoient rien d'indécent. La jeunesse romaine imita ces danses, et y joignit quelques plaisanteries en vers ; ces vers n'avaient ni mesure, ni cadences réglées. Cependant cette nouveauté parut agréable ; à force de s'y exercer, l'usage s'en introduisit. Ceux d'entre les esclaves qu'on employait à ce métier, furent appelés *histrions*, parce qu'un joueur de flûte s'appelait *hister*, en langue étrusque<sup>518</sup>.

Nous voyons ainsi que le rapport du théâtre avec la nature est en quelque sorte ombilical. Le travail de la terre qui assure la survie ou les catastrophes naturelles auxquelles on échapperait amènent l'homme à jouer, à célébrer sa vie. Mais le jeu du théâtre est ombilical chez Diderot parce qu'à un certain moment le perfectionnement de cet art exige du comédien froid une coupure de la nature. Avant le mimétisme de la jeunesse romaine, les esclaves ont participé activement à populariser le théâtre à Rome. Après les histrions qu'on faisait venir pour conjurer les mouvements de la nature par leurs jeux scéniques, c'est l'affranchi grec Lucius Livius Andronicus, nous précise Jaucourt, qui aurait introduit la connaissance de la poésie dramatique chez les Romains. Les poètes firent alors leur apparition en traduisant les travaux de leurs prédécesseurs grecs suivant les règles de l'art. Térence qui composa selon Diderot dans le genre sérieux était un esclave aussi. Mais le philosophe établit bien la différence entre ce que c'était un esclave à Rome et la notion contemporaine de l'esclave<sup>519</sup> à Paris au XVIII<sup>e</sup>

---

<sup>518</sup> *Idem*.

<sup>519</sup> C'est la condition des esclaves noirs dans les colonies du Nouveau Monde qui suscitait dans l'imagination l'idée d'un esclavagisme cruel qui, paradoxalement, n'éveillait dans les consciences aucune compassion. Diderot dit : « Des malheurs même imaginaires nous arrachent des larmes dans le silence du cabinet et surtout au théâtre. Il n'y a que la fatale destinée des malheureux nègres qui ne nous intéresse pas. On les tyrannise, on les mutile, on les brûle, on les poignarde ; et nous l'entendons dire froidement et sans émotion. » Diderot, *Histoire des deux Indes*, p. 737.

siècle. Comment se faisait-il alors que ces grands poètes étaient des esclaves ? La raison est dans le fait que « tout brave citoyen qui était pris les armes à la main, combattant pour sa patrie, tombait dans l'esclavage, était conduit à Rome la tête rase, les mains liées, et exposé à l'encan sur une place publique, avec un écriteau sur la poitrine qui indiquait son savoir-faire<sup>520</sup> ». Puis Diderot fait allusion aux esclaves qui, nés dans des familles d'hommes puissants, ont contribué aux sciences et aux arts de l'empire. Le théâtre chez les Romains doit sa naissance aux esclaves et peut-être il ne serait pas faux d'en dire presque autant de son développement et de sa perfection. Mais une autre forme d'esclavagisme dans le monde du spectacle est présente durant le siècle de Diderot.

La condition des acteurs n'a pas tant changé depuis l'avènement des histrions chez les Romains. « LE SECOND. – L'avalissement des comédiens modernes est, ce me semble, un malheureux héritage que leur ont laissé les comédiens anciens. LE PREMIER. – Je le crois. LE SECOND. – Si le spectacle naissait aujourd'hui qu'on a des idées plus justes des choses, peut-être que...<sup>521</sup>. » Les relations entre le comédien et le poète, le comédien et le spectateur, comme le spécifie Diderot dans le *Paradoxe*, sont quelque peu des relations conflictuelles de dépendance. Les uns ne peuvent se passer des autres. Mais si l'art du spectacle devait naître de nouveau dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme chez les Romains, serait-ce un théâtre vertueux ? Est-ce que les acteurs jouiraient d'une meilleure réputation ? Le genre sérieux était destiné aux spectateurs ainsi qu'aux comédiens. Le magistrat de police qui encourageait Diderot à composer davantage dans ce genre estimait que cela aiderait à élever les mœurs des comédiens. Or ceux-ci trouvaient que leurs mœurs ne correspondaient point à un genre aussi sérieux que moral. Le point important pour le philosophe était que les acteurs puissent s'affranchir de leur mauvaise réputation et qu'ils soient honorés dans la société. Le genre sérieux avait pour but aussi d'aider les acteurs à se réhabiliter, à gagner une certaine liberté nécessaire à l'exercice de leur métier. « Et qu'importe que nos citoyens se rabaissent à la condition des plus vils histrions ? en serait-il moins utile, en serait-il moins à souhaiter que nos comédiens s'élevassent à la condition des plus honnêtes

---

<sup>520</sup> Diderot, *Sur Térence*, p. 1354.

<sup>521</sup> Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, p. 1413.

citoyens ?<sup>522</sup> ». Le point important, c'est que les comédiens cesseraient enfin d'être historiquement des esclaves pour devenir les citoyens honorés qu'ils devraient être. La cause morale devait enfin les aider à se faire une place honnête dans la société. Ceux d'entre les citoyens qui voudraient jouer aux histrions en jouant des pièces graveleuses en privé ne pouvaient corrompre toute la nation par leurs vices dissimulés.

Diderot jouait en même temps que les comédiens pour s'émouvoir à sa manière savante. « Le terme de jeu qui est propre au théâtre, et que je viens d'employer ici, parce qu'il rend bien mon idée, me rappelle une expérience que j'ai faite quelquefois, et dont j'ai tiré plus de lumières sur les mouvements et les gestes que de toutes les lectures du monde<sup>523</sup>. » Ce sont les jeux scéniques contre les jeux du parterre. Pour notre philosophe, le théâtre devient un dialogue sensoriel ludique. Le jeu n'est plus réservé uniquement aux comédiens. Les spectateurs peuvent s'y prêter aussi désormais. Juger du jeu par un jeu. En effet, c'est par ce moyen que Diderot revient dans son *Paradoxe* à la question de la déclamation après la *Lettre sur les sourds* et *Le Neveu de Rameau*. Entre la poésie dramatique et la poésie lyrique, il y a deux défauts de déclamation<sup>524</sup> : la monotonie et chant des vers. Le Neveu trouve que les musiciens sont trop monotones, peu naturels et assez froids, c'est-à-dire qu'ils ont la déclamation monotone du théâtre. Quant à Diderot, il nous dit ceci :

Et notre vers de dix syllabes est trop futile et trop léger. Quoi qu'il en soit, je désirerais que vous n'allassiez à la représentation de quelque'une des pièces romaines de Corneille qu'au sortir de la lecture de Cicéron à Atticus. Combien je trouve nos auteurs dramatiques ampoulés ! Combien leurs déclamations me sont dégoûtantes. [...] S'il arrive qu'un homme de génie ose donner à ses personnages le ton simple de l'héroïsme antique, l'art du comédien sera autrement difficile, car la déclamation cessera d'être une espèce de chant<sup>525</sup>.

Avec la naissance des jeux scéniques chez les Romains, nous avons vu que cet art dans son état primitif mélangeait le chant, la versification, les gestes et d'autres jeux acrobatiques, d'où la confusion qui subsista chez les comédiens et les musiciens dans

---

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 1409.

<sup>523</sup> Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, p. 21.

<sup>524</sup> D'Alembert, Diderot, « Monotonie », *L'Encyclopédie*, t. X, p. 669.

<sup>525</sup> Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, p. 1413.

leur déclamation jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. La *Lettre sur les sourds* qui suit la formation du langage par le biais d'une expérience de pensée, pour atteindre les sommets poétiques de l'expression dans leur forme hiéroglyphique, est un véritable creuset qui a servi à la préparation de la théorie dramatique de Diderot. La recette chimique est bien diderotienne : le langage, le sensualisme, les sourds muets, un matérialisme diffus, des gestes, les poésies lyrique et dramatique, la musique, la peinture. Tout cela fait partie d'un ouvrage bien complexe qui, pour des raisons qui sont aisées à comprendre, a été considéré comme l'une des zones d'obscurité dans l'œuvre de Diderot pour deux raisons. Premièrement, à cause d'un jargon métaphysique dénoncé par ses contemporains auquel il ne reviendra plus dans ses futurs écrits sur la poésie dramatique. Deuxièmement, un nationalisme linguistique qui ferait de la langue française une langue plus proche de la nature que toutes les autres. L'un et l'autre nous intéressent peu pour notre étude, aussi il n'a été question que d'essayer de trouver les origines du théâtre et son développement dans la pensée de l'auteur.

#### **4.2.2. La pantomime : un jeu esthétique, politique et matérialiste**

Diderot affirme dans *De la poésie dramatique* que « la pantomime est un tableau qui existait dans l'imagination du poète, lorsqu'il écrivait ; et qu'il voudrait que la scène montrât à chaque instant lorsqu'on joue<sup>526</sup> ». Bien qu'il n'a eu plus recours à la terminologie hiéroglyphique, nous constatons qu'il s'agit bien ici du même concept : une synesthésie esthétique. Nous passons des gestes, à la peinture, puis à la poésie dramatique dans le but de réussir une impression sensorielle qui favoriserait une pluralité de sensations chez le spectateur.

Tout comme les Romains qui préféraient leurs spectacles par les jeux des pantomimes, étape primitive du langage, le philosophe recommande aux dramaturges l'usage des gestes, presque au début de chaque scène<sup>527</sup>. Ce dont il est question dans cette œuvre de Diderot, c'est l'écriture de la pantomime et son jeu. Les scènes sont alors ce qui détermine son usage, car il y aurait des moments où il serait plus naturel de se mouvoir que de parler, nous dit le philosophe. Cela revient au fait que ce qui prime dans l'écriture dramaturgique et le jeu du comédien, c'est d'abord d'exprimer une pensée,

---

<sup>526</sup> Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1343.

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 1338.

des idées par un moyen hiéroglyphique. Si le philosophe défend l'utilité de la pantomime dans l'écriture et le jeu, c'est qu'il constate son absence, ou du moins son usage rudimentaire. Quand devrait-on l'employer alors ?

Il faut écrire la pantomime toutes les fois qu'elle fait tableau ; qu'elle donne de l'énergie ou de la clarté au discours ; qu'elle lie le dialogue ; qu'elle caractérise ; qu'elle consiste dans un jeu délicat qui ne se devine pas, qu'elle tient lieu de réponse, et presque toujours au commencement<sup>528</sup>.

La pantomime aurait quatre fonctions : picturale, didactique, dialogique et préparatoire. Elle ne remplace pas le discours, parfois elle le sauve, d'autres fois elle le prépare. Le discours même agit en osmose avec la pantomime. Mais un autre élément s'introduit aussi pour accompagner la pantomime et le discours dans le théâtre de Diderot. C'est le silence qui remplit aussi des fonctions réciproques vis-à-vis de la pantomime et du discours. Cette dynamique triangulaire ourdie par le poète permet de disposer des comédiens comme des figures à « mettre ensemble, à rapprocher ou disperser, à isoler ou grouper pour en tirer une suite de tableaux ». Cela génère des impressions picturales mouvantes chez le lecteur et le spectateur. Ce sont là les lois de l'artificialisation pittoresque par lesquelles on imite la belle nature pour atteindre un beau sublime. Diderot essaie de persuader Mademoiselle de La Chaux dans les *Additions à la Lettre* que

si les astres ne perdaient rien de leur éclat sur la toile, vous les y trouveriez plus beaux qu'au firmament, le plaisir réfléchi qui naît de l'imitation s'unissant au plaisir direct et naturel de la sensation de l'objet. Je suis sûr que jamais clair de lune ne vous a autant affectée dans la nature que dans une des *Nuits* de Vernet<sup>529</sup>.

L'art qui imite la nature nous touche de plus près. Si Diderot exige que la poésie dramatique comprenne en soi une sorte de poésie picturale, c'est bien pour chercher cet effet de vérité conformément à sa trinité du vrai, du bon et du beau. Le philosophe connaît bien la force des images sur les esprits, et encore mieux celle des images qui imitent la belle nature. La réciprocité engendrée par le beau de la nature et le beau de l'art, quand on prend l'un pour le résultat de l'autre, gomme la barrière entre l'art et la

---

<sup>528</sup> *Idem.*

<sup>529</sup> Diderot, *Additions à la Lettre sur les sourds et muets*, pp. 59-60.

nature. Il en est même d'un paysage comme d'une belle pièce jouée. Mais l'art imite tandis que la nature ne le fait point, puisqu'elle est aveugle<sup>530</sup>. Le poète qui cherche à imiter la nature dans son tâtonnement aveugle essaie par divers moyens de trouver une voie pour atteindre la sensibilité du lecteur et du spectateur. Pourquoi la nature étonne-t-elle et plaît-elle à tout le monde par ses ouvrages, partout et toujours ? C'est parce qu'elle ne cesse de varier ses productions par un continuel tâtonnement. Les différentes dispositions physiologiques des lecteurs et des spectateurs réagissent diversement à la richesse hiéroglyphique du théâtre. La pantomime, le discours, le silence sont autant de moyens qui agissent de manières différentes sur les sens. Par leurs mouvements réciproques, ils présentent des rapports multiples du beau comme la symétrie et l'harmonie à la perception humaine. De là naissent le plaisir réfléchi de l'imitation et celui de la sensation des objets.

Dans le cas du théâtre de Diderot, la pantomime, le silence et le discours génèrent des images dans l'esprit. À l'image d'un tableau de Greuze, ce moyen se révèle utile pour procurer du plaisir sensoriel et intellectuel aux spectateurs du théâtre sérieux. La peinture qui sied le plus aux comédies sérieuses serait la peinture de genre. Des tableaux comme la *Piété filiale*, *La Charité romaine*, *Le Fils puni*, du même peintre, sont ce que Diderot cherche à peindre dans son théâtre. La dimension morale dans la peinture de Greuze et le théâtre du philosophe repose sur le même élément esthétique : la pantomime<sup>531</sup>. Le geste dramatique, qu'il soit en peinture ou en théâtre, est, entre autres rôles, supposé exprimer et susciter les grandes passions. À ce propos, notre philosophe indique à quel point il serait profitable de décroiser les arts pour les porter à un niveau supérieur : « De quel secours le peintre ne serait-il pas à l'acteur, et l'acteur au

---

<sup>530</sup> Diderot, Jaucourt, « Imitation », *L'Encyclopédie*, t. VIII, p. 567.

<sup>531</sup> « Dans la théorie esthétique de Diderot, la force persuasive de la pantomime s'explique par l'unité pittoresque des « tableaux » qu'elle forme, qui permettent aux spectateurs une perception instantanée et totale des images sensibles dont le poète s'est inspiré en créant sa pièce et qu'il veut rendre présente à leur esprit par le jeu des acteurs. Diderot affirme par ailleurs que le jeu de la pantomime affecte les spectateurs plus profondément que les mots, parce qu'il rend visible et "donne corps" littéralement aux sentiments et idées des personnages, que les signes conventionnels et abstraits ne sont pas à même d'exprimer. L'art du geste dans le théâtre et la peinture se définit selon Diderot comme une technique de démonstration morale, qui ressortit à la tradition oratoire et codée de l'expression des passions, mais qui la décline vers l'expression de l'individu en lui assignant une fonction de plus en plus sociale et morale. » Hisashi Ida, « La "pantomime" selon Diderot. Le geste et la démonstration morale », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 27, 1999, p. 42.

peintre ? Ce serait un moyen de perfectionner deux talents importants<sup>532</sup>. » Dans un premier temps, l'échange entre le comédien et le peintre est certes technique. Le perfectionnement des arts veut ensuite que ces deux artistes joignent leurs efforts pour réussir un projet moral et naturel. Ce perfectionnement n'est pas uniquement esthétique, il est aussi politique :

Il est vrai que les pantomimes furent chassés de Rome sous Tibère, sous Néron, et sous quelques-autres empereurs, mais leur exil ne durait pas longtemps : la politique qui les avait chassés, les rappelait bientôt pour plaire au peuple, ou pour faire diversion à des factions plus à craindre pour l'empire. Domitien, par exemple, les ayant chassés, Néron les fit revenir, et Trajan les chassa encore. Il arrivait même que le peuple, fatigué de ses propres désordres, demandait l'expulsion des pantomimes ; mais il demandait bientôt leur rappel avec plus d'ardeur<sup>533</sup>.

Le jeu des pantomimes a depuis toujours été politisé. Abstraction faite de l'intérêt artistique, qu'est-ce qui pousse Diderot à envisager la réintroduction de la pantomime dans le théâtre sérieux ? Chez les Romains, c'étaient les souverains ou le peuple qui mandaient les pantomimes ou les chassaient. Mais ici, c'est le philosophe qui s'occupe à redonner à la pantomime sa fonction politique sur la scène et dans la société française du XVIII<sup>e</sup> siècle. Jaucourt relate dans l'article « Pantomime » la dépravation dans laquelle était tombée Rome à la suite de l'influence grandissante des pantomimes et des maîtres qui enseignaient cet art. Il était alors aisé de corrompre un peuple, de le distraire du commerce et du reste des occupations utiles et honorables. Si les pantomimes ont été instrumentalisés par les empereurs romains à des fins politiques, leur jeu, la pantomime, a été introduit dans le théâtre au fil des siècles. Pourtant le discours a prévalu pendant tout ce temps au détriment des gestes. Diderot, à l'image des auteurs grecs et romains, souhaite utiliser cet art pour toucher la sensibilité morale des spectateurs par des tableaux de genre et pour donner de l'énergie aux discours de la vertu naturelle. La pantomime lui sert donc pour prêcher la voix de la nature d'une manière discrète « qui ne se devine pas »<sup>534</sup>. L'avantage de la pantomime est dans cette expressivité silencieuse

---

<sup>532</sup> Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1342.

<sup>533</sup> Jaucourt, « Pantomime », *L'Encyclopédie*, t. XI, p. 829.

<sup>534</sup> Catherine Gourdet explique dans son article que les pantomimes étaient souvent utilisés à des fins politiques dans le cadre des élections. Pour influencer les masses et les décisions impériales, les grandes familles à l'apogée de l'Empire romain avaient recours aux services des

qui offre de la liberté au dramaturge pour éluder la censure des idées souvent considérées dangereuses dans le discours.

Nous allons essayer de démontrer cela en étudiant la façon par laquelle Diderot a employé la pantomime, le discours et le silence dans son esquisse des derniers instants de la vie de Socrate. Même s'il l'a tant désiré, Diderot ne composera point ce drame philosophique et se contentera de l'ébauche d'un acte unique réparti en cinq scènes. Proche de la tragédie sérieuse, la mort de Socrate est un drame de caractère. Cependant, il n'est pas centré seulement sur le caractère du philosophe grec. Il le peint plutôt dans la condition de l'homme qui, avec fermeté et dignité, s'apprête à mourir. Cette esquisse est donnée dans la même œuvre, *De la poésie dramatique*, et y sera après quelques chapitres développée en un plan complet. « C'est une suite de tableaux, qui prouveront plus en faveur de la pantomime que tout ce que je pourrais ajouter. Je me conformerai presque entièrement à l'histoire. Quel canevas pour un poète<sup>535</sup> ! » Diderot se promettait de mourir content, un peu comme Socrate, s'il arrivait à achever ce drame tel qu'il se le projetait dans son imagination. Ce qui étonne toujours, c'est qu'il ait mené le projet de *Est-il bon ? Est-il méchant ?* à terme après plusieurs années. Toutefois, le drame philosophique qu'il désirait tant d'aboutir n'a pu trouver de place dans son œuvre. Ainsi la comédie classique supplanta le drame philosophique, peut-être encore une fois pour la raison que nous avons mentionnée ci-devant<sup>536</sup>.

La pièce commence avec Socrate qu'on venait de délier des fers et à son côté sa femme, Xantippe, portant leur enfant. A l'entrée des philosophes dans la cellule, Xantippe se met à crier. Socrate demande alors à l'un de ses amis de la raccompagner

---

pantomimes. Elle dit : « Toutefois de simples pratiques électorales expliquent difficilement les mesures prises à l'encontre des pantomimes tout au long du Haut-Empire. Elles procèdent plus vraisemblablement de la volonté de certains empereurs de priver certains groupes de pression d'une tribune puis d'une politique, inaugurée par Domitien, visant à réserver le théâtre à la seule propagande impériale. » Catherine Gourdet, « Pantomimes et grandes familles au Haut-Empire », *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2004, p. 256. Pour sa propagande philosophique dans les salles de théâtre, Diderot aura donc aussi recours à la pantomime.

<sup>535</sup> Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1339.

<sup>536</sup> Ainsi que nous l'avons déjà précisé, c'est toujours la gratitude qui liait le philosophe à l'impératrice. Ce sont donc des faveurs qu'elle ne refusa point de lui accorder. Le 29 juin 1779, il remerciait la souveraine pour les deux mille roubles sollicités afin d'aider la famille de son gendre, les Caroillon. Le 25 août 1781, il recommandait à Catherine II un certain Pierre Chabrit pour mener des réflexions sur la législation russe, un travail similaire ou meilleur que les *Observations sur le Nakaz*. Diderot, *A Catherine II, 29 juin 1779, 25 août 1781*, pp. 1303-1319.

chez elle. Ce discours prépare un moment de grande passion, un tableau, donc une pantomime à exécuter par l'épouse du philosophe et un cri de la nature : « On entraîne Xantippe ; mais elle s'élançe du côté de Socrate, lui tend les bras, l'appelle, se meurtrit le visage de ses mains, et remplit la prison de ses cris<sup>537</sup>. » Comme libéré de la douleur et la cruauté des pleurs de sa femme, le philosophe frotte légèrement l'endroit du pied par lequel on l'avait enchaîné. Ces deux moments de pantomime préparent ainsi le discours de Socrate sur le plaisir et la peine. Et par là Diderot indique la nécessité d'engager une scène à propos de l'immortalité de l'âme. C'est ici qu'il lui sera possible d'introduire un hypertexte sur le cerveau, le cervelet et l'immatérialisme, comme dans l'article « Âme » de l'*Encyclopédie*. Mais il préférera la discrétion de la pantomime pour cela. La pantomime et le discours se tiennent de près et ne peuvent être sacrifiés l'un au détriment de l'autre sans gêner la vérité du drame. Discutant des dispositions qui suivront sa mort, le philosophe est interrompu par un satellite qui lui annonce le verdict de l'aréopage auquel il s'attendait. On apporte la cigüe à Socrate et on lui explique le fonctionnement du poison. La coupe ne comportant pas assez de poison pour faire une libation, il se contente d'une prière. Ainsi le discours religieux prépare le moment de silence, puis la peinture de la seconde pantomime. Les amis du philosophe ont contenu longtemps leur souffrance pour ne point l'affliger. Mais à la vue de la coupe au toucher de ses lèvres,

les uns s'enveloppèrent dans leur manteau. Criton s'était levé, et il errait dans la prison en poussant des cris. D'autres, immobiles et droits, regardaient Socrate dans un morne silence, et des larmes coulaient le long de leurs joues. Appollodore s'était assis sur les pieds du lit, le dos tourné à Socrate, et la bouche penchée sur ses mains, il étouffait ses sanglots<sup>538</sup>.

C'est ici de nouveau que Diderot peut rapprocher ou disperser, isoler ou grouper les amis de Socrate pour faire de leur pantomime une succession de tableaux. Le poison commence à agir dans le corps de Socrate et le désespoir dans le cœur de ses amis. Il essaie de les consoler, mais en vain. La pantomime ou le tableau de la désespérance des philosophes intervient en effet comme une réponse matérialiste au discours socratique sur l'immortalité de l'âme. Les amis de Socrate sont incrédules. L'insoutenable

---

<sup>537</sup> Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1339.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 1341.

souffrance fait réagir le condamné qui leur dit : « Où est la fermeté, la philosophie, la vertu ? [...] C'est bien pour cela que j'avais éloigné les femmes. [...] Eh bien ! Anyte et Mélite auront donc pu me faire du mal !... Mes amis, nous nous reverrons... Si vous vous affligez ainsi, vous n'en croyez rien<sup>539</sup>. » Les amis de Socrate demeurent silencieux et ne répliquent pas. La scène finale relate la fin du philosophe grec par l'entremise du silence, de la rareté du discours, mais la profusion des mouvements.

Diderot a ébauché ce drame d'après la pantomime pour donner un exemple de son écriture dans la poésie dramatique. Mais aussi de l'avantage qui en découle et donc de la manière de l'employer pour parvenir à changer la façon commune de penser grâce à un moyen prudent et artistique. On accusait Socrate de corrompre la jeunesse athénienne, comme les pantomimes avec la jeunesse romaine. Bien que Socrate n'avait pas besoin d'être réhabilité comme Sénèque au XVIII<sup>e</sup> siècle, Diderot réunit le « citoyen turbulent » d'Athènes et l'art de la pantomime dans le plan de son drame philosophique dont la visée est hautement morale. D'ailleurs, de ce qui précède, il est possible de rapprocher la mort du mathématicien Saunderson dans la *Lettre sur les aveugles* de celle de Socrate. Ces deux derniers moments philosophiques de deux hommes de génie se rejoignent dans l'idée d'un monisme matérialiste qui récuse le concept spiritualiste de l'âme et le dualisme. La *Lettre sur les aveugles* coûta à Diderot un séjour à Vincennes. Ce n'est que la discrétion de la pantomime qui aurait pu l'en sauver si jamais il avait composé *La mort de Socrate*.

Est-ce qu'on compose d'après la pantomime à Paris du XVIII<sup>e</sup> siècle comme le faisaient les anciens en Grèce et à Rome ? Louis de Jaucourt nous dit que

cet art aurait eu sans doute beaucoup plus de peine à réussir parmi les nations septentrionales de l'Europe, que chez des Romains, dont la vivacité est si fertile en gestes, qui signifient presque autant que des phrases entières. Nous ne sommes peut-être pas capables de décider sur le mérite de gens que nous n'avons pas vu représenter, mais nous ne pouvons pas révoquer en doute le témoignage de tant d'auteurs de l'antiquité, qui parlent de l'excellence et du succès de leur art<sup>540</sup>.

---

<sup>539</sup> *Idem*.

<sup>540</sup> Louis de Jaucourt, *op.cit.*, p. 828.

De toute évidence, la pantomime qui a été introduite par les Étrusques et les Grecs chez les Romains n'est pas un phénomène naturel ou propre à ceux-ci ou ceux-là. Néanmoins, Jaucourt demeure sceptique compte tenu de l'autorité des auteurs antiques, puisque ces derniers n'ont pas fait de la pantomime un art national favorisé par le climat méridional. Mais plutôt une portion naturelle du drame, surtout sérieux, que Diderot n'hésitera pas adopter.

#### 4.2.3. Le luxe et le théâtre sérieux

Le goût de Diderot pour le théâtre sérieux des anciens ne s'arrête pas à la pantomime. Il exige une simplicité : celle des décors et des vêtements.

Le poète n'est pas le seul à peindre les tableaux de la pièce, le peintre théâtral et l'acteur y participent aussi. Il ne s'agit pas d'une peinture « palimpsestique ». La peinture du poète est complétée par celle du décorateur. Si le comédien froid n'est pas supposé subordonner un modèle naturel au modèle idéal du poète, la peinture des décors doit demeurer en deçà de celle du poète pour les mêmes raisons. En d'autres mots, il est préférable que la peinture théâtrale demeure ce qu'elle est : un décor. Quand elle réveille des idées accessoires<sup>541</sup>, le travail du poète en souffre. C'est au décorateur de lire la pièce et de s'y adapter discrètement.

Cela nous conduit à envisager le phénomène du luxe dans le monde du spectacle du XVIII<sup>e</sup> siècle français. Mais commençons par une autre question. Diderot constate le fait suivant : « il y a bien de la pédanterie dans notre poétique ; il y en a beaucoup dans nos compositions dramatiques ; comment n'y en aurait-il pas dans la représentation<sup>542</sup> ? » D'où naît alors ce pédantisme ? La source semble être au premier coup d'œil la poétique qui se déverse dans la composition des pièces et atteint finalement la représentation. La poétique diderotienne est définie généralement comme cet ensemble de règles pour imiter la beauté de la nature. Mais l'imiter nécessite la préservation de sa vérité et sa simplicité. Quel est alors ce pédantisme qui touche la poétique ? C'est cette emphase qui déplaît au philosophe chez les modernes. Car elle témoigne en profondeur d'une artificialisation des mœurs, un éloignement de la nature, d'où la nécessité d'un théâtre sérieux et moral. Diderot compare dans le *Paradoxe sur le*

---

<sup>541</sup> Ce sont les tableaux de la pantomime, les moments hiéroglyphiques, les cris de nature qui devraient réveiller des idées accessoires chez le spectateur.

<sup>542</sup> Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1336

*comédien* la poésie dramatique française avec un passage poétique, une ode du commandant Romain, Marcus Atilius Regulus. Ce dernier a su honorer sa promesse de rentrer à Carthage où il a été défait et où il fut exécuté, lorsque les Carthaginois, vainqueurs de la Première guerre punique, l'envoyèrent à Rome pour négocier devant le sénat l'échange des captifs, à la condition de retourner à Carthage :

Fort bien. À présent mettez la main sur la conscience, et dites-moi s'il y a dans nos poètes beaucoup d'endroits du ton propre à une vertu aussi haute, aussi familière, et ce que vous paraîtraient dans cette bouche, ou nos tendres jérémiades, ou la plupart de nos fanfaronnades à la Corneille. Combien de choses que je n'ose confier qu'à vous ! Je serais lapidé dans les rues si l'on me savait coupable de ce blasphème, et il n'y a aucune sorte de martyr dont j'ambitionne le laurier<sup>543</sup>.

Cet acte de courage et de vertu que Diderot nous retransmet est le canevas idéal pour le théâtre sérieux dont la poétique s'évertue à s'opposer au pédantisme et au luxe. Ainsi ce sont les mœurs, bonnes ou mauvaises, qui influent sur la poétique et le goût des poètes d'une nation. La réforme morale que le philosophe envisage par son théâtre se doit d'être discrète à plusieurs niveaux. Par l'aveu qu'il nous confie, nous comprenons que l'Église, la censure royale, les critiques et même les hommes de lettres peuvent le poursuivre pour ses blasphèmes philosophiques et littéraires. Cela nous indique tout de même qu'il régnait une sacralité sur la figure de certains poètes ou textes littéraires dont la critique serait un outrage égal au sacrilège. Mais Diderot compte bien faire face au luxe qui gangrène l'art du spectacle qui lui est cher, puisque « le public ne sait pas toujours désirer le vrai. Quand il est dans le faux, il peut y rester des siècles entiers ; mais il est sensible aux choses naturelles ; et lorsqu'il en a reçu l'impression, il ne la perd jamais entièrement<sup>544</sup> ». Bien sûr, le philosophe ne se promet pas de tirer tout seul le public du faux par le théâtre sérieux. Tout ce qu'il ambitionne apparemment, c'est de représenter le vrai et le simple. Il faut pour cela communiquer une impression durant un siècle dont il considère la poétique et sa représentation affectées. Les mœurs poétiques sont celles d'une société sauvage ou d'une nation qui se situe entre l'état de nature et la civilisation. Dans les états policés, les mœurs sont adoucies par la politesse. Il s'ensuit une poétique flétrie pour laquelle il n'y a qu'un type de renforcement artificiel :

---

<sup>543</sup> Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, p. 1413.

<sup>544</sup> Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1335.

l'emphase. Cela ne s'arrête pas ici parce que ce pédantisme touche aussi la représentation qui désormais nécessite un faste dans les décors et un luxe dans les vêtements pour être sauvée. Le goût corrompu se généralise par un esprit d'émulation parmi les comédiens. Bientôt, les modes sont instituées pour pallier un défaut pour lequel il aurait mieux valu suivre la nature qui recommande la simplicité.

Mais faut-il combattre le luxe dans la société comme on doit le faire sur scène ? Diderot commence son combat contre le luxe dans le monde du spectacle (*De la poésie dramatique*, 1765). C'est plus tard, dans le *Salon de 1767* et les *Mélanges pour Catherine II* (1774) qu'il dirigera ses attaques contre le luxe dans la société. Nous allons donc essayer d'étudier les développements du philosophe sur la question qui nous mènerait éventuellement du luxe de la scène au luxe de la société, et vice-versa. Concernant les vêtements, Diderot a une assertion : « La comédie veut être jouée en déshabillé. Il ne faut être sur la scène ni plus apprêté ni plus négligé que chez soi. [...] Plus les genres sont sérieux, plus il faut de sévérité dans les vêtements<sup>545</sup>. » Diderot relate quelque part dans les *Salons* comment il n'a pas reconnu son père sur un portrait qu'on avait commandé de lui. Il disait le trouver méconnaissable à cause de l'air endimanché que le peintre lui avait donné sur le tableau. Le philosophe aurait préféré voir son père, le vrai, dans les vêtements de son travail de simple coutelier, donc un portrait naturel de l'homme que la nature destinait à un métier spécifique. Le comédien aussi ne devrait point être endimanché. Les vêtements, le caractère, les conditions sont les éléments qui déterminent ce que l'acteur aurait à porter comme habit. Diderot veut que l'art ne s'arrête pas aux yeux, mais qu'il aille jusqu'à l'âme : « La peinture est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux ; si l'effet s'arrête aux yeux, le peintre n'a fait que la moindre partie du chemin<sup>546</sup>. » C'est la raison pour laquelle la représentation de la pièce de Voltaire lui a fortement déplu. Il s'exprime ainsi :

Dans quelles dépenses nos comédiens ne se sont-ils pas jetés pour la représentation de *L'Orphelin de la Chine* ? Combien ne leur en a-t-il pas coûté, pour ôter à cet ouvrage une partie de son effet ? En vérité, il n'y a que des enfants, comme on en voit s'arrêter ébahis dans nos rues lorsqu'elles

---

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 1334.

<sup>546</sup> Diderot, *Salon de 1765*, t. IV, p. 408.

sont bigarrées de tapisseries, à qui le luxe des vêtements de théâtre puisse plaire. Ô Athéniens, vous êtes des enfants<sup>547</sup> !

Ce que nous pouvons dire de ceci, c'est que Voltaire avait dû certainement saisir mieux que Diderot ce qu'attendait en général le spectateur français du théâtre de son siècle : des couleurs, de l'exotisme, de l'amusement. Les prémisses de Diderot dans sa théorie dramatique sont sur la même voie quand il compare le jeu des comédiens froids à celui des enfants qui érigent la nuit des draps blancs au-dessus de leurs têtes pour effrayer les passants près des cimetières. Diderot aurait-il oublié<sup>548</sup> que les spectateurs et les acteurs sont majoritairement des enfants qui respectivement regardent jouer et jouent ? L'intérêt du luxe dans le spectacle est son emprise sur les sens, et c'est là même qu'il s'arrête, à l'œil, pour le subjuguier à un artifice. Le luxe ne va jamais jusqu'à l'âme. Quand nous pensons au théâtre sérieux, nous constatons vite que Diderot avait une autre estime du

---

<sup>547</sup> Diderot, *De la poésie dramatique*, pp. 1334-1335.

Marc Buffat retrace la perception de Voltaire dans les œuvres de Diderot : « De “l'un des premiers génies de notre siècle”, à “l'homme unique de son siècle”, en passant par ses “immortels ouvrages”, l'œuvre de Diderot est émaillée de formules qui soulignent la “grandeur” unique de Voltaire. Mais à côté de ce Voltaire mythique, nous rencontrons dans l'œuvre de Diderot, le Voltaire réel. D'abord, et pour nous en tenir au théâtre, si Diderot apprécie l'engagement “philosophique” de Voltaire dramaturge, s'il loue un certain nombre de ses pièces, il en critique d'autres, parfois avec virulence. Il les juge le plus souvent à l'aune de ce que promet le genre sérieux, les gestes, les tableaux, les effets pathétiques, dont Voltaire use avec trop de timidité. » Marc Buffat, « Diderot devant le théâtre de Voltaire : pour un inventaire », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 47, 2012, p. 133. Diderot le juge non seulement en fonction de son esthétique du théâtre sérieux, mais peut-être aussi d'un point de vue physiocratique. Nous lisons dans la partie rédigée par François Quesnay de l'article « Grains » de *L'Encyclopédie* que « Les principaux objets du Commerce en France, sont les grains, les vins et eaux de vie, le sel, les chanvres et les lins, les laines, et les autres produits que fournissent les bestiaux : les manufactures des toiles et des étoffes communes peuvent augmenter beaucoup la valeur des chanvres, des lins, et des laines, et procurer la subsistance à beaucoup d'hommes qui seraient occupés à des travaux si avantageux. Mais on aperçoit aujourd'hui que la production et le commerce de la plupart de ces denrées sont presque anéantis en France. Depuis longtemps les manufactures de luxe ont séduit la nation ; nous n'avons ni la soie ni les laines convenables pour fabriquer les belles étoffes et les draps fins ; nous nous sommes livrés à une industrie qui nous était étrangère ; et on y a employé une multitude d'hommes, dans le temps que le royaume se dépeuplait et que les campagnes devenaient désertes. », Diderot, Quesnay, Le Blond, Jaucourt, Bellin, « Grains », *L'Encyclopédie*, t. VII, p. 812. Rappelons que cet article date de 1757 et que *De la poésie dramatique* date de 1758. Diderot est déjà influencé par les physiocrates. Cela pourrait expliquer d'une autre part pourquoi notre philosophe a critiqué les prodigalités de *L'Orphelin de la Chine* en matière de vêtements, étant donné que la production des étoffes de luxe participait à une manufacture étrangère qui nuisait, d'un point de vue physiocratique, à l'économie française au XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>548</sup> « En général l'enfant comme l'homme, et l'homme comme l'enfant aime mieux s'amuser que s'instruire. » Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 680.

spectateur. Du spectacle du luxe ou de celui de la vérité ? Lequel laisserait une véritable impression chez les spectateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle ? La réponse est évidente. Il se peut aussi que l'athéisme militant de Diderot soit l'une des causes pour lesquelles ses pièces n'ont pas eu autant de succès que celles de Voltaire. Le luxe, par sa dimension liturgique empesée dans le théâtre, semblait perpétuer la tradition chrétienne de la messe du dimanche que Diderot tenait à expulser de la peinture et de la scène. Une autre cause serait l'intérêt que Diderot allouait au spectateur dans sa théorie dramatique. Nous savons qu'il refusait le contact direct entre les comédiens et le parterre pour ne pas nuire à l'effet de l'illusion dramatique. Le comédien ne doit jamais s'adresser au public. Diderot insiste pour que le quatrième mur doive séparer dans toutes les circonstances le comédien du spectateur. Aussi on ne s'endimanche pas pour le parterre. Ce n'est pas pour les yeux que le poète devrait composer ou le comédien jouer, mais pour atteindre l'âme, la sensibilité du public. « Ce ne sont pas des mots que je veux remporter du théâtre, mais des impressions<sup>549</sup>. » Comme le naturel et le sérieux ont leur impression, cherchons davantage à propos de celle du luxe pour mieux comprendre les réserves de Diderot à cet égard.

Il va nous falloir distinguer ici deux types de luxe, l'un que le philosophe considère bon et l'autre mauvais. Le premier serait un luxe généralisé montrant la richesse de la nation entière. Quand les souverains et les lois sont justes, le luxe provient de la terre par l'agriculture qui favorise le commerce et de là on arrive à l'industrie et puis la richesse qui nourrit les jouissances. Le second type de luxe est celui d'une société dont une petite portion essaie de se démarquer par sa richesse et dont le reste s'échine pour lui ressembler sans disposer des mêmes ressources. Diderot avait déjà lancé dans *le Salon de 1767* et les *Mélanges pour Catherine II* ses imprécations contre tout ce qui avait fait naître et durer le mauvais luxe partout et spécifiquement en France. Il s'est même présenté à l'impératrice russe comme le « roi Denis » qui allait en dix-huit étapes semer les graines d'un luxe naturel. C'est alors qu'il nous rappelle un poème de 1736 : « Survient de Voltaire, qui fait en vers l'apologie de notre luxe ; ces vers sont charmants, mais sa pièce est l'apologie de la fièvre d'un agonisant, fièvre que je ne prendrai jamais pour une bonne chose, quoique peut-être la fièvre de ce malade venant à

---

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 1284.

cesser, il mourra<sup>550</sup>. » L'apologie du luxe déplâit fortement à un Diderot qui s'approche à tire-d'aile du stoïcisme de Sénèque en 1774. Le théâtre français qu'il estime reposer sur l'emphase dans sa poétique et le luxe dans sa représentation est voué à être dépassé. Il porte en lui-même les germes de sa propre destruction. Si les mœurs d'une nation policée ne sont d'aucun intérêt poétique, on emploie alors des subterfuges pour pallier cela. De là la corruption du goût qui amène avec elle celle des mœurs, car les sociétés civilisées peuvent retomber dans la barbarie. Une barbarie dans laquelle les mœurs redeviennent enfin pittoresques, mais au prix du sang. C'est l'image de la fièvre du luxe qui emporte avec elle les nations malades. Ce diagnostic peut dater même d'un peu plus tôt. Avant 1774, le passage suivant du *Salon de 1767* nous annonce clairement le choix d'une esthétique sérieuse dans tous les arts :

De ce jour, voici le mot, le mot funeste qui retentit d'un bout à l'autre de la société : Soyons ou paraissions riches. De ce jour, la montre d'or pendit au côté de l'ouvrière, à qui son travail suffisait à peine pour avoir du pain. Et quel fut le prix de cette montre ? quel fut le prix de ce vêtement de soie qui la couvre, et sous lequel je la méconnais ? Sa vertu ! sa vertu ! ses mœurs <sup>551</sup> !

Si Voltaire avait su amuser son siècle mieux que quiconque, Diderot avait pressenti en quelque sorte les années de la Terreur dans laquelle la France allait bientôt être plongée. Est-ce qu'on pourrait dire de son théâtre qu'il fut une tentative désespérée de redresser les mœurs de sa nation ? Non. Qu'est-ce qu'il se promettait alors d'une pareille entreprise ? Dénoncer le théâtre fastueux et encourager un théâtre vertueux. Certes, il ne meurt pas comme Socrate ou Sénèque, mais il a rempli son devoir de philosophe par un geste discret, évitant ainsi d'être l'homme de lettres turbulent.

#### **4.2.4. Règles dramatiques, idiotismes esthétiques**

Pour Diderot, en législation comme en poétique, plus on multiplie les lois plus on s'éloigne de la nature. Celles de la nature sont pourtant simples : le vrai, le bon et le beau. Outre l'emphase, le pédantisme et le luxe dans le théâtre, c'est la technique qui déplâit tout autant au philosophe puisqu'elle se présente comme un ensemble de préceptes sans lesquels on ne pourrait faire rien qui vaille. Or, c'est aux lois de la nature

---

<sup>550</sup> Diderot, *Mélanges pour Catherine II*, p. 293.

<sup>551</sup> Diderot, *Salon de 1767*, p. 588.

qu'il faudrait donner la primauté. Pour Diderot, la pièce que le poète compose d'après la technique ne serait ainsi que la paraphrase froide d'une quelconque poétique.

La technique et le luxe nuisent toujours aux règles de la nature en faisant du spectateur le centre de la représentation dramatique au lieu du comédien. Le philosophe conteste cette conception qu'il estime maladroite :

Si, au lieu de se renfermer entre les personnages et de laisser le spectateur devenir ce qu'il voudra, le poète sort de l'action et descend dans le parterre, il gênera son plan. Il imitera les peintres, qui, au lieu de s'attacher à la représentation rigoureuse de la nature, la perdent de vue pour s'occuper des ressources de l'art, et songent, non pas à me la montrer comme elle est et comme ils la voient, mais à en disposer relativement à des moyens techniques et communs<sup>552</sup>.

Le point pour le dramaturge est d'imiter la belle nature, puis d'appliquer les règles de la poétique ou même de les transgresser quand il est nécessaire, afin d'éviter tout technicisme susceptible de gêner la représentation. Diderot écrit dans l'article « Technique » que les vers techniques ne sont qu'un exercice de mémoire renfermant les règles d'un art ou d'une science<sup>553</sup>. Le théâtre techniciste est celui du dramaturge qui s'exerce à peine à appliquer la poétique d'une façon didactique et non artistique. En d'autres mots, ce serait le théâtre du poète qui joue. Mais Diderot tranche ici en s'adressant aux dramaturges : « Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez<sup>554</sup>. » Cela nous fait penser aux pièces didactiques allemandes du XX<sup>e</sup> siècle qui tentaient de se défaire de l'imitation de la nature et du mur qui sépare les spectateurs des comédiens en faisant intervenir le parterre dans le jeu et introduire un narrateur. De toute évidence, le technicisme que Diderot rejette est celui qui sacrifie la vérité et la beauté de la nature et sert aux poètes médiocres de moyen pour se faire applaudir. Le luxe et le technicisme menacent donc le dramaturge qui prend la belle nature pour modèle, la vertu pour morale, et la vérité pour but. Ainsi la question suivante se pose : peut-on parler d'art quand tous ces éléments sont absents et qu'on les remplace par un système dramatique basé sur des mœurs corrompues ? En effet, pour Diderot, l'emphase, le pédantisme, le luxe et le technicisme se sont institués dans le théâtre

---

<sup>552</sup> Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1309.

<sup>553</sup> D'Alembert, Diderot, « Technique », *L'Encyclopédie*, t. XVI, p. 2.

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 1310.

français. Ils sont désormais dans l'art dramatique comme des dissonances que le poète devrait savoir préparer, placer et sauver pour obvier aux sifflements et à la mauvaise réputation. Ce sont encore les viles petites ruses du Neveu. Non seulement elles servent à prévenir la gêne, mais parfois elles produisent de grands effets sur les spectateurs et brisent l'illusion théâtrale. Le philosophe s'en indigne dans ces propos :

Au reste, plus je réfléchis sur l'art dramatique, plus j'entre en humeur contre ceux qui en ont écrit. C'est un tissu de lois particulières, dont a fait des préceptes généraux. On a vu certains incidents produire de grands effets ; et aussitôt on a imposé au poète la nécessité des mêmes moyens, pour obtenir les mêmes effets ; tandis qu'en y regardant de plus près, ils auraient aperçu de plus grands effets encore à produire par des moyens contraires. C'est ainsi que l'art s'est surchargé de règles ; et que les auteurs, en s'y assujettissant servilement, se sont quelquefois donné beaucoup de peine pour faire moins bien<sup>555</sup>.

Les incidents qui ont de grands effets sur la sensibilité des spectateurs deviennent de façon tacite des moyens, des exigences, des lois même pour réussir la représentation d'une pièce. On n'a cessé dès lors de truffer le théâtre de ces préceptes qui s'érigent en tant qu'idiotismes esthétiques. La représentation suit alors des lois particulières au détriment de la poétique naturelle. Mais Diderot prône au contraire une poétique et une représentation universelles qui reposent sur les lois de la nature. Il est donc question d'un théâtre de la vérité et de la vertu valable dans tous les siècles et toutes les contrées. Quand on affuble le théâtre de lois particulières, il devient idiomatique et perd ainsi son universalisme. Le philosophe appelle et encourage les poètes et les comédiens<sup>556</sup>, dans *De la poésie dramatique*, à soulever le joug des règles idiomatiques parce qu'elles ne touchent pas la sensibilité intellectuelle. Elles excitent tout au plus les sens sans réveiller d'idées accessoires ou atteindre des sommités hiéroglyphiques. En un mot, ce sont des lois faites pour éblouir le spectateur et non pour l'éclairer. La poétique naturelle de Diderot est telle que le spectateur devrait être relégué loin de l'attention du

---

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 1309.

<sup>556</sup> « Une actrice courageuse vient de se défaire du panier ; et personne ne l'a trouvé mauvais. Elle ira plus loin, j'en répons. Ah ! si elle osait un jour se montrer sur la scène avec toute la noblesse et la simplicité d'ajustement que ses rôles demandent ! » *Ibid.*, p. 1335. Diderot évoque ici la représentation de la Chine de Voltaire. Pour Diderot cet abandon du panier est le seul point positif du choix des vêtements dans cette représentation.

poète qui compose. Et qu'en advient-il alors ? Diderot nous propose de « laisser le spectateur devenir ce qu'il voudra » en composition comme en représentation. Il est seulement interdit de l'autoriser dans l'imagination du poète et le jour de la représentation dans l'illusion dramatique. C'est au comédien de s'occuper de ses spectateurs, et c'est au philosophe de conseiller les artistes et les critiques :

Si le système moral est corrompu, il faut que le goût soit faux. La vérité et la vertu sont amies des beaux-arts. Voulez-vous être auteur ? voulez-vous être critique ? commencez par être homme de bien. Qu'attendre de celui qui ne peut s'affecter profondément ? et de quoi m'affecterais-je profondément, sinon de la vérité et de la vertu, les deux choses les plus puissantes de la nature<sup>557</sup> ?

Diderot espérait voir une nouvelle génération d'auteurs pour qui des notions comme la vérité et la vertu soient le socle de leur travail. Le théâtre sérieux est en soi un constat de la corruption du système moral. Les poètes, les comédiens et les critiques sont les premiers concernés, bien avant les spectateurs, puisque « l'idée bien conçue devrait exercer son despotisme sur le tout ». Sans une classe d'hommes de lettres et d'artistes vertueux, le système moral est voué à la décadence, d'où la multiplicité des lois dramatiques qui ne font que servir momentanément un goût bizarre, une mode soudaine ou un intérêt vénal. Tels sont les idiotismes esthétiques du théâtre contre lesquels Diderot s'est souvent récrié.



La philosophie, la politique et la peinture s'invitent par le biais de la nature dans le théâtre de Diderot. Le genre sérieux qu'il adopte et pour lequel il théorise dans *Les Entretiens sur le Fils naturel* annonce le remplacement du modèle idéal de l'Antinoüs ou celui des caractères par un modèle surnaturel, le fantôme. Mais c'est bien dans le sillage de son sensualisme qu'il veut profiter de ce modèle métaphysique capable de toucher paradoxalement la sensibilité des spectateurs.

Qu'est-ce qui remue cette sensibilité ? Ce sont des hiéroglyphes, en d'autres termes, des mots, des gestes, des silences dans un contexte précis. Ce qui touche la sensibilité devrait aussi parvenir à l'intellect. Les moyens hiéroglyphiques permettent de passer outre la censure. Toute leur discrétion est due à l'art du poète et du comédien.

---

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 1345.

Le théâtre sérieux offre une certaine liberté, une opportunité pour faire passer les nouvelles idées philosophiques. C'est aux mœurs du peuple que Diderot s'adresse par la voix de la nature. La corruption morale généralisée qui se fait sentir dans les propos du Neveu est ce qui incite assez tôt le philosophe à critiquer le théâtre de son siècle et notamment celui de Voltaire, comme nous l'avons vu. L'épidémie du luxe, de l'emphase, du technicisme et la crise des mœurs font tour à tour émerger la nécessité d'un théâtre fondé d'après la vérité et la morale naturelle. Diderot rejette ainsi tous les « idiotismes » esthétiques de la scène en forgeant une double théorie, une pour le poète et une autre pour le comédien. Mais ce théâtre qui transgresse les genres établis et classiques du siècle se fait une conception différente du spectateur. Ce dernier « deviendra ce qu'il pourra » quand le dramaturge compose son œuvre. C'est au comédien de s'en occuper. Mais le public ne doit jamais interférer dans la pièce au risque de nuire à l'illusion dramatique.

Cela nous renvoie bien sûr aux interruptions du lecteur que Diderot multiplie dans ses contes. D'un certain point de vue formel, les pièces et les contes du philosophe sont conçus comme des dialogues. Mais abstraction faite de ce point commun, il y a bien une différence entre le spectateur et le lecteur, car si le dramaturge compose, le conteur ne fait que raconter. Or, c'est aussi le souci du vrai et de naturalité, retrouvé un peu plus tard dans l'œuvre de Samuel Richardson, qui a eu un impact sur le théâtre de Diderot.

## **Cinquième partie**

### **5. La nature dans le conte inécrit**

L'écriture chez Diderot est le résultat d'un processus matérialiste. Comment fait-il alors ses contes ? Il en jette les idées sur le papier<sup>558</sup>, comme dans un jeu de dés, pour qu'elles « deviennent ce qu'elles peuvent ». La matérialité des idées n'est cependant pas sujette au hasard, mais plutôt au déterminisme de la nature.

Le roman, en tant que genre, ne jouit pas encore au XVIII<sup>e</sup> siècle d'une véritable théorie qui puisse l'élever parmi les autres productions littéraires établies. Notre philosophe a écrit un ou deux romans libertins, *Les Bijoux indiscrets* et *L'Oiseau blanc, conte bleu*. Mais tout le reste de son œuvre littéraire est constitué de contes qui trouvent chez Samuel Richardson une explication de leur poétique de la vérité.

Si donc le conte est déterminé par les mouvements et la matière de la nature, il ne peut être qu'une parcelle de la vérité<sup>559</sup>. Or Diderot veut faire des contes et non pas des romans. Il veut raconter, « car nous sommes tous grands colporteurs<sup>560</sup> ». Le philosophe estime que le livre est l'outil pour colporter la vérité, mais ce livre ne doit pas seulement

---

<sup>558</sup> « Merveilleuse invention, qui est d'un si grand usage dans la vie, qui fixe la mémoire des faits, et immortalise les hommes ! Cependant ce papier admirable par son utilité, est le simple produit d'une substance végétale, inutile d'ailleurs, pourrie par l'art, broyée, réduite en pâte dans de l'eau, ensuite moulée en feuilles carrées de différentes grandeurs, minces, flexibles, collées, séchées, mises à la presse, et servant dans cet état à écrire ses pensées, et à les faire passer à la postérité. » Jaucourt, Venel, Le Blond, Boucher d'Argis, « Papier », *L'Encyclopédie*, t. XI, p. 846. Diderot compare le cerveau au livre. Ici, la matérialité du papier et sa caractéristique mnémonique est comparable à celle de la mémoire. Nous développerons par la suite cette idée dans notre analyse de *Jacques le Fataliste*.

<sup>559</sup> Nous verrons par la suite comment Diderot recommande de voir dans l'écriture de *Jacques le Fataliste et son maître* une sorte de vérité plutôt qu'un roman.

<sup>560</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 644. « En termes de Librairie, c'est porter des livres dans les maisons pour les y vendre ; c'est aussi vendre dans les rues des feuilles volantes ou papiers publics, comme arrêts, sentences, gazettes, loterie. » D'Alembert, Diderot, « Colporter », *L'Encyclopédie*, t. III, p. 659.

être lu, mais aussi écouté en quelque sorte, un peu comme lorsque le livre s'adresse au lecteur dans *Jacques le Fataliste et son maître*.

Mais que peut nous colporter un conte ? Une morale naturelle pour critiquer celle qui devrait découler des événements casuistiques. En effet, les contes des années 1770 s'inscrivent dans l'esthétique de la vérité, de la nature, pour dénoncer tout ce que le raisonnement casuistique a causé jusqu'alors comme maux aux mœurs de la société. Diderot développe simultanément à la vérité historique du conte un autre moyen pour aborder les excès du fanatisme : la mystification.

Contrairement au roman, le conte permet, tout comme le théâtre sérieux, une liberté pour employer de nouveaux procédés dans le but de faire écouter la voix de la nature au public. Tout comme le théâtre, le conte est dialogique et vocal. Ce n'est pas seulement sur la force de l'image – qui d'ailleurs est chère à Diderot – qu'il repose, mais aussi sur celle de la voix.

### **5.1. Le conte anti-casuistique**

Les cinq contes historiques de Diderot peuvent être considérés comme des histoires anti-casuistiques. Ce sont *Les Deux Amis de Bourbonne*, *Entretien d'un père avec ses enfants*, *Ceci n'est pas un conte*, *Madame de la Carlière* et *Supplément au Voyage de Bougainville*. Outre ce point commun, ils s'inscrivent tous dans l'esthétique de Richardson.

S'il y a quelque part où la vérité de la nature peut se manifester fortement, c'est bien contre la casuistique des abbés que nous trouvons un peu partout dans tous ces contes. Glanées çà et là, Diderot multiplie les historiettes qui se présentent comme des problèmes à résoudre par la philosophie et les lois de la nature. Excepté, le *Supplément au Voyage*, c'est à Langres, en Bourbonne ou encore avec la mère de Sophie Volland que le caractère domestique de ces contes nous renvoie à la domesticité du théâtre sérieux. Le conte anti-casuistique ainsi que le drame sérieux partagent cette visée morale.

Parallèlement à cela, nous voyons se profiler le portrait non d'un auteur, mais celui d'un philosophe qui se dissimule dans la voix d'un conteur. Le constat tombe : la vérité n'a pas besoin d'un auteur. Débarrassé du poids de la fonction auctoriale, il se permet des audaces littéraires, philosophiques, esthétiques et politiques.

Il n'hésite pas alors à adopter un modèle mythologique et politique de l'amitié pour en faire un modèle contemporain de l'amitié animale, comme dans *Les Deux Amis de Bourbonne*. Ou encore, pour remettre en cause les unions indissolubles dans *Madame de la Carlière*, il donne plus d'importance à la fidélité entre les amis par rapport à celle entre les époux. Par là, les trois codes, la loi civile, la loi religieuse et la loi de la nature entrent donc en dialogue pour que la philosophie en sorte triomphante.

### 5.1.1. Richardson : nature, histoire et poésie

Pourquoi commencer par étudier la nature chez Samuel Richardson que Diderot ne découvre qu'en 1760 ? Cela vient des années qui suivent ses premiers contes qui remontent à 1748. Comme c'est parfois le cas avec le philosophe, il découvre et adopte les auteurs dont les idées semblent s'aligner sur son matérialisme et son esthétique. Ainsi la lecture tardive de Richardson n'intervient que pour entériner et confirmer l'intérêt de la nature dans les contes du philosophe et non pour y fournir une poésie<sup>561</sup>. Remarquons par exemple comment Diderot nous explique ici les contes de Richardson avec la terminologie musicale qu'il emprunte à Jean-Philippe Rameau :

Les ouvrages de Richardson plairont plus ou moins à tout homme, dans tout temps et dans tous les lieux ; mais le nombre des lecteurs qui en sentiront tout le prix ne sera jamais grand : il faut un goût trop sévère ; et puis, la variété des événements y est telle, les rapports sont multipliés, la conduite en est si compliquée, il y tant de choses préparées, et tant d'autres sauvées, tant de personnages, tant de caractères<sup>562</sup> !

Jusqu'ici, nous avons rencontré les termes préparer et sauver plusieurs fois dans divers arts et même par extension dans le domaine social avec le Neveu. Diderot n'exclut pas du conte ces deux procédés musicaux. Or, nous savons qu'il ne compose pas de la même manière que Richardson. Les contes qu'il écrit durant les années 1770, comme

---

<sup>561</sup> « Quand Diderot a réellement compris Richardson, c'est-à-dire vers la fin de l'année 1760, date à laquelle une première mention d'une lecture de l'auteur anglais apparaît dans sa correspondance, il n'avait, pour ainsi dire, plus rien à en apprendre. D'où l'idée du caractère « circonstanciel » de l'*Éloge* en particulier. » Shelly Charles, « Les mystères d'une lecture : quand et comment Diderot a-t-il lu Richardson ? », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 45, 2010, p. 24. En considérant la chronologie des textes et des lectures de Richardson effectuées par Diderot dans les versions traduites et la version originale des œuvres de l'écrivain anglais, elle conclut que le rapport entre ce dernier et le philosophe est plutôt un rapport de convenance esthétique que d'influence littéraire.

<sup>562</sup> Diderot, *Éloge de Richardson*, t. IV, p. 162.

une suite d'histoires morales, sont *Les Deux Amis de Bourbonne*, *l'Entretien d'un père avec ses enfants*, *Ceci n'est pas un conte*, *Madame de la Carlière*, et le *Supplément au voyage de Bougainville*. Ils ne sont pas de la même veine que ceux de l'auteur anglais, mais s'en rapprochent par leur dimension morale, naturelle et le souci de peindre la vérité.

Parmi ses contemporains, Diderot met Richardson au même niveau que celui de Moïse, Homère, Euripide et Sophocle. Chez les anciens auteurs, comme chez Richardson, la nature, la vérité et le goût, qui relève de la nature de mœurs, reviennent toujours chez Diderot qui va jusqu'à en faire un aphorisme : « Plus on a l'âme belle, plus on a le goût exquis et pur, plus on connaît la nature, plus on aime la vérité, plus on estime les ouvrages de Richardson<sup>563</sup>. » Ce que nous pouvons conclure de cela, c'est que le philosophe place les œuvres de l'auteur anglais à un degré de vérité auquel seule la nature nous fait parvenir par l'entremise d'une heureuse organisation biologique. Avoir l'âme belle ou jouir de bonnes mœurs et d'un grand goût est d'abord une question de caractère, et chez Diderot le caractère n'est que le fruit des dispositions naturelles. Estimer les contes de Richardson à leur juste valeur se révèle comme le privilège que la nature n'autorise qu'à certains, celui d'aimer la vérité. Car les ouvrages de l'auteur deviennent une portion de la vérité, de la nature. Selon Diderot, il y aurait deux genres d'œuvres, celles qui imitent la belle nature et celles qui reproduisent la vérité de la nature. Les premières sont sublimes et idéales comme les Vernet. Les secondes sont aussi vraies qu'une part de la nature. Ce qui les distingue, c'est le degré de vérité. Plus l'art est véridique, plus il devient indissociable de la nature. Ainsi, l'œuvre et l'écrivain sont oubliés et ce n'est plus que la nature qui se présente aux sens. Mais quelle est la place de l'auteur dans la nature pour Diderot ?

Nature, prépare pendant des siècles un homme tel que Richardson ; pour le douer, épuise-toi ; sois ingrate envers tes autres enfants, ce ne sera que pour un petit nombre d'âmes comme la mienne que tu l'auras fait naître ; et la larme qui tombera de mes yeux sera l'unique récompense de ses veilles<sup>564</sup>.

De même que son œuvre, l'auteur fait partie de cette nature qui le génère par des combinaisons infinies de la matière. Notre philosophe aime à comparer les grands

---

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>564</sup> *Ibid.*, p. 165.

écrivains aux arbres, comme il en est question dans *Le Neveu de Rameau* avec Racine. Il le décrit comme un arbre gigantesque qui aurait étouffé les plantes à son pied, mais qui prêterait longtemps son ombre et ses fruits à la postérité<sup>565</sup>. Richardson est présenté ici comme cet arbre. Ce sont les larmes de ses lecteurs qui vont continuer à l'arroser. Comme Diderot l'affirme dans son *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, il n'est point un auteur, il ne compose point. Cette manifestation claire de son matérialisme va jusqu'à récuser le rôle de l'écrivain pour n'impliquer que la nature dans le processus de l'écriture. Mais nous ne sommes pas encore à ce stade, où la vérité de la nature s'impose de façon radicale au détriment du mensonge de l'art. On reprochait à Diderot dans cette période d'être décousu<sup>566</sup> et de manquer d'unité. Mais nous savons qu'il « jette ses idées sur le papier et elles deviennent ce qu'elles peuvent ». Le jet des idées est comme le jet de la matière. Diderot fait le travail de la nature ou, en d'autres mots, la nature agit par son entremise.

Qu'en faudrait-il conclure ? Que tout ce que Richardson avait composé de contes serait plutôt le résultat de la nature que celui de l'art ? L'éloge de Diderot clarifie en quelque sorte cette ambiguïté :

Ô Richardson ! j'oserai dire que l'histoire la plus vraie est pleine de mensonges, et que ton roman est plein de vérités. L'histoire peint quelques individus : tu peins l'espèce humaine ; l'histoire attribue à quelques individus ce qu'ils n'ont ni dit, ni fait : tout ce que tu attribues à l'homme, il l'a dit et fait ; l'histoire n'embrasse qu'une portion de la durée, qu'un point de la surface du globe : tu as embrassé tous les lieux et tous les temps. Le cœur humain, qui a été, est et sera toujours le même, est le modèle d'après lequel tu copies. Si l'on appliquait au meilleur historien une critique sévère, y en a-t-il aucun qui la souffrit comme toi ? Sous ce point de vue, j'oserai dire que souvent l'histoire est un mauvais roman, et que le roman, comme tu l'as fait, est une bonne histoire. Ô peintre de la nature ! c'est toi qui ne mens jamais<sup>567</sup>.

---

<sup>565</sup> Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 630.

<sup>566</sup> Voir l'article de Julie Candler Hayes, « Aspects du style tardif dans 'l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron' », *Diderot Studies*, 31, Genève, éd. Droz, 2009.

<sup>567</sup> Diderot, *Éloge de Richardson*, pp. 162-163.

Dangereux pour les mœurs et le goût, c'est la réputation du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>568</sup>. Diderot souhaite qu'on puisse trouver une dénomination différente pour les histoires de Richardson. L'éloge qu'il en fait est une tentative pour définir ce que c'est que *Paméla ou la vertu récompensée*, *Clarisse Harlowe* et *l'Histoire de Sir Charles Grandison*. La grande vérité qu'il trouve dans la composition de ces ouvrages, leur universalité, le cœur humain comme modèle d'imitation, sont des éléments qui font parvenir Diderot à la notion de l'historicité des romans de Richardson. Mais l'élément le plus important est celui de la multiplicité des détails que Diderot remarque dans les œuvres de l'auteur anglais. Ces compositions méticuleuses ont valu des reproches de lourdeur à Richardson. Mais Diderot y voit l'occasion de présenter au lecteur des circonstances fugitives qui nous échappent dans la vie de tous les jours. Les personnages, leurs caractères, le foisonnement des événements et des détails génèrent des rapports qui ne peuvent que mettre le lecteur dans la position d'avouer la vérité du tout. Que fait Richardson alors ? C'est qu'il applique une touche *naturelle* à un modèle de la belle nature. Diderot développe après *l'Éloge de Richardson* la notion du conte historique dans *Les Deux Amis de Bourbonne*. En parlant du travail du conteur historique, il nous dit :

Celui-ci se propose de vous tromper ; il est assis au coin de votre âtre ; il a pour objet la vérité rigoureuse ; il veut être cru ; il veut intéresser, toucher, entraîner, émouvoir, faire frissonner la peau et couler les larmes ; effet qu'on n'obtient point sans éloquence et sans poésie. Mais l'éloquence est une sorte de mensonge, et rien de plus contraire à l'illusion que la poésie ; l'une et l'autre exagèrent, surfont, amplifient, inspirent la méfiance : comment s'y prendra donc ce conteur-ci pour vous tromper ? Le voici. Il parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous

---

<sup>568</sup> Alain Montandon nous dit dans son article qu'« une véritable théorie du roman n'existe pas à l'époque, si ce n'est tardivement en Allemagne avec Blanckenburg. Les réflexions sur le roman se mêlent au discours romanesque (c'est le cas de Fielding par ex.), elles prennent pour objet une œuvre particulière (c'est le cas de Diderot dans son *Éloge sur Richardson* ou encore de Sade avec ses *Idées sur le roman*), mais le plus souvent elles sont dispersées dans des préfaces (où elles servent alors à justifier l'œuvre présentée), ou des essais de circonstance. Genre inclassable, à la typologie fluctuante, le roman inquiète, ravit, déconcerte, enthousiasme, sans se laisser précisément circonscrire. Il est vrai que la production romanesque du XVIII<sup>e</sup> étonne par sa richesse et sa diversité. » Alain Montandon, *Le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 28.

dire en vous-même : Ma foi, cela est vrai : on n'invente pas ces choses-là. C'est ainsi qu'il sauvera l'exagération de l'éloquence et de la poésie ; que la vérité de la nature couvrira le prestige de l'art ; et qu'il satisfera à deux conditions qui semblent contradictoires, d'être en même temps historien et poète, véridique et menteur<sup>569</sup>.

Donc, au contraire du comédien froid qui subordonne la belle nature du poète au surnaturel du jeu, le conteur historique se doit de superposer la nature à la belle nature. Diderot veut s'écarter de la démarche classique qui consiste à tromper par le biais de l'éloquence et de la poésie. Si le spectacle de la nature trompe les hommes et leur fait croire en l'existence d'un être suprême, c'est la nature même qu'il faudrait alors employer pour mystifier le lecteur. Et quelle est la forme de cette nature ? Ce sont les petites circonstances que l'auteur devrait multiplier pour produire une vérité. Chaque action, fait ou événement est accompagné d'une suite de particularités qui accentuent le caractère naturel des choses par une simplicité criante. Tout prend alors la force de l'évidence dans le conte historique. La vérité de la nature ne devrait laisser aucun moment au lecteur de se déconcerter ou même ou être gêné comme le souhaite Diderot pour le public du théâtre.

Les petites circonstances, ou cet ensemble d'évidences, ne génèrent pas un effet de réel ou un effet de trompe-l'œil, s'il est permis de s'exprimer ainsi. Les petites circonstances ont bien des fonctions. La première est historique, ce sont là les éléments qui en effet méritent d'être conservés dans l'histoire de Richardson. La seconde est esthétique, car émouvoir, amuser et faire frissonner ne suffisent pas pour parvenir à l'idéal du conte historique. Il faut que la vérité de la nature ou des circonstances puisse sauver le mensonge de la poésie et de l'éloquence. Diderot a dit quelque part dans son œuvre : « Le grand homme n'est plus celui qui fait vrai, c'est celui qui sait le mieux concilier le mensonge avec la vérité. » Cela nous renvoie sans contredit au poème de Lucrèce, *De la nature des choses*, où l'auteur tente de déceler les mouvements de la nature en hexamètres dactyliques. Un poème sur la nature ne serait qu'un simple poème idyllique. Mais celui de Lucrèce nous recense les principes fondamentaux de l'atomisme, de la physique atomique et la constitution des corps, de l'âme humaine et la crainte de la mort, de la vie psychique et du sentiment amoureux, de l'histoire du monde

---

<sup>569</sup> Diderot, *Les Deux Amis de Bourbonne*, t. II, p. 480.

et des hommes, et enfin des phénomènes physiques et des fléaux. En un mot, tous les détails, les circonstances, les événements et les actions de la nature. C'est ce qui sauve le poème épicurien du mensonge de la poésie. Lucrèce est l'historien et le poète de la nature. Richardson est l'historien et le poète de l'homme.

La critique reprochait à Richardson d'empeser ses contes par tous ces détails interminables et répétitifs. Mais Diderot les perçoit comme un creuset de phénomènes qui recèlent un secret :

Vous avez vu cent fois le coucher du soleil et le lever des étoiles ; vous avez entendu la campagne retentir du chant éclatant des oiseaux ; mais qui de vous a senti que c'était le bruit du jour qui rendait le silence de la nuit plus touchant ? Eh bien ! il en est pour vous des phénomènes moraux ainsi que des phénomènes physiques : les éclats des passions ont souvent frappé vos oreilles ; mais vous êtes bien loin de connaître tout ce qu'il y a de secret dans leurs accents et dans leurs expressions<sup>570</sup>.

Ce secret, c'est le moment hiéroglyphique. Cependant, comme le précise Diderot dans la *Lettre sur les muets*, sentir les emblèmes poétiques n'est pas réservé à la multitude. Parfois, ce n'est que l'auteur même de l'ouvrage qui parvient à les entendre. Les détails dont Richardson jonche ses contes servent, d'après Diderot, à préparer les moments des grandes passions. C'est en présentant tous ces petits détails, çà et là, que l'impatience du lecteur devrait atteindre son paroxysme et que sa sensibilité devient malléable et qu'enfin la poésie et l'éloquence peuvent être employées pour émouvoir, faire frissonner et exacerber les passions. Mais si telle est la force des contes de Richardson, pourquoi en dépréciait-on les détails ? C'est que « l'intérêt et le charme de l'ouvrage dérobent l'art de Richardson à ceux qui sont le plus faits pour l'apercevoir. Plusieurs fois j'ai commencé la lecture de *Clarisse* pour me former, autant de fois j'ai oublié mon projet à la vingtième page<sup>571</sup> ». L'intérêt<sup>572</sup> consiste à révéler ou cacher des circonstances ou des détails du sujet de l'histoire. Nous lisons dans *De la poésie dramatique* que Diderot préfère de loin l'auteur qui révèle tout ce qu'il y a à savoir au spectateur. Donc, lorsque le philosophe défend l'usage des détails qui révèlent tout, le

---

<sup>570</sup> Diderot, *Éloge de Richardson*, p. 159.

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>572</sup> « Quelle différence d'intérêt entre cette situation où je ne suis pas du secret, et celle où je sais tout. » Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1306.

lecteur aussi est censé être au courant de tout. Puis, il y a le charme hiéroglyphique qui n'est réservé qu'à certains lecteurs et qui laisse ainsi une vacuité dans l'œuvre de Richardson pour l'auteur ordinaire, ainsi que Diderot se plaît à le nommer. L'intérêt révélateur et l'emblème poétique de l'hiéroglyphe concourent paradoxalement à faire des circonstances choisies par l'auteur des détails communs et répétitifs. Diderot lui-même exprime une difficulté pour ne pas s'immerger complètement dans la lecture banale de ces textes. Il remarque alors quelque chose d'important dans une société de lecture des contes de Richardson. Il nous dit avoir « entendu disputer sur la conduite de ses personnages, comme sur des événements réels ; louer, blâmer Paméla, Clarisse, Grandison, comme des personnages vivants qu'on aurait connus et auxquels on aurait pris le plus grand intérêt<sup>573</sup>. » Cet engouement pour discuter la vie des personnages aurait conduit Diderot à rédiger le conte historique *Madame de La Carlière, Sur l'inconséquence du jugement public de nos actions particulières*.

### 5.1.2. Ceci est un conte sans auteur

*Madame de La Carlière* n'est pas un conte historique, c'est une histoire encore plus vraie. Par souci de vérité naturelle, Diderot essaie d'aller encore plus loin que Richardson dans la démarche du conte historique. Dans le théâtre, le spectateur « peut devenir ce qu'il veut », il est ignoré et ne devrait point intervenir dans l'illusion du spectacle ou en être tiré. Contrairement à cela, Diderot se permet d'apostropher et de narguer même le lecteur dans *Jacques le Fataliste et son maître*. Le lecteur se retrouve tantôt dans l'œuvre, tantôt en dehors. C'est le conteur qui en devient le maître. Mais si nous revenons à une œuvre ultérieure, *Ceci n'est pas un conte*, nous lisons la réflexion suivante :

Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute ; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit pas interrompu quelquefois par son auditeur. Voilà pourquoi j'ai introduit dans le récit qu'on va lire, et qui n'est pas un conte ou qui est un mauvais conte, si vous vous en doutez, un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur<sup>574</sup>.

Le comportement de l'auditeur envers le conteur consisterait de coutume à l'interrompre au fur et à mesure que les détails s'accroissent. Cette personne qui écoute

---

<sup>573</sup> Diderot, *Éloge de Richardson*, p. 161.

<sup>574</sup> Diderot, *Ceci n'est pas un conte*, t. II, p. 503.

parfois commente, interroge ou réagit aux événements, aux personnages ou aux détails du conte. Le conte suppose évidemment un conteur et un auditeur. Mais qu'en est-il de *Ceci n'est pas un conte* ? C'est parce que ce texte n'est apparemment pas un conte que Diderot y introduit un lecteur pour supplanter le conteur. Ainsi, le lecteur est celui qui est interrompu au lieu du conteur. Un texte lu n'est donc pas un conte. *Ceci n'est pas un conte* parce qu'il se pourrait simplement s'agir d'une lecture d'un conte plutôt que d'un conte ? Ou est-ce un titre trompeur ? une mystification<sup>575</sup> ?

Toutefois, quelles seraient les caractéristiques d'un conte ou d'un bon conte ? La définition du terme conte par Diderot dans *L'Encyclopédie* en 1751 est courte. En outre, elle est encore loin des développements qui suivront la lecture de Richardson en 1760. Nous lisons : « C'est un récit fabuleux en prose ou en vers, dont le mérite principal consiste dans la variété et la vérité des peintures, la finesse de la plaisanterie, la vivacité et la convenance du style, le contraste piquant des événements<sup>576</sup>. » Dans tous les cas, *Ceci n'est pas un conte* déroge à cette acception par sa simple nature de conte sans conteur et surtout la véracité de ses histoires. La vérité, comme la nature, n'a pas besoin d'un auteur ou d'un conteur, mais d'un lecteur. Peut-être même pas d'un lecteur. Puisque, rappelons-le, la grande vérité dans l'art et la littérature est supposée nous faire oublier l'art et l'artiste, car c'est une portion de la nature. Mais cette nature même « suit son cours sans égard à nos projets et à nos pensées, peut-être même à notre existence<sup>577</sup> ». Le poète dramatique devrait adopter la même attitude de la nature envers le spectateur. Le conte par contre fait réagir, poser des questions, blâmer ou approuver l'action des personnages au lecteur. Mais Diderot réduit en silence le lecteur et le

---

<sup>575</sup> Jean Ehrard suggère le suivant : « [...] *Ceci n'est pas un conte* ! A-t-on été assez attentif à l'ambiguïté de ce titre ? En première approche il semble annoncer une ou des histoire(s) vraie(s) : le conte est mensonge. Mais peut-être récuse-t-il surtout des histoires trop simples et conteste-t-il le conte traditionnel autant dans sa forme que dans son contenu. Il n'est pas du tout sûr que l'introduction dans le texte d'un "lecteur" auditeur réponde à un souci d'illusion "réaliste" et la référence à la situation narrative du conte oral est peut-être trop immédiate pour ne pas être trompeuse. Du moins ne doit-elle pas nous cacher, quelle qu'ait été l'intention de l'auteur, la fonction effective de l'interlocuteur fictif dans l'économie générale. [...] Ce qui est nouveau, c'est que le récit soit lui-même simultanément porté et traversé par un dialogue : un vrai dialogue, avec de véritables échanges et où les positions des partenaires ne sont jamais figées. Non seulement les interventions du lecteur-auditeur sont très nombreuses – en moyenne deux par page dans *Ceci n'est pas un conte*, près de trois dans *l'Histoire de Madame de la Carlière*. », Jean Ehrard, *L'Invention littéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle : Fictions, idées, société*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 167.

<sup>576</sup> Diderot, d'Alembert, « Conte », *L'Encyclopédie*, t. IV, p. 111.

<sup>577</sup> Diderot, *Histoire des deux Indes*, p. 752.

nargue à la manière du texte religieux dans *Jacques le Fataliste*. Le conte historique est vrai, le texte religieux est fabuleux. *Jacques le Fataliste* est la satire du texte sacré. On juge des gens dans la société, des personnages dans les contes, mais jamais des événements ou des figures dans le texte religieux, nous dirait Diderot. Cependant nous allons laisser-là *Jacques le Fataliste* pour revenir à *Madame de La Carlière*.

Le cercle de lecture des contes de Richardson dont Diderot avait ouï dire que ses membres se disputaient sur les actions des personnages est à l'image des gens qui colportent et jugent publiquement les actions particulières des autres dans la société. Elisabeth Françoise Brunel de La Carlière est le nom de jeune fille de la mère de Sophie Volland. Diderot, bien qu'il ait recours au nom de La Carlière, ne s'inspire point de sa vie personnelle pour son conte. L'histoire est celle d'un certain chevalier Desroches, un personnage historiquement inconnu. Ce que nous en savons, c'est qu'après avoir hérité et dissipé la grande fortune d'un père avare, il s'est fait une réputation de fou en abandonnant sa carrière ecclésiastique et la magistrature. En 1745, il participe à la guerre de Succession d'Autriche où il est blessé et puis emporté au château de La Carlière. C'est là-bas qu'il va trouver une veuve qui prendra soin de lui et en tombera éperdument amoureux au point de la demander en mariage. Celle-ci mariée à un jeune âge et ayant souffert un époux injuste hésite à accepter l'offre de Desroches. Elle finit cependant par émettre des conditions devant une assemblée réunissant sa famille et celle du chevalier. De La Carlière a exigé une fidélité totale de la part d'un Desroches jadis galant. Cette condition est acceptée. Diderot nous décrit cette scène ainsi : « Tout le monde partageait leur tendresse ; toutes les femmes sentaient comme Mme de La Carlière, tous les hommes comme le chevalier<sup>578</sup>. » Ce bonheur ne va pas durer plus de deux ans, car le hasard ou le déterminisme fait surgir une ancienne amante de Desroches et il se retrouve dans la nécessité de lui demander des faveurs pour aider un ami. Faveurs auxquelles il a fallu à Desroches payer. Ainsi, d'aventure en aventure, de La Carlière découvre les lettres qui témoignent de l'infidélité de son mari qui a manqué à son serment fait devant l'assemblée des amis et de la famille. Ayant failli à sa promesse, le chevalier se retrouve privé de voir et de communiquer par n'importe quel moyen avec sa femme qui se réfugie chez sa vieille mère. C'est en ce moment précis que Diderot interrompt l'histoire, laissant la trame romanesque un peu à côté, pour se livrer à des

---

<sup>578</sup> Diderot, *Madame de La Carlière*, t. II, p. 527.

réflexions sur le jugement public sur les actions particulières de Desroches et de sa femme. D'abord, on la blâme pour la démesure de sa pudeur excessive. Chagrinée et calomniée, sa santé se dégrade au point de ne plus pouvoir prendre soin de l'enfant qu'elle a eu avec Desroches. Ensuite, on s'attendrit pour son sort malheureux et on noircit en contrepartie le chevalier qui doit assumer non seulement la consommation de sa femme, la mort de leur enfant, mais aussi la mort de sa belle-mère. Le public tombe ainsi dans la même maladresse que celle qu'il imputait à de La Carlière : exagérer un rien. L'hypertrophie du jugement public finit par épuiser l'épouse qui rend l'âme dans une église, entourée de gens qui tantôt la méprisent, tantôt éprouvent de la pitié. Derechef, le hasard ou le déterminisme fait rencontrer une dernière fois Desroches qui passait près de l'église avec sa femme décédée. Incapable de retenir ses pleurs et ses cris, la foule s'interroge sur l'identité de l'homme affligé, et voilà que le prêtre le désigne comme le meurtrier de sa femme. C'est ainsi que Desroches a failli rejoindre sa femme si l'on ne l'avait sauvé de la colère et de la vindicte publiques.

Est-ce ainsi que les lecteurs des contes de Richardson en société disputaient les actions des personnages ? Si oui, il n'y a aucune conséquence morale à cela sur les actions particulières des individus en société. Aussi Diderot réunit-il dans les contes des années 1770 une idée fondamentale résumée dans les deux sous-titres de *Madame de La Carlière* et le *Supplément au Voyage de Bougainville : Sur l'inconséquence du jugement public de nos actions particulières* et *Dialogue entre A et B sur l'inconvénient d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas*. En d'autres mots, le sauvage d'Otaïti nous apprend que la fidélité exigée par de La Carlière n'est qu'une idée morale attachée à l'infidélité de Desroches qui est une action physique qui ne comporte en soi rien de moral. L'inconstance est naturelle, c'est même une loi de la nature où tout change constamment. À la fin de son conte, Diderot est interrogé s'il accepterait jamais de marier sa fille à Desroches. Il répond :

Sans délibérer, parce que le hasard l'avait engagé dans un de ces pas glissants dont ni vous, ni moi, ni personne ne peut se promettre de se tirer ; parce que l'amitié, l'honnêteté, la bienfaisance, toutes les circonstances possibles avaient préparé sa faute et son excuse ; parce que la conduite qu'il a tenue depuis sa séparation volontaire d'avec sa femme, a été irrépréhensible, et que, sans approuver les maris infidèles, je ne prise pas autrement les femmes qui mettent tant d'importance à cette rare qualité. Et

puis j'ai mes idées, peut-être justes, à coup sûr bizarres, sur certaines actions que je regarde moins comme des vices de l'homme que comme des conséquences de nos législations absurdes, sources de mœurs aussi absurdes qu'elles et d'une dépravation que j'appellerais volontiers artificielle<sup>579</sup>.

Le hasard qui va se développer dans *Jacques le Fataliste* en un déterminisme et un nécessitarisme opère déjà ici. Desroches, comme Jacques, reçoivent tous les deux au champ de bataille ce fameux coup de feu sans lequel ils n'auraient été amoureux. Le déterminisme patent hisse le conte historique à la vérité de l'histoire naturelle. L'humanité y est considérée non seulement dans sa vérité sociale, mais surtout dans son animalité, comme nous le verrons ensuite dans *Les Deux Amis de Bourbonne*.

« Que l'humanité est belle en spectacle<sup>580</sup> ! », s'exclame Diderot lorsqu'il peint le tableau de l'assemblée de mariage de Desroches et de La Carlière. Mais ces hommes et ces femmes unis par l'esprit de cet événement heureux seront les mêmes qui vont parcourir à amplifier la haine publique du couple. Les actions de La Carlière et son époux deviennent un sujet de jugements et de disputes. À la fin du conte, Diderot pointe du doigt la religion<sup>581</sup> comme étant la source d'un problème moral. Le prêtre qui désigne Desroches en tant que meurtrier de La Carlière est celui qui prêche la moralité de l'idée de la fidélité, et par conséquent cette dépravation artificielle. Par ailleurs, Diderot compare dans son *Éloge à Richardson* les ouvrages de l'auteur à un évangile :

Le dirai-je ?... J'ai vu, de la diversité des jugements, naître des haines secrètes, des mépris cachés, en un mot, les mêmes divisions entre des

---

<sup>579</sup> *Ibid.*, p. 539.

<sup>580</sup> *Ibid.*, p. 527.

<sup>581</sup> Et par extension le droit pénal à l'égard de l'adultère. Lisons ce que propose Diderot à Catherine II : « Il faut prévenir les actions contraires à la continence et aux bonnes mœurs, mais il ne faut pas les châtier. La peine de l'infamie surtout serait folle. La loi contre l'adultère, publiée partout, est tombée partout en désuétude. La meilleure précaution est celle de diminuer le nombre des célibataires par l'aisance générale. », Diderot, *Observations sur le Nakaz*, p. 526. Desroches est en effet victime de cette infamie que dénonce le philosophe dans *Madame de la Carlière*. Comme Diderot, Cesare Beccaria voit dans l'adultère une action naturelle, une « attraction constante [...] semblable à la pesanteur motrice de l'univers » ou encore « un délit instantané, si mystérieux [...], qui par sa nature, doit presque demeurer impuni ». Il distingue ainsi l'adultère comme un délit de besoin des autres délits de passion. Il voit même que la « tendance d'un sexe vers l'autre, semble (dans le même climat) toujours égale à une quantité constante. Ce principe admis, toute loi, toute coutume qui cherchera à diminuer la somme totale de cette quantité, sera non seulement inutile, mais funeste, parce que son effet inévitable sera de charger une partie des Citoyens de leurs propres besoins et de ceux des autres. » Cesare Beccaria, *Traité des délits et des peines*, Paris, éd. Hachette Livre BNF, 2018, pp. 174-175.

personnes unies, que s'il eût été question de l'affaire la plus sérieuse. Alors de comparais l'ouvrage de Richardson à un livre plus sacré encore, à un évangile apporté sur terre pour séparer l'époux de l'épouse, le père du fils, la fille de la mère, le frère de la sœur ; et son travail rendait ainsi dans la condition des êtres les plus parfaits dans la nature<sup>582</sup>.

Après avoir été le témoin des disputes dans la société de lecture des contes de Richardson, Diderot établit le parallèle avec les évangiles selon Luc et Mathieu. Tant qu'une personne préfère son père, sa mère, sa femme, ses enfants, ses frères ou ses sœurs à Jésus, il ne peut en être le disciple. Les membres du cercle de lecture disputaient des questions de morale et de goût au point d'être séparés les uns des autres par leurs jugements et leurs convictions. Ainsi deviennent-ils de véritables disciples d'un prédicateur de la nature, Richardson. Le philosophe essaie ainsi de nous montrer que la division des disciples de Jésus n'est pas comparable à la division des membres du cercle de lecture de Richardson. Les premiers s'imprègnent d'une morale artificielle et les seconds d'une morale naturelle. Diderot qui a lu plusieurs fois les œuvres de Richardson nous avoue cela :

Mais qu'importe, si, grâce à cet auteur, j'ai plus aimé mes semblables, plus aimé mes devoirs ; si je n'ai eu pour méchants que de la pitié ; si j'ai conçu plus de commisération pour les malheureux, plus de vénération pour les bons, plus de circonspection dans l'usage des choses présentes, plus d'indifférence sur les choses futures, plus de mépris pour la vie et plus d'amour pour la vertu : le seul bien que nous puissions demander au ciel et le seul qu'il puisse nous accorder, sans nous châtier de nos demandes indiscretes<sup>583</sup> !

Toutes les actions physiques relèvent d'une morale naturelle. Mais toutes les idées morales n'ont pas pour origine la nature. L'assemblée qui a disputé des actions du chevalier Desroches et de La Carlière n'avait certainement pas Richardson pour évangile. Le jugement public encouru par le couple est fait de lois d'une morale surnaturelle. Donc la séparation des époux à cause de l'infidélité de l'un et de la ferveur de l'autre n'est que le résultat de deux morales incompatibles. La mort de La Carlière dans l'église au lieu de son lit a suffi pour que la femme devienne « cent fois plus

---

<sup>582</sup> Diderot, *Éloge de Richardson*, p. 161.

<sup>583</sup> *Idem*.

intéressante et son mari cent fois abominable<sup>584</sup> ». À Otaiti, Desroches n'aurait pas risqué de perdre sa femme et son enfant, il n'aurait pas été non plus le meurtrier de sa femme ou l'homme monstrueux, comme le jugement public l'a voulu. Le dialogue entre le conteur et son auditeur dans *Madame de La Carlière* ne prend pas la forme d'un caquet sur les actions physiques. Mais il y a des tentatives pour blanchir Desroches et surtout la qualification de La Carlière de femme bizarre. Donc même en ayant une morale religieuse commune, l'épouse du chevalier est jugée bizarre pour ne pas mourir dans son lit et plutôt à l'église. Ce zèle religieux qui l'amène à mourir en pareil endroit est une façon pour Diderot de renvoyer le blâme à l'institution religieuse qui déprave la morale naturelle par une morale artificielle. Si quelqu'un a tué de La Carlière, ce n'est certainement pas Desroches. Mais bien un jugement public inconséquent basé sur une doctrine qui éloigne l'homme de la nature et transforme la société en un collège de casuistes. Comme le dirait le Neveu, si tout le monde était philosophe, le monde serait bien triste, et si tout le monde était casuiste, le monde serait encore plus à plaindre.

Toujours dans le même esprit du conte historique où des lecteurs interviennent pour se référer à la nature au lieu de la casuistique, celui des *Deux Amis de Bourbonne* est un autre exemple où Diderot va employer d'autres méthodes pour critiquer les casuistes.

### 5.1.3. Du mythe au conte historique

Qu'est-ce qui resserre les liens d'amitié ? Sont-ce les services mutuels ou le malheur et l'indigence ? Diderot nous répond que cela dépend du type de l'amitié en question : « Si les bienfaits réciproques cimentent les amitiés réfléchies, peut-être ne font-ils rien à celles que j'appellerais volontiers des amitiés animales et domestiques<sup>585</sup>. » Cette seconde catégorie d'amitié est celle qui réunit Olivier et Félix, les deux amis de Bourbonne. L'amitié réfléchie repose sur le principe d'échange des bienfaits et des services, c'est une affection guidée par l'intérêt. Cependant, l'amitié animale a pour principe une idée primitive de possession : l'homme qui ne dispose de rien « est toute la fortune de son ami, et son ami est toute la sienne<sup>586</sup> ». Ces deux amitiés partagent une réciprocité qui cependant les différencie. L'amitié réfléchie n'est

---

<sup>584</sup> Diderot, *Madame de La Carlière*, t. II, p. 537.

<sup>585</sup> Diderot, *Les Deux Amis de Bourbonne*, p. 472.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 481.

cimentée que par les avantages qu'il est possible d'en tirer, toute nuisance semble menacer cette amitié. Mais l'amitié animale, comme en témoigne l'histoire des *Deux Amis de Bourbonne*, est renforcée par les infortunes.

Olivier et Félix sont deux cousins dont la parenté est ambiguë. Tous deux sont nés le même jour de deux sœurs dont l'une est morte dans les couches. Diderot ne nous révèle ni l'identité de la mère qui a pris en charge l'éducation des deux enfants ni dit quoi que ce soit des pères. Ce n'est donc pas le lien familial qui réunit Olivier et Félix, mais bien l'amitié animale. Toutes les actions de ces deux personnages se font d'instinct et dans une absence totale d'une quelconque reconnaissance. Les aventures dangereuses, la guerre, les métiers périlleux sont les occasions dans lesquelles les deux amis ont risqué leurs vies l'un pour l'autre sans penser à s'en vanter ou à en tirer profit. Même en amour, Félix a cédé le passage à Olivier pour qu'il épouse la femme pour laquelle ils éprouvent de l'affection. Enrôlé dans la contrebande, Félix se retrouve du jour au lendemain saisi par un cruel magistrat et condamné à mort. Quand Olivier apprend la nouvelle, il laisse sa femme et ses enfants et accourt pour tirer son ami d'une exécution certaine. C'est là qu'il va perdre la vie au prix de celle de Félix. L'amitié animale ou la grande loyauté exige désormais que Félix prenne soin de la femme de son ami décédé. Mais devenu fugitif, il n'y subvient que difficilement. Arrive le jour alors où Félix est gracié par un certain seigneur de Courcelles. Mais cela ne dure pas, car la loyauté de Félix est telle qu'il ira jusqu'à tuer un militaire pour défendre les intérêts territoriaux de son maître menacés par un voisin cupide. L'histoire finit par la fuite de Félix en Prusse, d'où il a continué à pourvoir aux besoins de la femme de son ami Olivier.

Diderot a essayé de démontrer que l'inconstance est dans la nature de l'homme dans *Madame de La Carlière*. Les liens indissolubles<sup>587</sup> du mariage sont encore une loi surnaturelle. En vertu de cette loi, Desroches et de La Carlière ne pouvaient se séparer. La réaction de l'épouse du chevalier face à son infidélité de ce dernier est une manière suicidaire de rompre ces liens. Ainsi la loi de la nature réclame ses droits, par quelque moyen que ce soit, aux mauvaises lois civiles et religieuses. Dans *Les Deux Amis de*

---

<sup>587</sup> « Le mariage est un engagement *indissoluble*. L'homme sage frémit à l'idée seule d'un engagement *indissoluble*. Les législateurs qui ont préparé aux hommes des liens *indissolubles*, n'ont guère connu son inconstance naturelle. Combien ils ont fait de criminels et de malheureux ? » Diderot, « Indissoluble », *L'Encyclopédie*, t. VIII, p. 684.

*Bourbonne*, l'amitié animale de Félix et d'Olivier est indissoluble. Par là, nous constatons que, pour Diderot, la loyauté amicale est aussi naturelle que l'inconstance conjugale.

Encore une fois, l'histoire de Félix et d'Olivier est un conte que Diderot « n'a pas composé ». Cela veut dire que les événements de l'histoire sont vrais, et qu'il s'agit plus précisément du récit d'un certain subdélégué nommé François Aubert. Ainsi les actions des deux amis n'échappent pas aux jugements publics. Après avoir lu le conte, Diderot nous présente deux avis divergents sur l'histoire. Celui du curé Papin en forme de lettre et sa réception par Jeanne-Catherine de Maux. Le curé entame sa lettre en récusant le récit du subdélégué. Il voit dans Olivier et Félix deux brigands dont les mains sont entachées de sang plutôt que deux amis qui ont veillé à préserver une loyauté sans calcul. Tout ce qui a pu leur arriver n'était que le châtement divin, puisqu'ils n'étaient pas suffisamment religieux et n'envoyaient guère les enfants à la paroisse. Le prêtre finit par essayer de convaincre Madame de Maux de mieux placer sa charité que d'en faire bénéficier la veuve d'Olivier. À plusieurs égards, la réponse de Madame de Maux est une politesse formelle. Toutefois, elle avoue tout de même avoir été touchée par l'amitié si rare entre deux personnes. Mais elle prie le curé de bien distribuer son aumône aux nécessiteux.

Si Jésus est venu pour séparer l'homme de sa femme, le frère de sa sœur, l'enfant de sa mère, l'ami de son ami, Olivier et Félix sont par leur amitié animale tout sauf un modèle chrétien de l'amitié. Cette amitié animale entre les deux amis est plutôt un modèle des « vertus naturelles et païennes », comme Madame de Maux la qualifie. Diderot a en effet, dans *Les Deux Amis de Bourbonne*, pris pour modèle idéal Oreste et Pylade<sup>588</sup> pour en faire les deux amis de Bourbonne. Ce qu'il a fait ici, ce n'est qu'appliquer une touche de vérité sur un tableau de belle nature :

---

<sup>588</sup> Diderot, *Les Deux Amis de Bourbonne*, p. 471. À côté du modèle idéal ou esthétique, il est aussi possible de voir dans Oreste et Pylade un modèle politique de l'amitié : « Le constat de cette permanence de l'amitié dans le champ du politique, malgré les difficultés de principe, nous a conduit à rechercher, grâce aux ressources de la comparaison historique, des évolutions, des points de rupture, des glissements ou des résurgences, sur la longue durée. Le parti retenu a été de maintenir l'unité du concept, sans vouloir distinguer différentes formes d'amitié, qui pourraient varier selon les époques ou selon les aires culturelles. De fait, l'historiographie actuelle suggère de faire l'histoire de l'amitié de manière globale. Alors que les antiquisants par exemple avaient coutume de ne voir dans l'amitié qu'un vocable commode qui voilait plus ou moins bien des alliances intéressées allant de la clientèle au complot, des contributions récentes

Un peintre exécute sur la toile une tête. Toutes les formes en sont fortes, grandes et régulières ; c'est l'ensemble le plus parfait et le plus rare. J'éprouve, en le considérant, du respect, de l'admiration, de l'effroi. J'en cherche le modèle dans la nature, et ne l'y trouve pas ; en comparaison, tout y est faible, petit et mesquin ; c'est une tête idéale ; je le sens, je me le dis. Mais que l'artiste me fasse apercevoir au front de cette tête une cicatrice légère, une verrue à l'une de ses tempes, une coupure imperceptible à la lèvre inférieure ; et, d'idéale qu'elle était, à l'instant la tête devient un portrait ; une marque de petite vérole au coin de l'œil ou à côté du nez, et ce visage de femme n'est plus celui de Vénus ; c'est le portrait de quelqu'une de mes voisines. Je dirai donc à nos conteurs historiques : Vos figures sont belles, si vous voulez ; mais il y manque la verrue à la tempe, la coupure à la lèvre, la marque de petite vérole à côté du nez, qui les rendraient vraies<sup>589</sup>.

La résurgence du mythe d'Oreste et Pylade en une réalité historique dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle suffit-elle pour que le conte en soit historique ? Diderot nous dirait qu'il ne suffit pas de conter la belle nature, mais encore faut-il lui apporter une touche de vérité. Or *Les Deux Amis de Bourbonne* n'est pas un conte non plus. Diderot commence

---

ont insisté au contraire sur l'importance de la dimension affective dans toute amitié, y compris à la période antique. Il est du reste significatif que les modèles littéraires de l'amitié élaborés par les Anciens, dont l'influence se fait sentir, par les relais de l'éducation classique et des représentations artistiques, au moins jusqu'aux lendemains de la Révolution française, soient d'abord des figures passionnées, même quand il s'agit de Princes et d'aristocrates investis de grandes responsabilités politiques, tels Oreste et Pylade ou Achille et Patrocle. », Arnaud Suspène, « Introduction, Amitiés politiques D'Oreste et Pylade à nos jours », *Parlement[S]*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 11-12. Pourquoi Diderot aurait-il choisi un modèle politique de l'Antiquité pour le retravailler en un modèle d'amitié animale et domestique pour son siècle ? C'est que le contexte de méfiance dans la France de l'Ancien Régime ne permettait plus l'émergence d'un modèle d'amitié politique capable de sauver la nation, comme celui d'Oreste et de Pylade. Diderot a choisi la date de 1757 pour les événements de son conte. Pendant cette année nous citons l'attentat contre Louis XV, deux batailles : celle de Hastenbeck et de Rossbach, l'incendie de Saint-Dié-des-Vosges, le raid britannique sur Rochefort et la démission de Maupeou, etc. Peut-être que dans ce contexte d'instabilité et d'absence d'une grande amitié politique, Diderot attire l'attention sur une amitié animale de plus en plus répandue, celle des brigands, qu'il observe en sociologue, comme dans le *Voyage en Sicile et dans la Grèce* de Johann Hermann von Riedesel. Rappelons qu'en 1734 l'opéra *Orest* de Georg Friederich Händel en trois actes – inspiré de la tragédie d'Euripide, *Iphigénie en Tauride* – est donné en avant-première au *Royal Opera House* à London et est applaudi par George II. Diderot aurait pu faire alors de ses *Deux Amis de Bourbonne* une sorte de tragédie sérieuse, un théâtre de l'amitié animale et domestique qui remplace celui de l'amitié politique de la tragédie. Mais le choix du conte historique s'explique par le fait qu'en 1770, date du conte, le philosophe a déjà subi la déception du théâtre sérieux. Le conte historique s'avère alors comme une alternative pour raconter en empruntant la voix de la nature.

<sup>589</sup> Diderot, *op.cit.*, p. 480.

son conte en nous annonçant qu' « il y avait ici deux hommes qu'on pourrait appeler les Oreste et Pylade de Bourbonne<sup>590</sup> ». Oreste et Pylade sont donc ces belles figures idéales auxquelles il faudrait ajouter une verrue, une coupure, une marque de petite vérole pour les rendre vraies, comme Olivier et Félix. Cherchons alors dans le conte de Diderot ces petites touches de vérité. Si le mythe d'Oreste et Pylade est l'histoire de deux cousins nés dans une famille royale, Olivier et Félix sont par contre nés gueux. Ainsi, le hasard ou le déterminisme dans la nature a fait le travail qu'attend Diderot du conteur historique. Le modèle idéal de l'amitié entre Oreste et Pylade réapparaît en tant que modèle d'amitié animale entre deux cousins indigents. Le philosophe nous dit à ce propos que « la grandeur d'âme et les hautes qualités sont de toutes les conditions et de tous les pays ; [...] tel meurt obscur, à qui il n'a manqué qu'un autre théâtre<sup>591</sup>. » Le conte historique se révèle ainsi comme le théâtre de toutes les conditions, de toutes les contrées et de tous les siècles. Et qu'est-ce qu'un pareil théâtre ? Il ne s'agit point du théâtre où l'on superpose au modèle idéal du poète le modèle surnaturel du comédien. Mais il est question ici d'un théâtre de la vérité où l'on subordonne le modèle d'histoire naturelle au modèle idéal du mythe. Le modèle idéal qui sied aux arts de la peinture, à la sculpture, à la poésie dramatique, est en soi un composé de modèles animaliers. Ce sont là des arts qui s'approprient la nature dans tout ce qu'elle a de plus beau à offrir, alors que le conte historique est une portion de la nature qui s'approprie l'art avec de petites touches de vérité.

Une autre touche de vérité serait la manière par laquelle Diderot introduit des historiettes sur la loyauté même entre les brigands pour soutenir l'idée selon laquelle cette vertu serait de toutes les conditions, même les plus viles. Pour cela, il a eu recours au *Voyage en Sicile*<sup>592</sup> de Johann Hermann von Riedesel, un diplomate voyageur de Bavière. Diderot procède à l'enchâssement d'un vrai conte dans le sien afin d'y donner plus de vérité. Pour s'approcher autant que faire se peut de la vérité naturelle, tout le symbolisme du mythe d'Oreste et Pylade est même réduit au niveau de l'anecdote. Le récit anecdotique sert ici à donner cette touche de vérité, comme une coupure à la lèvre

---

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 471.

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 473.

<sup>592</sup> *Les Deux Amis de Bourbonne* date de 1770. Mais la traduction en français du *Voyage en Sicile* ne paraît qu'en 1773. Or Diderot qui n'est pas germanophone rapporte déjà dans son conte de 1770 une anecdote tirée de l'ouvrage de Riedesel. Cela nous laisse penser qu'il en a eu vent de la part de Friderich Melchior von Grimm et du baron d'Holbach.

ou une verrue sur ce qui serait le portrait d'Oreste et Pylade. Par ailleurs, sans ignorer la pantomime, les vertus naturelles de l'amitié animale, la loi de la nature, le discours sur la loyauté, la lettre du curé Papin, la réponse de Madame de Mauv et le récit du subdélégué jouent aussi le même rôle que l'anecdote des brigands et le renversement des conditions pour donner de la vérité au texte.

#### 5.1.4. Nature et vérité dans le conte anti-casuistique

Abstraction faite du *Supplément au Voyage de Bougainville* qui nous transporte au Nouveau Monde, *L'Entretien d'un père avec ses enfants* est le dernier conte domestique des années 1770.

Ce conte inclut trois grands événements casuistiques débattus alternativement par Diderot en qualité de philosophe, puis par son père, Didier, en tant qu'arbitre, et par d'autres invités. Le père Diderot, réputé par sa probité, nous conte comment il a failli ruiner sa famille en acceptant une procuration qui l'autorisait à mettre en possession une douzaine d'héritiers du curé de Thivet. Après avoir presque terminé l'inventaire des biens, il découvre dans un coffre parmi un tas de paperasse négligeable un testament du curé qui déshérite les héritiers indigents et cède l'ensemble de la fortune à des légataires parisiens fort riches du nom des Frémin. À cette découverte Didier éprouve un frémissement et une confusion d'idées et de pensées. Il a été tiraillé entre un sentiment de commisération pour les héritiers malheureux et le devoir de justice pour les Frémin. Souvent, la balance a penché en faveur des pauvres quand Didier a rapproché plusieurs fois le testament du feu de la cheminée. Puis il s'en est ravisé par scrupule. Ainsi décide-t-il de se rendre chez le père Bouin, un grand casuiste à Langres. Celui-ci lui démontre que personne ne lui a donné l'autorisation d'interpréter la volonté des morts, ni de se prononcer sur la justice ou l'injustice de la décision du curé décédé ou sur la teneur du testament.

Pour mieux convaincre Didier, le casuiste Bouin achève son raisonnement par un discours fataliste : « Si la Providence a résolu de châtier ou l'héritier ou le légataire, ou le défunt, car on ne sait lequel, par la conservation fortuite de ce testament, il faut qu'il reste<sup>593</sup>. » Attristé par la tournure des événements, le père de Diderot retourne voir les

---

<sup>593</sup> Diderot, *Entretien d'un père avec ses enfants*, t. II, p. 489.

déshérités à Thivet. En leur annonçant leur exhérédation, voici comment il nous en peint le tableau de la pantomime :

Ces femmes, je les vois ; les unes se roulaient à terre, s'arrachaient les cheveux, se déchiraient les joues et les mamelles ; les autres écumaient, tenaient leurs enfants par les pieds, prêtes à leur écacher la tête contre le pavé, si on les eût laissé faire ; les hommes saisissaient, renversaient, cassaient tout ce qui leur tombait sous les mains ; ils menaçaient de mettre le feu à la maison ; d'autres, en rugissant, grattaient la terre avec leurs ongles, comme s'ils y eussent cherché le cadavre du curé pour le déchirer ; et, tout au travers de ce tumulte, c'étaient les cris aigus des enfants qui partageaient, sans savoir pourquoi, le désespoir de leurs parents, qui s'attachaient à leurs vêtements, et qui en étaient inhumainement repoussés. Je ne crois pas avoir jamais autant souffert de ma vie<sup>594</sup>.

Ce sont là des mœurs poétiques auxquelles le philosophe encourage l'artiste et l'homme de lettres à prendre comme modèle pour leurs œuvres. À la vue de ce spectacle, Didier réagit comme un spectateur quand il nous dit n'avoir jamais autant souffert de sa vie. Toutefois, il a informé un des Frémin de la situation. Quand l'un d'eux est arrivé, Didier a essayé de toucher sa commisération en lui montrant les douze héritiers et dans quel état de privation ils étaient. Mais ce qui a attiré son attention, c'est la physionomie du légataire qui promettait un caractère dur. Le matérialisme de Diderot a toujours laissé une marge pour la physiognomie. Son commentaire sur *Le portrait de madame la marquise de Gléon* dans le *Salon de 1765* illustre bien la possibilité d'une « foi des physionomies ». Il nous dit :

La belle tête, mon ami, que celle de madame la marquise de Gléon ! Qu'elle est belle ! elle vit ; elle intéresse ; elle sourit mélancoliquement. On est tenté de s'arrêter, et de lui demander pour qui le bonheur est fait, puisqu'elle n'est pas heureuse. Je ne la connais point cette femme charmante ; je n'en ai jamais entendu parler, mais je gage qu'elle souffre. C'est bien dommage. Si ce n'est pas une créature admirable d'esprit et de caractère, comme elle l'est d'expression et de figure, renoncez à jamais à la foi des physionomies, et écrivez sur le dos de votre main : *Fronti nulla fides*<sup>595</sup>.

---

<sup>594</sup> *Ibid.*, p. 491.

<sup>595</sup> Diderot, *Salon 1765*, p. 445.

Écrit durant la deuxième partie des années 1770, l'*Entretien d'un père avec ses enfants* pourrait nous indiquer que la relation de Diderot avec la physiognomie serait à l'origine une idée qui lui a été transmise par son père. Car, en effet, le légataire Frémin, nous raconte Didier, n'a eu aucune considération pour la condition misérable des héritiers. Après tant d'efforts et de tiraillement, le père de Diderot ne percevant aucun moyen pour atténuer l'infortune des déshérités laisse la colère et l'indignation s'exprimer et finit par jeter les clés au Frémin puis s'en aller. La physionomie du légataire augurait donc l'issue de l'affaire pour Didier. Rappelons que Diderot a spécifié dans la *Satyre première* que chaque homme avait un cri de caractère. Donc si les organes et l'organisation biologique de l'homme déterminent son caractère, sa physionomie l'annonce et son cri de nature l'énonce. C'est le cas de Frémin quand il est décrit par Diderot comme ayant « de grands sourcils noirs et touffus, des yeux couverts et petits, une large bouche, un peu de travers, un teint basané et criblé de petite vérole<sup>596</sup>. » Après avoir exposé la misère des héritiers au Frémin, celui-ci s'est contenté de fermer les yeux et de répondre qu'« il n'entrait point dans toutes ces considérations ; qu'il y avait un testament ; que l'histoire de ce testament lui était indifférente<sup>597</sup> ». Nous pouvons supposer alors que les années qui séparent le commentaire sur *Le portrait de madame la marquise de Gléon* et l'*Entretien d'un père avec ses enfants* ne font que confirmer un intérêt pour la physiognomie chez Diderot. Ce dernier nous présente le caractère de son père dans l'*incipit* du conte à partir d'un point de vue qui en scrute le visage. Il raconte :

Mon père, homme d'un excellent jugement, mais homme pieux, était renommé dans sa province pour sa probité rigoureuse. Il fut, plus d'une fois, choisi pour arbitre entre ses concitoyens ; et des étrangers qu'il ne connaissait pas lui confièrent souvent l'exécution de leurs dernières volontés. Les pauvres pleurèrent sa perte, lorsqu'il mourut. Pendant sa maladie, les grands et les petits marquèrent l'intérêt qu'ils prenaient à sa conservation. Lorsqu'on sut qu'il approchait de sa fin, toute la ville fut attristée. Son image sera toujours présente à ma mémoire ; il me semble que je le vois dans son fauteuil à bras, avec son maintien tranquille et son visage

---

<sup>596</sup> Diderot, *Entretien d'un père avec ses enfants*, t. II, p. 491.

<sup>597</sup> *Idem*.

serein. Il me semble que je l'entends encore. Voici l'histoire d'une de nos soirées, et un modèle de l'emploi des autres<sup>598</sup>.

Il importe donc de peindre la physionomie de l'homme méchant et, contrairement à cela, de représenter le caractère de l'homme de bien. Il serait presque à croire que le mal nécessiterait des images et le bien des actions, d'où le portrait physique de Frémin<sup>599</sup> et les actions de Didier. La probité de celui-ci l'a induit dans le risque de ruiner sa famille. Brûler le testament ou faire hériter les indigents revenait à devoir restituer par justice aux Frémin une grande somme. Ainsi cette affaire se traduit par une événementielle casuistique durant laquelle Diderot est cette fois-ci en désaccord avec les jugements de son père, de son frère et d'autres intervenants. Toute l'affaire de la procuration de la mise en possession des héritiers du curé de Thivet est interrompue par d'autres cas casuistiques enchâssés dans le conte. Ces historiettes sont des interruptions qui viennent rajouter des détails de vérité au récit de Didier. Elles agissent en effet sur la trame du conte comme l'auditeur qui interrompt le conteur. Donc le conte ne peut être composé que par le conteur et celui qui l'écoute.

Plusieurs auditeurs participent à l'écriture de *l'Entretien d'un père avec ses enfants*. L'histoire de Didier avec les héritiers est interrompue lorsque Bissei, le docteur de famille, fait son apparition. Le premier événement casuistique est ainsi débattu par Diderot et Bissei. Le philosophe demande au docteur s'il guérirait un criminel, sachant que ce dernier aurait commis plusieurs forfaits. Le médecin semble convaincu que son métier est de soigner et non de juger les malfaiteurs. Mais Diderot voit que le devoir de chaque citoyen est de travailler à l'avantage de la nation. Bissei insiste cependant sur le fait que c'est n'est point à lui qu'incombe de déceler les crimes de ses patients et qu'en introduisant son jugement dans son métier il risquerait de refuser des soins à un athée par exemple. Or le philosophe considère qu'un fossoyeur qui s'autorise à mettre un terme à la vie d'un bandit qui profite du temps de la peste pour voler les maisons pestiférées plus honorable qu'un médecin qui refuserait d'euthanasier un criminel alité. Aux yeux de Diderot, le médecin ne sera pas juste en épargnant le mal. Le médecin ne

---

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 483.

<sup>599</sup> Dans *Ceci n'est pas un conte*, le personnage Gardeil exploite brutalement son épouse. Mais ce caractère serait normal, puisque Diderot l'a décrit ainsi : « Un petit homme bourru, taciturne et caustique, le visage sec, le teint basané, en tout, une figure mince et chétive ; laid, si un homme peut l'être avec la physionomie de l'esprit. », Diderot, *Ceci n'est pas un conte*, pp. 509-510.

devrait point se contenter d'un diagnostic organique. Sa qualification lui permet aussi de se prononcer sur le cas d'un criminel malade dont il faudrait se débarrasser de la même façon que la maladie. Est-ce qu'il appartient au médecin de se mettre au-dessus des lois ? Diderot nous répond que le médecin de Ravillac, assassin de Henri IV, aurait dû l'éliminer avant qu'il ne parvienne à attenter à la vie du roi. Le médecin qui diagnostique le mal dans la nature du corps humain est exhorté à reconnaître le mal dans la société et à agir en conséquence de la même manière. Le philosophe appelle cela l'application des lois de la nature, puisqu'il observe l'insuffisance des lois civiles et religieuses.

*Du danger de se mettre au-dessus des lois* est le sous-titre de l'*Entretien d'un père avec ses enfants*. Si nous considérons ici les lois dans la verticalité qu'en suggère l'expression, il paraît clair alors que le code civil et au-dessus le code religieux se superposent. Mais pour Diderot, il y a le code de la nature qui est placé non verticalement ou horizontalement, mais chronologiquement. C'est aux lois de la nature de pallier les lois civiles et religieuses dans tout ce qui leur fait défaut. Le criminel est un monstre de la nature et c'est aux lois de la nature de le juger. Mais qui parmi les hommes devrait se prononcer au nom de la nature ? C'est simplement l'homme et plus précisément le sage qui précède tous les autres dans leurs professions. Diderot nous dit :

Est-ce que l'homme n'est pas antérieur à l'homme de loi ? Est-ce que la raison de l'espèce humaine n'est pas tout autrement sacrée que la raison d'un législateur ? Nous nous appelons civilisés, et nous sommes pires que des sauvages. Il semble qu'il nous faille encore tourner pendant des siècles, d'extravagances en extravagances et d'erreurs en erreurs, pour arriver où la première étincelle de jugement, l'instinct seul, nous eût menés tout droit. Aussi nous nous sommes si bien fourvoyés<sup>600</sup>.

La nature précède tout et devrait donc avoir, rien que par ce déterminisme, le dernier mot en justice. La raison du législateur et la raison de l'homme sage se contredisent-elles ? Oui, quand la première déroge à la seconde dans ses prérogatives naturelles. Pour Diderot, les lois civiles et religieuses dans leur verticalité sacrée ne sont pas censées interrompre le cours des lois instinctives de la nature chez l'homme. Mais la raison de l'homme de la nature ou, à proprement dire, l'homme sage n'est valide qu'en cas

---

<sup>600</sup> Diderot, *Entretien d'un père avec ses enfants*, p. 498.

d'ambiguïté. C'est dans cette faille-ci que le casuiste trouve un moyen de faire fi des lois naturelles, civiles et religieuses.

Le second événement casuistique concerne un chapelier qui a été ruiné par les dépenses nécessaires aux soins de sa femme malade avant que celle-ci ne décède. Accablé de dettes, il décide de s'emparer de sa dot. Mais il ne souhaite point restituer puisqu'il se ruinera. Toutefois, il sent que ce qu'il a commis est un vol. Ce chapelier est l'invité de la maison Diderot. Lui aussi va interrompre le récit de Didier sur les héritiers. Cette fois-ci, il ne sera pas le seul invité, il sera accompagné d'un prier, d'un magistrat et d'un géomètre. Tous rassemblés auprès de Didier et du philosophe, ils se mettent tour à tour à proposer leurs solutions à cette difficulté. Le prier lui suggère loin de toute ferveur religieuse de garder la dot de sa femme morte puisque le fait est déjà accompli. Le magistrat ordonne que le veuf aille restituer et qu'il se ruine, seule façon de respecter la loi et d'être bon citoyen. Quant au géomètre, il procède au calcul de la somme totale des frais dépensés lors de la maladie de la femme et de la somme de la dot. Ayant trouvé qu'elles sont presque égales, il conclut que le chapelier n'a rien volé et qu'il mérite la somme. Enfin, le philosophe ne s'autorise pas à émettre un avis, car il dit que la philosophie se tait là où la loi n'a pas le sens commun<sup>601</sup>. Tous ces intervenants ne font que conseiller selon l'habitude de leur métier sans donner un conseil qui puisse vraiment aider le chapelier qui décide finalement de s'en aller à Genève en emportant la somme avec lui. Ce sont là les cris de profession<sup>602</sup> qui font de chaque homme la voix de son métier. Le casuiste, tout comme le géomètre, le prier et le magistrat ne peuvent aider le chapelier. Le seul qui aurait pu l'aider aurait été l'homme sage, le philosophe, mais il a gardé son silence par égard à la loi. La raison du législateur n'est pas celle du mathématicien, et celle-ci n'est point celle de l'homme de religion. Ces raisons contradictoires n'ont pu convaincre ou persuader le chapelier plus enclin à écouter la voix naturelle de l'instinct qui lui garantissait sa survie et sa protection en exil.

---

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 494.

<sup>602</sup> « C'était un homme qui avait consumé ses yeux et sa vie à des recherches d'érudition, et qui ne voyait rien dans ce monde de quelque importance en comparaison de la restitution d'un passage ou de la découverte d'un ancien usage. C'est le pendant du géomètre, qui, fatigué des éloges dont la capitale retentissait lorsque Racine donna son *Iphigénie*, voulut lire cette *Iphigénie* si vantée. Il prend la pièce ; il se retire dans un coin ; il lit une scène, deux scènes ; à la troisième, il jette le livre en disant : “*Qu'est-ce que cela prouve ?...*” C'est le jugement et le mot d'un homme accoutumé dès ses jeunes ans à écrire à chaque bout de page : “*Ce qu'il fallait démontrer.*” » Diderot, *Satyre première*, p. 586.

Cette voix de la nature qui remplace le raisonnement des casuistes est ce que Diderot recommande dans *Les Deux Amis de Bourbonne* à Jeanne-Catherine de Maux pour apprécier l'amitié animale entre Olivier et Félix. Il lui dit :

Voilà, madame, tout ce que j'ai pu recueillir de l'histoire de Félix. Je joins à mon récit une lettre de M. Papin, notre curé. Je ne sais ce qu'elle contient ; mais je crains bien que le pauvre prêtre, qui a la tête un peu étroite et le cœur assez mal tourné, ne vous parle d'Olivier et de Félix d'après ses préventions. Je vous conjure, madame, de vous en tenir aux faits sur la vérité desquels vous pouvez compter, et à la bonté de votre cœur, qui vous conseillera mieux que le premier casuiste de Sorbonne, qui n'est pas M. Papin<sup>603</sup>.

Dans son article « Casuiste », Diderot emploie le même ton pour démontrer qu'il s'agit d'une profession qui touche de près et souvent dangereusement à la législation :

D'où l'on voit que la fonction de *Casuiste* est une des plus difficiles par l'étendue des lumières qu'elle suppose, et une des plus importantes et des plus dangereuses par la nature de son objet. Le *Casuiste* tient, pour ainsi dire, la balance entre Dieu et la créature ; il s'annonce pour conservateur du dépôt sacré de la morale évangélique ; il prend en main la règle éternelle et inflexible des actions humaines ; il s'impose à lui-même l'obligation de l'appliquer sans partialité ; et quand il oublie son devoir, il se rend plus coupable que celui qui vend aux peuples leur subsistance temporelle à faux poids et à fausse mesure<sup>604</sup>.

À la fin de son article, le philosophe recommande aux magistrats une certaine sagesse dans leur conduite qui consiste à ignorer parfois au lieu de punir et décider des limites qui bornent le verdict des crimes, des abus et des scandales. La raison de l'homme de loi devrait idéalement se défaire autant que faire se peut du cri de métier. Plutôt que ce cri, il serait nettement avantageux d'adapter une flexibilité qui tienne la nature pour l'ultime loi d'appel. Ce n'est donc qu'à l'homme sage, magistrat ou simple citoyen, de juger en dernière instance d'une quelconque affaire. Aussi voyons-nous que Diderot ne se prononce sur le problème des héritiers que vers la fin de son conte et qu'avec l'aval de son père réputé pour sa probité. Il considère que son père a commis une erreur en privant les héritiers de la fortune du curé de Thivet ; et que craignant de devoir restituer

---

<sup>603</sup> Diderot, *Les Deux amis de Bourbonne*, p. 478.

<sup>604</sup> Diderot, « Casuiste », *L'Encyclopédie*, t. II, pp. 756-757.

aux légataires Frémin au cas où il mettrait les héritiers en possession de leurs effets, il fallait tout autant restituer aux héritiers dans le cas contraire. De surcroît, Diderot affirme que le recours de son père au service des juges casuistes de Langres n'a fait que causer davantage de soucis. C'est ici, au « tribunal de l'équité naturelle », que la raison de l'homme sage devrait prévaloir sur celle de l'homme de loi<sup>605</sup>.

Nous aurions pu continuer avec le dernier conte des années 1770 de Diderot, *Le Supplément au Voyage de Bougainville*. Cependant, il ne s'agit pas d'un conte domestique comme les autres, d'autant plus que les discours des Otaïtiens ont cet accent européen qui compromet la vraisemblance du conte, comme le met en évidence le philosophe lui-même. La défense diderotienne des lois de la nature, nous semble-t-il, culmine avec *l'Entretien d'un père avec ses enfants*. En sus, les autres contes étudiés sont plus fidèles à l'esthétique de Richardson. L'ensemble des événements casuistiques qui ont interrompu Didier dans son histoire avec les héritiers concourent à donner au conte une touche de vérité. Tous les invités de la maison ont contribué au conte. Diderot ne fait qu'introduire des auditeurs qui interrompent par des questions comme dans *Ceci n'est pas un conte*, Didier, le lecteur du conte. Bien que Diderot soit un narrateur auto-diégétique, il ne s'en estime pas pour autant l'auteur de son œuvre, car on ne compose point de conte, on en fait un<sup>606</sup> ou en lit un. C'est par le déterminisme dans la nature que sont composés les événements du conte historique dans la société<sup>607</sup>. Diderot n'en est que le lecteur. Quand est-ce que l'on est un auteur ? Et quand est-ce que l'on en est un qui à plus forte raison compose ? C'est quand on introduit des éléments romanesques pour lier la vérité historique des événements dans le but d'atteindre une illusion

---

<sup>605</sup> « Liberté et propriété : ces deux mamelles de la pensée politique de Diderot ainsi que de l'immense majorité des philosophes des Lumières figureront en bonne place, comme chacun sait, dans la Déclaration des droits de l'homme de 1789. Le droit de propriété, autrement dit le droit de l'individu sur la valeur qu'il a créée par son travail, est antérieur à l'institution de la société et ne dépend pas du consentement d'autrui ou de la loi politique ; la propriété est naturelle en son essence, nullement conventionnelle, c'est-à-dire réglée et limitée par la loi. [...] Diderot s'interrogeait sur les limites du droit de propriété, et non seulement en période de disette où, de toute façon, c'est la faim et non la raison ou le respect de la loi qui commande aux hommes. Après son voyage à Langres et à Bourbonne, ou même pendant son séjour à Langres dans la maison paternelle, il rédigea un opuscule intitulé *Entretien d'un père avec ses enfants*, sous-titré *ou du danger de se mettre au-dessus des lois*. » Gerhardt Stenger, *Diderot, le combattant de la liberté*, Paris, éd. Perrin, 2013, p. 489.

<sup>606</sup> Diderot, *Ceci n'est pas un conte*, p. 501.

<sup>607</sup> Voir le chapitre « Intérêt » dans *De la poésie dramatique*.

romanesque, « d'être moins vrai et plus vraisemblable que l'historien<sup>608</sup> ». La différence entre le roman historique et le conte historique réside dans cet esprit d'invention qu'adopte le romancier et qui en fait un auteur merveilleux. D'où Diderot conclut qu'un bon drame pourrait être facilement transposé en un excellent roman. Est-il possible de faire d'un roman un conte ? Diderot a refusé dans son article de l'*Encyclopédie* l'appellation de roman pour le conte historique par souci moral et poétique. Mais il semble au demeurant que la vérité naturelle du conte historique, comme la conçoit Diderot, et la poésie du roman soient aussi une autre cause qui sépare foncièrement les deux genres.

---

<sup>608</sup> Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1296.

## 5.2. Empirisme dans le conte

Sans doute, notre philosophe étend son esprit expérimental au conte, et ce depuis son premier roman, *Les Bijoux indiscrets*. Nous allons alors nous arrêter sur la différence entre ses contes et son roman, selon sa propre conception des deux genres.

Parmi ses contes, ce sont *La Religieuse* et *Jacques le Fataliste* qui nous offrent un exemple des procédés empiriques employés pour étayer l'esthétique de Richardson d'une manière diderotienne. Comment la mystification opère-t-elle dans *La Religieuse* pour renforcer paradoxalement l'aspect de vérité dans ce conte historique ? Ou encore, de quelle manière la négation de la dimension romanesque dans *Jacques le Fataliste* élève-t-elle ce conte au degré d'une vérité ?

Dans ses contes, Diderot se montre déjà de plus en plus réticent à embrasser le métier d'auteur. Plus tard, il le déclare définitivement dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* lorsqu'il dit : « Je ne compose point ; je ne suis point un auteur ; je lis ou je converse ; j'interroge ou je réponds<sup>609</sup>. » Nous pouvons y ajouter qu'il mystifie et qu'il expérimente. C'est bien le lecteur qui est mystifié et sur lequel il expérimente. Diderot revient à ses anciennes habitudes, il est ici dans le rôle d'un Mangogul qui essaie son anneau sur les bijoux.

Mais cet engouement expérimental dans le conte historique est toujours lié à une quête de morale et de vérité dans la nature. Nous passons alors de l'anneau miraculeux du génie Cucufa dans *Les Bijoux indiscrets* au déterminisme du rouleau dans *Jacques le Fataliste*. Est-il bon de sonder magiquement l'intimité féminine ? Est-il juste de mystifier un ami ? Est-il sage de réécrire ce qui est déjà écrit sur le grand rouleau ?

---

<sup>609</sup> Nous avons déjà employé cette citation.

D'un point à un autre, nous percevons une continuité matérialiste et sensualiste dans les contes du philosophe. Une continuité qui ne s'y arrête pas, mais qui se prolonge même jusqu'à l'un de ses derniers ouvrages, les *Éléments de physiologie*.

### 5.2.1. Le miraculeux dans le roman

Le caractère historique du conte tient à la vérité de ses événements, de ses détails et de son esthétique générale. Mais comme le remarque Diderot pour le théâtre, « tous les événements historiques ne sont pas propres à faire des tragédies<sup>610</sup> ». Nous pouvons appliquer le même raisonnement au conte : tous les événements historiques ne sont pas propres à faire des contes historiques. Mais « il arrive quelquefois à l'ordre naturel des choses d'enchaîner des incidents extraordinaires. C'est le même ordre qui distingue le merveilleux du miraculeux. Les cas rares sont merveilleux : les cas naturellement impossibles sont miraculeux : l'art dramatique rejette les miracles<sup>611</sup> ». Mais qu'en est-il de l'art des contes historiques ? Admet-il le miraculeux ? Non. C'est plutôt dans les deux premiers romans de Diderot que nous trouvons la réponse : *Les Bijoux indiscrets* (1748) et puis *L'oiseau blanc, conte bleu* (1749).

D'un point de vue épistémologique, nous avons qualifié dans la première partie de notre travail les événements dans *Les Bijoux indiscrets* comme tantôt extravagants tantôt carnavalesques, par rapport à la conception matérialiste d'une nature sans miracles. Ces romans, contrairement aux contes historiques de Diderot, enchaînent des événements miraculeux sans égard à la vérité de la nature. « L'art poétique serait donc bien avancé, si le traité de la certitude historique était fait. Les mêmes principes s'appliqueront au conte, au roman, à l'opéra, à la farce, à toutes les sortes de poèmes, sans en excepter la fable<sup>612</sup>. » Qu'est-ce que ce traité de la certitude historique ? À nous en tenir à la définition<sup>613</sup> du terme certitude dans *L'Encyclopédie*, ce serait le traité par lequel on montrerait comment introduire des incidents communs pour sauver une suite

---

<sup>610</sup> *Idem.*

<sup>611</sup> *Idem.*

<sup>612</sup> *Ibid.*, p. 1301.

<sup>613</sup> « On peut encore distinguer, comme M. d'Alembert l'a fait dans le *Discours préliminaire*, l'évidence de la certitude, en disant que l'évidence appartient proprement aux idées dont l'esprit aperçoit la liaison tout d'un coup, et la certitude à celles dont il n'aperçoit la liaison que par le secours d'un certain nombre d'idées intermédiaires. » Diderot, Abbé de Prades, « Certitude », *L'Encyclopédie*, t. II, p. 845.

d'événements merveilleux dans tous les genres, un peu comme les événements casuistiques qui sont enchâssés dans l'histoire de Didier avec les héritiers. Ce sont ces cas particuliers de morale qui servent comme des éléments de liaison pour faire adhérer l'esprit de l'auditeur à la vérité du conte. Quant à un roman comme les *Bijoux indiscrets*, il n'y a rien qui puisse sauver la vérité des événements qui y trouvent place si ce n'est un certain contrat de lecture dont Diderot formule ainsi les conditions dans *Les Deux Amis de Bourbonne* :

Je distingue le conte à la manière d'Homère, de Virgile, du Tasse, et je l'appelle le conte merveilleux. La nature y est exagérée ; la vérité y est hypothétique : et si le conteur a bien gardé le module qu'il a choisi, si tout répond à ce module, et dans les actions, et dans les discours, il a obtenu le degré de perfection que le genre de son ouvrage comportait, et vous n'avez rien de plus à lui demander. En entrant dans son poème, vous mettez le pied dans une terre inconnue, où rien ne se passe comme dans celle que vous habitez, mais où tout se fait en grand comme les choses se font autour de vous en petit<sup>614</sup>.

La question est alors de savoir si les éléments miraculeux dans *Les Bijoux indiscrets* obéissent en effet à une « surnaturalisation » généralisée, et si le module des miracles touche autant aux actions des personnages qu'à leurs discours. Est-ce que la nature y est surnaturalisée ? Nous avons dit auparavant que le contexte historique du roman est celui de la France de Louis XV, mais projetée dans cent cinquante billions d'années dans le futur. Nous avons aussi avancé que l'ordre naturel ne serait plus le même grâce à cette temporalité dans laquelle Diderot situe son histoire. Donc cela permettait à Diderot de jouer avec la nature en y faisant introduire des miracles qui pourraient être considérés comme d'éventuels phénomènes d'évolution. Ce *miraculisme* évolutionniste, s'il est permis de s'exprimer ainsi, nous fait bien mettre le pied dans une terre inconnue, où rien ne se passe comme dans celle que nous habitons, et où tout se fait en surnaturel. Mais à dire vrai, tout ne se fait pas en surnaturel dans *Les Bijoux indiscrets*. Il n'y a que deux ou trois miracles dans tout le roman : le génie Cucufa au service du sultan Mangogul, l'anneau qui fait parler les bijoux des femmes et le babil de ces organes. Ces événements miraculeux sont greffés sur la réalité du contexte historique de la France du XVIII<sup>e</sup> siècle. Donc, c'est dans une logique contraire à l'esthétique ultérieure que ce soit

---

<sup>614</sup> Diderot, *Les Deux Amis de Bourbonne*, p. 479.

celle des contes avec Richardson ou celle de la théorie dramatique avec Térence, que Diderot compose *Les Bijoux indiscrets* et *L'Oiseau blanc, conte bleu*. En d'autres mots, il ne s'agit pas d'introduire des incidents communs dans un ensemble d'événements merveilleux pour donner plus de vérité au conte historique. Car ce ne sont que les événements historiques merveilleux qui sont propres à faire des tragédies et des contes historiques. Tout au contraire, il n'y a qu'à ajouter deux ou trois éléments surnaturels même dans une suite d'événements naturels ou merveilleux pour obtenir un effet romanesque, surnaturel. Ainsi voyons-nous dans les premiers romans de Diderot un repoussoir des contes historiques des années 1770 et donc de l'esthétique de vérité de Richardson.

Ainsi, avant que de s'éprendre de la grande vérité naturelle dans les œuvres de Richardson, Diderot compose des romans dans une esthétique tout à fait contraire. Nous comprenons mieux par là la raison pour laquelle il établit une différence nette entre le roman et le conte dans son *Éloge pour Richardson*, c'est-à-dire treize ans après son premier roman libertin :

Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien, et qu'on appelle aussi des romans<sup>615</sup>.

Serait-ce là de la part du philosophe une distanciation voire une condamnation implicite des *Bijoux indiscrets* ? En définitive, Diderot finit bien par trouver un nom pour les œuvres de Richardson, c'est le conte historique. Ce texte s'aligne sur un stoïcisme de plus en plus proche à partir de la seconde moitié des années 1770. La découverte de Richardson a dû certainement déplacer l'horizon d'attente de notre philosophe en opérant simplement un renversement dans son esthétique romanesque et dramatique.

Après avoir exposé comment Diderot a surnaturalisé les actions des personnages, examinons la façon par laquelle il a surnaturalisé leurs discours. Dans un roman comme *Les Bijoux indiscrets*, la tâche a été facile pour Diderot. La majorité des personnages est surnaturalisée puisque ce sont les vulves, au lieu des bouches, qui expriment tout haut

---

<sup>615</sup> Diderot, *Éloge de Richardson*, p. 155.

les secrets<sup>616</sup> des femmes de la cour de Mangogul. Alors tous les discours deviennent systématiquement de l'ordre du miraculeux. Le discours même de ces organes n'est que le fruit des essais expérimentaux de l'anneau sur les courtisanes. Ainsi comme le peintre qui ajoute une verrue ou une cicatrice à un Antinoüs pour lui donner un air de vérité, l'anneau magique du sultan suffit pour surnaturaliser les actions et les discours des personnages pour créer une atmosphère magique.

Rappelons par ailleurs que *Les Bijoux indiscrets* est un roman qui est, *a priori*, repris par Diderot à partir du conte d'un quelconque auteur africain, vraisemblablement historien de la cour de Mangogul. Tout au long du roman, le philosophe ne fait que nous conter les événements dont la source est un auteur interne de l'histoire. Ainsi, une fois encore, nous pouvons dire que le rôle d'auteur pour Diderot vient toujours en second plan. Bien que l'incorporation d'un auteur interne ne soit ici très probablement qu'un moyen pour échapper à la censure, le philosophe a toujours préféré ce titre à celui d'auteur.

### 5.2.2. Le conte historique mystifié

*La Religieuse* est un texte écrit durant le printemps 1760, donc rien que quelques mois après la première lecture de Richardson. Dans un esprit expérimental, et avant que de faire les contes des 1770, Diderot s'essaie au conte historique, mais d'une manière qui lui est particulière : la mystification. Ainsi tente-t-il de concilier la vérité avec le mensonge<sup>617</sup>.

---

<sup>616</sup> « *Les Bijoux indiscrets*, mettant à jour des bijoux parlants, n'est pas un roman qui contribue à dévoiler la vérité du sexe féminin, pas plus qu'il ne la recherche. L'indiscrétion des bijoux ne consiste pas donc à répandre les secrets cachés de la sexualité féminine, plutôt elle fait révéler le détournement permanent de la narration. Le fait que le sexe ne s'exprime qu'en racontant des histoires d'adultère, et ceci en outre dans une langue secondaire, suppose qu'il est dédoublé, voire *détourné*, par ce qu'il dit. » Anne Beate Maurseth, « *Les Bijoux indiscrets* un roman de divertissement », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 33, 2002, p. 66. Le dédoublement des organes, les bouches supplantées par les bijoux, est en effet un « détournement » de la narration, mais aussi de la fonction organique des parties naturelles de la femme. Il s'ensuit que cet organe auquel Diderot attribue le rôle du système phonatoire devient un moyen détourné pour exprimer la voix du miracle qui s'oppose à la voix de la nature.

<sup>617</sup> « Commencée en 1760, c'est-à-dire parallèlement à *L'Éloge de Richardson*, *La Religieuse* fut pour Diderot une occasion de "faire du sensible" ; peu à peu, il en vint à se méfier d'une esthétique maintenant devenue banale, et se lança sur la voie sceptique et avisée qui le mènerait à *Jacques le fataliste*. » Nicholas Paige, « Diderot démystifié. Les lectures de *La Religieuse* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 4, 2011, pp. 858-859.

En 1749, Diderot insère dans *sa Lettre sur les aveugles* les derniers moments du mathématicien Saunderson, inventés de toutes pièces. Puis, en 1767, dans *La Promenade de Vernet*, nous apprenons à la fin qu'il s'agit de la description de sept tableaux plutôt que de sept sites de promenade. Ensuite, il y a en 1768, *Mystification*, le récit d'une véritable supercherie jouée par Diderot à une ancienne amante de Dimitri Alexeïevitch Galitzine, l'ambassadeur russe en France. Ces canulars témoignent du goût qu'avait le philosophe pour la mystification de ses lecteurs et de ses amis. Parmi ces textes, *La Religieuse* est de loin la mystification la plus réussie.

De ce qui précède, nous préférons pour *La Religieuse* l'appellation de conte au lieu de roman. Si nous nous en tenons à la définition diderotienne de ces deux genres, nous nous apercevons que *La Religieuse* ne contient que des événements merveilleux, contrairement aux *Bijoux indiscrets* et *L'Oiseau blanc, conte bleu* dont les événements et les actions et les discours sont miraculeux et donc romanesques.

C'est l'histoire de Suzanne de Simonin, une jeune fille qui sera écartée de la vie suivant le vœu de ses parents. Le mariage de ses deux sœurs qui a nécessité des dots considérables oblige les Simonin à sacrifier Suzanne en l'envoyant au couvent. Ce qui motive cette décision, c'est le fait que Suzanne soit le fruit d'une relation illégitime. Pour expier son péché et soulager son mari d'une action dont elle assume l'entière responsabilité, la mère décide de faire de sa fille une religieuse. Or Suzanne n'a aucune envie de passer le restant de ses jours au cloître. De couvent en couvent, elle souffrira physiquement et psychologiquement tous les maux d'une condition pour laquelle elle n'estime point être faite jusqu'au moment où elle va expirer. Pour le côté historique du conte, Diderot s'est inspiré de l'histoire de Marguerite Delamarre qui n'a pu s'affranchir des vœux de religieuse imposés par sa mère. Quant à la mystification, Diderot a décidé de solliciter l'aide de Marc-Antoine-Nicolas de Croismare en empruntant le nom de son personnage, Suzanne de Simonin. C'est ainsi que le philosophe en compagnie de ses amis va mystifier le marquis de Croismare en lui faisant croire en l'existence de cette jeune religieuse en détresse. De cette façon, Diderot va réussir à établir un commerce entre un personnage fictif et un personnage historique.

En 1757, Diderot a composé *Le Fils naturel*. Trois ans après, c'est au tour de Suzanne de jouer le rôle de la fille naturelle. Tout au long du conte, Suzanne doute de sa paternité jusqu'au moment où l'ecclésiastique chargé d'elle et de sa mère lui révèle le

péché de celle-ci. Suzanne a donc été conçue selon l'ordre de la nature, c'est-à-dire hors de l'institution religieuse du mariage. Le fait de l'avoir admise à vie dans un couvent ne pouvait bien sûr que mettre en branle des épisodes convulsionnaires chez Suzanne. Il nous paraît essentiel de distinguer entre trois grandes phases dans les deux monastères où la religieuse a été forcée de passer ses jours. Premièrement, Suzanne a été au couvent de Longchamp sous la tutelle de la mère supérieure de Moni jusqu'à ce que celle-ci décède. Deuxièmement, la mère de Moni est remplacée par Sainte-Christine, toujours au même couvent. Troisièmement, Suzanne est transférée dans le dernier couvent de Sainte-Eutrope sous une autre mère supérieure. Dès la première phase, Suzanne perd sa mère, son supposé père, et la mère de Moni. Après cette perte s'ensuivent celles de la seconde et la troisième mère supérieure. Diderot fait ainsi de son personnage une fille naturelle privée à jamais de quelque lien filial que ce soit.

Les trois phases par lesquelles Suzanne est passée dans les couvents sont différentes. Avec la mère de Moni, dont le caractère est doux et maternel, la religieuse va vivre une plénitude tout en souffrant les peines d'une condition pour laquelle elle ne se croit pas faite. Elle est supposée goûter à la joie de la vie religieuse, à sentir le danger du monde, mais elle n'y parvient pas. Avec Sainte-Christine, tyrannique et cruelle, elle inflige de façon outrée à Suzanne tous les châtiments physiques et moraux qu'une religieuse pouvait subir. Enfin, Suzanne est victime de la libido insatiable de la prieure du couvent de Sainte-Eutrope. D'une phase à une autre, elle fait l'expérience de la vie religieuse dans toutes ses formes : idéologique, avec la mère de Moni, tyrannique, avec Sainte-Christine et obscène, avec la mère de Sainte-Eutrope. Paradoxalement, c'est grâce au personnage de Suzanne que toutes ces abbesses seront en quelque sorte délivrées du cloître et par extension le cloître débarrassé respectivement de son idéologie, sa tyrannie et son obscénité. Suzanne intervient donc en tant que force de la nature après avoir longtemps résisté à son enfermement au couvent pendant trois ans.

Après avoir appris toute la vérité sur sa paternité, sans toutefois savoir quoi que ce soit sur l'identité de son véritable père, Suzanne se résigne à rejoindre le couvent de Longchamp. À son arrivée, on lui demande seulement de chanter et de jouer au clavecin. Seul un morceau se présente alors à elle : *Tristes apprêts* dans la tragédie lyrique *Castor et Pollux* de Rameau. Ainsi prophétisait-elle en préluant toutes les

souffrances qu'elle va encourir devant la mère de Moni et toutes les religieuses sans une quelconque réaction :

Tristes apprêts, pâles flambeaux,  
 Jour plus affreux que les ténèbres,  
 Astres lugubres des tombeaux,  
 Non, je ne verrai plus que vos clartés funèbres<sup>618</sup>.

Ces vers ne sont pour Suzanne que l'expression de son désir pour une « obscurité et sécurité » recherchées. Cependant attendrie par l'histoire de la nouvelle religieuse, la mère de Moni n'épargne aucun effort pour lui faire valoir les mérites de la vie dans le couvent. Suzanne décrit dans ces paroles le pouvoir de la mère supérieure sur ses religieuses :

Son dessein n'était pas de séduire ; mais certainement c'est ce qu'elle faisait : on sortait de chez elle avec un cœur ardent, la joie et l'extase étaient peintes sur le visage ; on versait des larmes si douces ! C'était une impression qu'elle prenait elle-même, qu'elle gardait longtemps, et que l'on conservait. Ce n'est pas à ma seule expérience que je m'en rapporte, c'est à celle de toutes les religieuses. Quelques-unes m'ont dit qu'elles sentaient naître en elles le besoin d'être consolées comme celui d'un très grand plaisir ; et je crois qu'il ne m'a manqué qu'un peu plus d'habitude, pour en venir là<sup>619</sup>.

Mais la foi, la lumière et le don de l'abbesse pour le verbe seront engloutis par une obscurité propre à Suzanne. Il arrive alors le moment où la mère de Moni se rend compte de la disparition de sa verve : « Ah ! chère enfant, me dit-elle, quel effet cruel vous avez opéré sur moi ! Voilà qui est fait, l'esprit s'est retiré, je le sens ; allez, que Dieu vous parle lui-même, puisqu'il ne lui plaît pas de se faire entendre par ma bouche...<sup>620</sup>. » Grâce à la perpétuelle consolation de la mère de Moni, Suzanne a réussi à vivre quelques moments de douceur dans son état de religieuse, sans toutefois parvenir à accepter cette vie recluse. L'adoucissement de la vie des religieuses que s'autorisait la mère supérieure de Longchamp ne faisait qu'enliser Suzanne et par conséquent l'enfermer dans des tourments violents. Même l'abbesse sera prise au piège. L'idéologie

---

<sup>618</sup> Pierre-Joseph Bernard, Jean-Philippe Rameau, *Castor et Pollux*, Paris, éd. Hachette Livre BNF, 2020, p. 8.

<sup>619</sup> Diderot, *La Religieuse*, t. II, p. 297.

<sup>620</sup> *Idem*.

du couvent, même dans toute sa splendeur, ne peut rien contre ce qui n'est point naturel : le simple désir de Suzanne pour vivre dans l'obscurité et la sécurité du monde. En effet, Diderot a doté Suzanne d'un caractère discret, comme celui de la nature. Toutes ses actions, surtout dans les moments convulsifs, sont celles d'une automate. Quand Suzanne emporte avec elle la mère de Moni, elle ne sait ce qu'elle est en train de faire. Elle agit innocemment, aveuglément, naturellement :

Je fus prêchée bien ou mal, je n'entendis rien ; on disposa de moi pendant toute cette matinée qui a été nulle dans ma vie, car je n'en ai jamais connu la durée ; je ne sais ni ce que j'ai fait, ni ce que j'ai dit. On m'a sans doute interrogée, j'ai sans doute répondu ; j'ai prononcé des vœux, mais je n'en ai nulle mémoire, et je me suis trouvée religieuse aussi innocemment que je fus faite chrétienne ; je n'ai pas plus compris à toute la cérémonie de ma profession qu'à celle de mon baptême, avec cette différence que l'une confère la grâce et que l'autre la suppose<sup>621</sup>.

Après avoir pris le voile, Suzanne apprend la mort de ses parents et puis assiste à celle de la mère de Moni. C'est à partir de ce moment que la religieuse sera blâmée pour la mort de l'abbesse. Par la tristesse de son sort et la vérité de son obscurité, elle a en effet dissipé l'illusion qui faisait vivre la mère supérieure dans le milieu surnaturel du couvent, et a par là causé sa mort. Celle qui va remplacer de Moni, Sainte-Christine, maintiendra ce blâme tout en l'alimentant du mieux qu'elle peut. C'est la tyrannie qui venge l'idéologie. Face à cela, Suzanne, qui agit aveuglément tout en tâtonnant, décide alors de demander d'être libérée de son vœu. Cette requête qui déplaît tant à la nouvelle mère supérieure lui causera tant de torts, elle qui a toujours voulu vivre discrètement dans la sécurité de l'obscurité. Suzanne refuse les lumières de la vie religieuse. Toutes ses actions n'ont rien d'un combat ou d'un militantisme anti-clérical. Nous supposons que Diderot l'aurait donc introduit dans le couvent pour montrer comment la loi de la nature s'y exécute.

Mais cette parcelle de la nature que Suzanne représente est vite perçue par le reste des religieuses, sous l'impulsion de leur supérieure, comme un élément démoniaque :

Il y a dans les communautés des têtes faibles ; c'est même le grand nombre : celles-là croyaient ce qu'on leur disait, n'osaient passer devant ma porte, me

---

<sup>621</sup> *Ibid.*, p. 300.

voyaient dans leur imagination troublée avec une figure hideuse, faisaient le signe de la croix à ma rencontre ; et s'enfuyaient en criant : « Satan, éloignez-vous de moi ! Mon Dieu, venez à mon secours !... » Une des plus jeunes était au fond du corridor, j'allais à elle, et il n'y avait pas moyen de m'éviter ; la frayeur la plus terrible la prit. D'abord elle se tourna le visage contre le mur, marmottant d'une voix tremblante : « Mon Dieu ! mon Dieu ! Jésus ! Marie !... »<sup>622</sup>.

Forcée d'entrer dans un couvent et de prendre le voile, Suzanne est aussi obligée à ne jamais y renoncer par Sainte-Christine. Le désir de vivre hors du cloître que la jeune religieuse confie à Sainte-Christine ne fait qu'exacerber son despotisme. C'est que la nouvelle considère la demande de Suzanne comme un affront pour l'idéologie du couvent. La diabolisation de Suzanne est poussée jusqu'à un degré insoutenable quand Sainte-Christine ordonne des séances d'exorcisme qui dépassent de loin la torture physique et psychologique. Tout le couvent perçoit dans Suzanne l'incarnation de Satan. C'est dans cette deuxième phase que la religieuse pâtit comme jamais de la cruauté mortifère d'une supérieure à l'image d'un Néron. Pour échapper à la perpétuelle persécution de Sainte-Christine, Suzanne aura secrètement recours aux services de M. Manouri, un avocat qui va l'aider pour initier son procès.

Est-ce que la voix de la tyrannie l'a emporté contre la voix de la nature ? C'est ici que la mystification est mise en œuvre. Diderot fera écrire au Marquis de Croismare des lettres en la personne de Suzanne pour la sauver de son piteux état.

Suzanne ne réussit pas à obtenir l'affranchissement de ses vœux quand elle perd son procès et est sommée de renouveler ses vœux de façon grotesque. Après cet échec juridique, elle est encore humiliée par Sainte-Christine au-delà des limites. Elle sera privée de repas, d'habits, de couverture, puis flagellée et placée dans une cellule sans fenêtre exposée à la rudesse du temps. La détresse a duré longtemps. Et avant de perdre son procès, Suzanne a prié l'avocat Manouri et le marquis de Croismare d'informer l'archidiacre des persécutions et des dangers qu'elle encourait de la part de Sainte-Christine. Le jour arrive alors où l'ecclésiastique visite Suzanne dans sa cellule pour découvrir cet épouvantable spectacle :

---

<sup>622</sup> *Ibid.*, p. 325.

J'entendis l'archidiacre qui disait à la supérieure dans le corridor : « Vous êtes indigne de vos fonctions ; vous mériteriez d'être déposée. J'en porterai mes plaintes à monseigneur. Que tout ce désordre soit réparé avant que je sois sorti. » Et continuant de marcher, et branlant sa tête, il ajoutait : « Cela est horrible. Des chrétiennes ! des religieuses ! des créatures humaines ! cela est horrible. »<sup>623</sup>.

Il n'est pas alors question d'un triomphe juridique ou naturel contre le despotisme claustral, mais du moins Suzanne a su le dénoncer. Cet excès de brutalité dans la torture par lequel Diderot agresse nos sens est clairement justifié. Peut-être même corrobore-t-il d'une certaine manière notre idée selon laquelle Suzanne serait cette parcelle de la nature introduite dans un environnement contre nature. En d'autres mots, dans un esprit expérimental, le philosophe aurait voulu nous peindre le tableau de la nature, en la personne de Suzanne, persécutée par l'homme :

Quoique j'aie longtemps éprouvé combien l'aversion d'une supérieure était un violent aiguillon à la perversité naturelle, surtout lorsque celle-ci pouvait se faire un mérite, s'applaudir et se vanter de ses forfaits, le ressentiment ne m'empêchera point d'être juste. Plus j'y réfléchis, plus je me persuade que ce qui m'arrive n'était point encore arrivé, et n'arriverait peut-être jamais. Une fois (et plutôt à Dieu que ce soit la première et la dernière !) il plut à la Providence, dont les voies nous sont inconnues, de rassembler sur une seule infortunée toute la masse de cruautés réparties, dans ses impénétrables décrets, sur la multitude infinie de malheureuses qui l'avaient précédée dans un cloître, et qui devaient lui succéder. [...] Cependant, monsieur le marquis, ma situation présente est déplorable, la vie m'est à charge ; je suis une femme, j'ai l'esprit faible comme celles de mon sexe ; Dieu peut m'abandonner ; je ne me sens ni la force, ni le courage de supporter encore longtemps ce que j'ai supporté<sup>624</sup>.

En effet, tout ce qui arrive à Suzanne « n'était point encore arrivé et n'arriverait peut-être jamais ». Si jamais cela a dû arriver ou devait arriver aux religieuses, Suzanne a déjà porté le voile ou la sainte robe du calvaire. Elle a souffert pour toutes les religieuses, dans tous les siècles et dans toutes les contrées pour qu'elles n'aient pas ou plus à souffrir. Tout prête ici à croire que ce grand moment profane dans *La Religieuse*

---

<sup>623</sup> *Ibid.*, pp. 336-337.

<sup>624</sup> *Ibid.*, pp. 335-336.

est une réécriture de la passion christique<sup>625</sup>. Comme Dieu a crucifié son fils et l'a abandonné, la mère de Suzanne a sacrifié sa fille naturelle et l'a abandonnée aussi. Mais « il y a le cri de la nature, et je l'entends lorsque Sara dit du sacrifice de son fils : "Dieu ne l'eût jamais demandé à sa mère"<sup>626</sup> ». Or Dieu non plus n'a jamais demandé à la mère de Suzanne d'expié son aventure de jeunesse en sacrifiant sa fille. La religieuse n'a pour ainsi dire aucun lien filial. Tout le monde peut l'abandonner, et ils le font tous d'une manière ou d'une autre : son père naturel, sa mère, monsieur de Simonin, ses sœurs, ses abbesses, et Dieu. Coupée de sa famille et de Dieu, Suzanne est plutôt une fille de la nature qu'une fille naturelle ou une fille de Dieu. Tous les supplices qu'elle a subis au couvent de Longchamp lui font réaliser qu'il est inutile de légitimer ses souffrances ou d'en chercher le sens, puisque tout le monde l'abandonne et en conséquence le sens aussi. Encore une fois, ce moment profane est une négation athée de l'existence d'un être suprême formulée ainsi par Jésus lors de sa crucifixion : « Mon Dieu, Mon Dieu, pourquoi m'avez-vous abandonné ? »<sup>627</sup>. Suzanne ne se pose pas la question. Elle dit que « Dieu *peut* l'abandonner », et c'est cela son cri de la nature. Évidemment, c'est ce qui arrive lorsqu'elle est transférée au couvent de Sainte-Eutrope, à sa nouvelle prison, où son martyre prend une tournure tout à fait obscène. Abandonnée à elle-même, ce n'est plus le discours doucereux de l'idéologie religieuse ou la cruauté tyrannique dont elle sera l'objet, mais du désir charnel d'une nouvelle mère de couvent.

---

<sup>625</sup> « Il semble que Diderot renoue, grâce à un biais critique productif, avec l'émotion intense qu'avait suscitée en lui l'*Iphigénie sacrifiée* de Carle Vanloo, ravivant, après Vincennes, les souvenirs d'Euripide et de Racine. Le philosophe avait pu voir cette toile avec Grimm au Salon de 1757, avant qu'il devienne lui-même critique d'art pour la *Correspondance littéraire. Les Entretiens sur le Fils naturel* de 1757 et le *Discours sur la poésie dramatique* de 1758 en offrent, dans la lignée de la mort philosophique de Socrate, mais aussi du côté des textes bibliques, non moins bouleversants, du sacrifice principiel demandé à Abraham ou encore de l'histoire exemplaire de Jephthé. Le fils prodigue du coutelier de Langres, soumis à la loi du Père, n'a cessé d'exorciser sous des formes diverses cette hantise majeure de sa vie personnelle comme de sa vocation « philosophique » : le spectacle intériorisé d'une jeune et innocente victime expiatoire tombant sous les coups redoublés du fanatisme amoureux, ou plutôt succombant à l'amour-haine fascinant d'un fanatisme sans visage. » Pierre Chartier, *Vies de Diderot*, vol. 2, *Prestiges du représentable*, Paris, éd. Hermann, 2012, pp. 130-131. La notion du sacrifice est partout dans l'œuvre de Diderot. Voir dans les parties précédentes « Denis, le roi sacrifié », « Sénèque, le philosophe sacrifié » et « La pantomime : un jeu esthétique, politique et matérialiste ».

<sup>626</sup> Diderot, *Satyre première*, p. 583.

<sup>627</sup> « Psaume 22 », *La Bible de Jérusalem, Livre des Psaumes*, Paris, éd. CERF, 2014.

Dès son arrivée à Sainte-Eutrope, Suzanne comprend qu'elle a affaire à une abbesse quelque peu excentrique, dont la familiarité est envahissante, la conduite enfantine et le maintien négligé. Dans ce couvent, les religieuses ont droit à du thé, du café, du chocolat et même des liqueurs. On y joue de la musique profane, on y prie légèrement et les châtiments n'y sont presque rien. En un mot, c'est un lieu de plaisirs. Aux yeux d'une Suzanne tant persécutée, affamée, et diabolisée à Longchamp, tout annonce une indécence générale à Sainte-Eutrope. Son caractère innocent va lui faire valoir un surnom donné par les autres religieuses, Suzanne la réservée.

Plusieurs sœurs du couvent de Sainte-Eutrope ont été plus ou moins les favorites de leur mère supérieure. Ainsi partageaient-elles le secret sur la sexualité de leur abbesse. Cependant Suzanne est désignée comme la nouvelle favorite. Cela enclenche bien sûr la jalousie et la haine des autres sœurs qui se voient privées des faveurs de leur supérieure. Le nouveau couvent n'inspire pourtant rien d'obscur à Suzanne qui jouera même des pièces gaies au clavecin cette fois-ci. Avant d'intégrer le couvent de Longchamp, elle avait senti à quel point il était pernicieux d'exhiber ses talents musicaux<sup>628</sup>. Mais l'illusion d'une vie plus douce que celle de Longchamp lui a fait oublier ce point important. En se démarquant des autres religieuses, Suzanne va apprendre au fur et à mesure le sort réservé à celles qui tombent en disgrâce dans le couvent. D'ailleurs, elle remarque dès le début le caractère lunatique de l'abbesse. Elle nous en dit ceci :

On est très mal avec ces femmes-là, on ne sait jamais ce qui leur plaira ou déplaira, ce qu'il faut éviter ou faire ; il n'y a rien de réglé. [...] On est toujours trop près ou trop loin des supérieures de ce caractère ; il n'y a ni vraie distance, ni mesure ; on passe de la disgrâce à la faveur et de la faveur à la disgrâce, sans qu'on sache pourquoi<sup>629</sup>.

Cette remarque a suffi pour que Suzanne puisse entrevoir le sort qui l'attendrait si jamais elle en venait à désobliger sa supérieure. Et c'est ce qui se concrétise rapidement quand celle-ci demande à Suzanne des preuves d'amour après l'avoir comblée de bontés, de cadeaux et d'attentions. Malgré son innocence, Suzanne est troublée par le

---

<sup>628</sup> « Je crois qu'il faut taire que je sais la musique et que je touche du clavecin : il n'en faudrait pas davantage pour me déceler ; l'ostentation de ces talents ne va point avec l'obscurité et la sécurité que je cherche. » Diderot, *La Religieuse*, pp. 295-296.

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 354.

contact physique de plus en plus lubrique avec l'abbesse et en informe l'archidiacre qui lui défend de partager son lit avec qui que ce soit. En apprenant cette nouvelle, l'abbesse entre dans un accès de folie qui, quelques mois plus tard, la conduit à la mort :

Elle fut saignée, on lui donna les bains, mais son mal semblait s'accroître par les remèdes. Je n'ose vous décrire toutes les actions indécentes qu'elle fit, vous répéter tous les discours malhonnêtes qui lui échappèrent dans son délire. [...] On ne tarda pas à la séquestrer, mais sa prison ne fut pas si bien gardée qu'elle ne réussit un jour à s'en échapper. Elle avait déchiré ses vêtements, elle parcourait les corridors nue. [...] Après avoir vécu plusieurs mois dans cet état déplorable, elle mourut<sup>630</sup>.

Ainsi Suzanne achève la troisième phase de sa vie dans les couvents en se débarrassant symboliquement du vice qui y était représenté par la mère de Sainte-Eutrope. Mais le vice de la mère supérieure est naturel. Ceci pourrait expliquer la raison pour laquelle Suzanne, bien qu'elle ait souffert l'abus de sa supérieure, n'a jamais pu la haïr comme c'était le cas avec Sainte-Christine. Elle avoue même ne pouvoir que l'aimer. Pour Diderot, la nature n'épargne ni les hommes du monde ni les hommes de la religion, même dans leurs retraites. La mère du couvent de Sainte-Eutrope a toujours manqué d'autorité religieuse<sup>631</sup>. Ce ne sont que ses pulsions sexuelles, ou que sa « maladie », comme le constate inévitablement Suzanne, qui dictent les lois du couvent. Ce ne sont ni les préceptes religieux ni les plaisirs effrénés de la nature qui devraient être le modèle de tout gouvernement, fût-il religieux ou civil. Le philosophe souhaite nous démontrer, par l'histoire du couvent de Sainte-Eutrope, qu'au cœur d'une institution religieuse qui exige pauvreté, chasteté et obéissance, la nature exige aussi la liberté à défaut de répandre les vices du plaisir, de la volupté et de la désobéissance.

Suzanne qui a soupçonné depuis le début la fin tragique de la supérieure a préparé de longue main sa fuite pour revenir à Paris où elle entre au service d'une blanchisseuse. Le parcours de cette religieuse dans les différents cloîtres, d'où elle sort physiquement

---

<sup>630</sup> *Ibid.*, pp. 400-401.

<sup>631</sup> À Sainte-Eutrope, le serment d'obéissance à Dieu est détourné par la supérieure à son avantage pour abuser sexuellement de ses religieuses. Quand elle se fait emprisonner par celles-ci, c'est au même serment qu'elle fait appel : « Je suis votre supérieure, vous en avez toutes fait le serment, qu'on m'obéisse. Vous m'avez emprisonnée ; malheureuse ! Voilà donc la récompense de mes bontés ! vous m'offensez parce que je suis trop bonne ; je ne le serai plus... Au feu !... Au meurtre !... Au voleur !... À mon secours !... À moi, sœur Thérèse... À moi, sœur Suzanne... ». *Ibid.*, p. 400.

indemne, la mène fatalement sous la plume du philosophe à tomber malade et à expirer<sup>632</sup> afin de soulager le marquis de Croismare de ses inquiétudes grandissantes pour un personnage fictif. Toute l'histoire de Suzanne n'est qu'un conte historique de la vie de Marguerite Delamare, dont les événements merveilleux sont enjolivés pour servir de mystification aux dépens de la dévotion du marquis de Croismare<sup>633</sup>. L'art de la mystification auquel Diderot s'essaie de façon expérimentale dans *La Religieuse* met le conte historique, et plus précisément l'esthétique de Richardson à l'épreuve. En d'autres mots, est-ce que les éléments de vérité dans le conte historique sont à même de convaincre assez une personne pour qu'elle s'investisse des mois durant pour sauver une inconnue d'un couvent ? Friedrich Melchior Grimm nous répond dans ces propos :

Cette insigne fourberie prit toute une autre tournure, comme vous allez le voir par la correspondance que je vais mettre sous vos yeux, entre M. Diderot ou la prétendue religieuse et le loyal et charmant marquis de Croismare, qui ne se douta pas un instant d'une noirceur que nous avons eue longtemps sur notre conscience. Nous passions alors nos soupers à lire, au milieu des éclats de rire, des lettres qui devaient faire pleurer notre bon marquis, et nous y lisions avec ces mêmes éclats de rire les réponses honnêtes que ce digne et généreux ami lui faisait. Cependant dès que nous nous aperçûmes que le sort de notre infortunée commençait à trop intéresser son tendre bienfaiteur, M. Diderot prit le parti de la faire mourir, préférant de causer quelque chagrin au marquis au danger évident de le tourmenter plus cruellement peut-être en la laissant vivre plus longtemps<sup>634</sup>.

Si la mystification n'a pas abouti au point que s'est fixé Diderot et ses complices, elle a du moins prouvé que le conte historique est, selon la conception de Richardson, bien capable de tromper par sa vérité. Quand nous lisons les lettres qu'envoyait le marquis à Suzanne et plus tard à la blanchisseuse qui en prend soin – les deux étant de Diderot – nous remarquons qu'il est sensible à la maladie de la religieuse, à sa sécurité, aux dispositions qu'elle doit prendre lors de son voyage pour le rejoindre à Caen, etc. En effet, le marquis a projeté d'établir Suzanne chez lui comme une domestique qui jouirait

---

<sup>632</sup> Diderot sacrifie doublement Suzanne, dans l'œuvre et hors de l'œuvre.

<sup>633</sup> Ami des philosophes, le marquis de Croismare s'est éloigné de Paris et des idées philosophiques pour s'occuper du jardinage et de sa dévotion pour Dieu. Il avait aussi une fille dans un couvent. Dévot et père d'une fille à l'âge de Suzanne, le marquis de Croismare fut la personne idéale à mystifier. *Ibid.*, pp. 406-407.

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 407.

de sa liberté. Cet intérêt pour le bien-être de la religieuse pourrait donc justifier le recours à la mystification comme un moyen empirique susceptible de donner les résultats de l'adoption d'une nouvelle esthétique littéraire. Le conte et le roman n'ont pas l'avantage de la représentation dont le théâtre jouit. Le dramaturge dont la pièce est représentée a souvent un public à sa disposition pour en juger de l'effet. Diderot invente alors un moyen pour inclure un personnage historique, le marquis de Croismare en l'occurrence, dans sa fiction. Ainsi le conte de Diderot est on ne peut plus historique pour le lecteur, et cela simplement par le fait d'y avoir mis tant de vérité par l'entremise du marquis. Notre philosophe a parallèlement introduit Suzanne comme une portion de la nature dans les couvents, et le marquis de Croismare comme une portion de la vérité dans le conte de Suzanne.

### 5.2.3. La négation du romanesque

« Je vois seulement qu'avec un peu d'imagination et de style, rien n'est plus aisé que de filer un roman. Demeurons dans le vrai<sup>635</sup> ». « Ceci n'est point un roman, je vous l'ai déjà dit, je crois, et je vous le répète encore<sup>636</sup> ». C'est ainsi que Diderot nous annonce que *Jacques le Fataliste et son maître* n'est pas un roman et qu'il s'agit plutôt d'un conte historique qui s'inscrit dans l'esthétique du vrai, celle de Richardson.

Notre philosophe nous dit clairement qu'il n'aime pas les romans. D'ailleurs, il interrompt cinquante-sept fois le lecteur dans son ouvrage pour insister de diverses façons sur le fait qu'il ne compose point de roman et que son objectif est la vérité. Mais ces interruptions nous informent qu'à chaque moment l'histoire peut prendre différentes directions. Tout semble prêt à changer d'un trait de plume pour Diderot, bien que tout soit déjà écrit là-haut sur le grand rouleau pour Jacques. Or, « lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute ; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit pas interrompu quelquefois par son auditeur<sup>637</sup> ». Comme nous l'avons précisé auparavant, Diderot s'approprie le rôle traditionnel de l'auditeur ou du lecteur qui interrompt le conteur, et ainsi devient-il celui qui interrompt le lecteur dans sa lecture. Qu'indiquent alors ces interruptions ? Peut-être les moments de réflexion où Diderot est tenté par la facilité de l'écriture des événements romanesques :

---

<sup>635</sup> Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, t. II, p. 883.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 740.

<sup>637</sup> Diderot, *Ceci n'est pas un conte*, t. II, p. 503.

Telle fut à la lettre la conversation du chirurgien, de l'hôte et de l'hôtesse : mais quelle autre couleur n'aurais-je pas été le maître de lui donner, en introduisant un scélérat parmi ces bonnes gens ? Jacques se serait vu, ou vous auriez vu Jacques au moment d'être arraché de son lit, jeté sur un grand chemin ou dans une fondrière. – Pourquoi pas tué ? – Tué, non. J'aurais bien su appeler quelqu'un à son secours ; ce quelqu'un-là aurait été un soldat de sa compagnie : mais cela aurait pué le *Cleveland* à infecter. La vérité, la vérité ! – La vérité, me direz-vous, est souvent froide, commune et plate ; par exemple, votre dernier récit du pansement de Jacques est vrai, mais qu'y a-t-il d'intéressant ? Rien. – D'accord. – S'il faut être vrai, c'est comme Molière, Regnard, Richardson, Sedaine ; la vérité a ses côtés piquants, qu'on saisit quand on a du génie. – Oui, quand on a du génie ; mais quand on en manque ? – Quand on en manque, il ne faut pas écrire <sup>638</sup>.

En effet, à chaque fois que Diderot interrompt le lecteur, c'est bien pour choisir une suite d'événements naturelle ou merveilleuse, mais jamais romanesque ou providentielle comme dans le roman de l'abbé Prévost. Il s'écrie même « La vérité, la vérité ! ». C'est ce à quoi il tient le plus et non pas à écrire un roman. Nous pouvons dire alors des cinquante-sept interruptions qu'elles servent à éviter le romanesque. Ou peut-être que Diderot s'est imposé la tâche de faire un conte moins pour être subversif que pour examiner son habileté à se débarrasser du romanesque d'une manière expérimentale. Donc en s'appropriant les interruptions du lecteur, Diderot lui montre qu'il a fait le choix des événements qui relèvent de la vérité au lieu du mensonge romanesque. Mais est-ce que c'est suffisant pour dire de cette vérité qu'elle est le facteur déterministe dans la vie de Jacques ? Il est peu probable que Diderot ait voulu agir en auteur démiurge. C'est comme si Diderot n'écrivait pas vraiment pour Jacques. En tout état de cause, Jacques ignore qui écrit sur le grand rouleau. L'auteur est inconnu :

Et qui est-ce qui a fait le grand rouleau où tout est écrit ? Un capitaine, ami de mon capitaine, aurait bien donné un petit écu pour le savoir ; lui, n'aurait pas donné une obole, ni moi non plus ; car à quoi cela me servirait-il ? En éviterais-je pour cela le trou où je dois m'aller casser le cou<sup>639</sup> ?

Nous percevons déjà un semblant de séparation entre l'auteur de ce qui est écrit là-haut et les événements qui se produisent dans la vie de Jacques. Même en ignorant le faiseur

---

<sup>638</sup> Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, t. II, p. 738.

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 740.

du rouleau, le déterminisme opère d'une manière mécanique pour Jacques. Est-ce que la vérité nécessite un auteur qui en détermine les événements ? Oui, et c'est la nature. À ce propos, Diderot pense que

nous croyons conduire le destin, mais c'est toujours lui qui nous mène ; et le destin pour Jacques était tout ce qui le touchait ou l'approchait, son cheval, son maître, un moine, un chien, une femme, un mulet, une corneille. Son cheval le conduisait donc à toutes jambes vers son maître qui s'était assoupi<sup>640</sup>.

L'énumération nous indique qu'il n'y a que les êtres matériels qui peuvent déterminer d'une manière ou d'une autre la vie de Jacques. Le toucher et la proximité servent de moteur à ce déterminisme. Donc la nature est, par la matière et le mouvement, celle qui mène Jacques ici-bas. Ce n'est pas seulement Jacques, mais son maître est aussi déterminé par tout ce qui est matériel autour de lui. Un matin, sur le chemin, après avoir passé une nuit dans une auberge où le maître a oublié sa montre et sa bourse, il y renvoie Jacques pour les récupérer :

Puis il cherchait sa montre à son gousset où elle n'était pas, et il achevait de se désoler, car il ne savait que devenir sans sa montre, sans sa tabatière et sans Jacques : c'étaient les trois grandes ressources de sa vie qui se passait à prendre du tabac, à regarder l'heure qu'il était, à questionner Jacques, et cela dans toutes les combinaisons<sup>641</sup>.

En l'absence des éléments matériels que le maître devrait toucher ou dont il devrait s'approcher, celui-ci tombe dans un état d'hébétude et plus rien ne se passe autour de lui. En ce moment précis, Diderot le fait dormir en attendant le retour de Jacques et suspend ainsi la narration. Le cours de l'histoire est arrêté. Le maître est désormais un automate mis en panne<sup>642</sup>. Et qu'est-ce qu'un automate sans destin, sans le personnage et les objets qui le déterminent ? Rien. Sans déterminisme, il n'y a plus d'événement et donc plus rien à narrer. Quand Diderot fait exprès de démunir le maître de ses

---

<sup>640</sup> *Ibid.*, p. 734.

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 730.

<sup>642</sup> « Panne, mettre en panne, [...] c'est virer le vaisseau vent devant, et mettre le vent sur toutes les voiles, ou sur une partie, afin de ne pas tenir ni prendre le vent, ce qui se fait quand on veut retarder le cours du vaisseau pour attendre quelque chose. » Louis de Jaucourt, « Panne », *L'Encyclopédie*, t. XI, p. 821.

possessions et de Jacques, il prévient le lecteur des conséquences de cet acte et lui propose une alternative :

Si l'abandonnant seul [Jacques] à la quête de la bourse et de la montre, vous prenez le parti de faire compagnie de son maître, vous serez poli, mais très ennuyé ; vous ne connaissez pas cette espèce-là. Il a peu d'idées dans la tête ; s'il lui arrive de dire quelque chose de sensé, c'est de réminiscence ou d'inspiration. Il a des yeux comme vous et moi ; mais on ne sait la plupart du temps s'il regarde. Il ne dort pas, il ne veille pas non plus ; il se laisse exister. [...] Eh bien ! en avez-vous assez du maître, et son valet ne venant point à nous, voulez-vous que nous allions à lui<sup>643</sup> ?

C'est toujours dans un esprit expérimental que Diderot s'essaie au conte historique. Qu'est-ce que l'homme sans le monde matériel qui l'entoure ? Un autre tas de matière inerte presque dépourvu d'idées, de sens, de mémoire et d'imagination, en témoigne le maître. Quand le philosophe le prive de sa montre, de sa tabatière et de Jacques, il le transforme en quelque chose de semblable à la statue de Condillac, dont on ôte ou rajoute les différents sens pour chercher l'origine des connaissances humaines. Le grand rouleau où tout est écrit est la nature même. Et qu'est-ce qui l'écrit ? La matière dans son mouvement perpétuel. Sur ce long papier, rien n'est romanesque ni miraculeux. Il n'y a que la vérité qui puisse y tenir place, et c'est ce que cherche Diderot à chaque fois qu'il interrompt son lecteur. Or il ne s'agit point d'écrire la vérité, mais de la placer là où elle sied le mieux : dans le conte historique. Diderot nous dit : « Il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable<sup>644</sup> ». La négation du romanesque, nous semble-t-il, est plutôt une quête philosophique que littéraire. Mais paradoxalement, c'est au sein même d'une œuvre littéraire que Diderot se veut non pas écrivain, mais philosophe. Laissons toutefois cela pour la suite et revenons à Jacques et son maître.

C'est parce que tout événement est inévitable que Jacques n'hésite jamais à agir, et souvent au grand étonnement de son maître. Lorsqu'éreintés par le voyage, Jacques et son maître arrivent dans une auberge où ils se retrouvent confrontés à une douzaine de

---

<sup>643</sup> *Ibid.*, pp. 730-731.

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 720.

brigands qui vont les humilier. Importuné par leur comportement, Jacques saisit des pistolets et les menace. Cette grande assurance ne manque pas de stupéfier le maître qui a souhaité faire profil bas et se sauver. Affolé, il s'écrie : « Jacques, quel diable d'homme es-tu ?<sup>645</sup> ». Cette interrogation sur l'identité de Jacques vient directement après le procès que celui-ci a fait à l'ordre du monde, un peu à la manière du Neveu<sup>646</sup> et de d'Alembert<sup>647</sup> :

“Tout ce qui nous arrive de bien et de mal en ce monde est écrit là-haut”.  
 Savez-vous, monsieur, quelque moyen d'effacer cette écriture ? Puis-je n'être pas moi, et étant moi, puis-je faire autrement que moi ? Puis-je être moi et un autre ? Et depuis que je suis au monde, y a-t-il eu un seul instant où cela n'ait été vrai ? Prêchez tant qu'il vous plaira, vos raisons seront peut-être bonnes, mais s'il est écrit en moi ou là-haut que je les trouverai mauvaises, que voulez-vous que j'y fasse<sup>648</sup> ?

Nous remarquons en parcourant *Le Neveu de Rameau*, *Le rêve de d'Alembert* et *Jacques le Fataliste* que la question de l'existence et de la conscience de soi a longtemps occupé Diderot, c'est-à-dire à partir de 1760 jusqu'à sa mort, si nous nous en tenons aux genèses communément acceptées de ces œuvres. Quand Jacques menace du pistolet les brigands, il était tel parce qu'il a fallu qu'il le soit par nécessitarisme naturel. En effaçant l'écriture sur le rouleau, Jacques renoncerait à son existence. Mais cette existence même obéit aux lois de la nature. Le mouvement et la matière transforment perpétuellement tout dans le vide de l'univers. Mais que veut dire Jacques par sa conjecture « s'il est écrit en moi » ? Et pourquoi est-elle contiguë à « s'il est écrit là-

---

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 719.

<sup>646</sup> « LUI. — Vous avez raison. Le point important est que vous et moi nous soyons, et que nous soyons vous et moi. Que tout aille d'ailleurs comme il pourra. Le meilleur ordre des choses, à mon avis, est celui où je devais être, et foin du plus parfait des mondes, si je n'en suis pas. J'aime mieux être, et même être impertinent raisonneur, que de n'être pas. MOI. — Il n'y a personne qui ne fasse le procès à l'ordre qui est ; sans s'apercevoir qu'il renonce à sa propre existence. », Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 630.

<sup>647</sup> « D'ALEMBERT. — Pourquoi suis-je tel ? c'est qu'il a fallu que je fusse tel... Ici, oui, mais ailleurs ? au pôle ? mais sous la ligne ? mais dans Saturne ?... Si une distance de quelque mille lieues change mon espèce, que ne fera point l'intervalle de quelques milliers de diamètres terrestres ?... Et si tout est un flux général, comme le spectacle de l'univers me le montre partout, que ne produiront point ici et ailleurs la durée et les vicissitudes de quelques millions de siècles ? Qui sait ce qu'est l'être pensant et sentant en Saturne ? [...] D'ALEMBERT. — Je suis donc tel, parce qu'il a fallu que je fusse tel. Changez le tout, vous me changez nécessairement ; mais le tout change sans cesse. » Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, pp. 635-636.

<sup>648</sup> Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, p. 717.

haut » ? C'est qu'il n'y a en Jacques, comme dans tout humain, que sa mémoire qui puisse préserver sa conscience de soi dans une nature constamment évolutive. L'identité, ou la continuité des états, comme l'appelle Diderot, est inséparable de la continuité de la substance. Elles évoluent parallèlement. Dans ce sens, nous trouvons dans *Les Éléments de physiologie* une brillante explication matérialiste de ce que c'est que la mémoire. Aussi jugeons-nous nécessaire de la reproduire presque en intégralité pour mieux exposer quelques points de jonction dans la pensée de Diderot :

Pour expliquer le mécanisme de la mémoire, il faut regarder la substance molle du cerveau comme une masse d'une cire sensible et vivante, mais susceptible de toutes sortes de formes, n'en perdant aucune de celles qu'elle a reçues, et en recevant sans cesse de nouvelles qu'elle garde. Voilà le livre. Mais où est le lecteur ? Le lecteur c'est le livre même. Car ce livre est sentant, vivant, parlant ou communiquant par des sons, par des traits l'ordre des sensations, et comment se lit-il lui-même ? en sentant ce qu'il est, et en le manifestant par des sons.

Où la chose se trouve écrite, ou elle ne se trouve pas écrite. Si elle ne se trouve point écrite, on l'ignore. Au moment où elle s'écrit, on l'apprend.

Selon la manière dont elle était écrite on la savait nouvellement, ou depuis longtemps.

Si l'écriture s'affaiblit, on l'oublie, si l'écriture s'efface, elle est oubliée, si l'écriture se revivifie, on se la rappelle.

[...] Chaque sens a son caractère et son burin. La mémoire constitue le soi. La conscience du soi et la conscience de son existence sont différentes. Des sensations continues sans mémoire donneraient la conscience interrompue de son existence : elles ne produiraient nulle conscience de soi<sup>649</sup>.

Il y a indubitablement ici un rapprochement à faire entre le cerveau en tant que livre et la nature en tant que grand rouleau. Le processus d'écriture et d'effacement qu'ils partagent met en évidence le caractère physique de ces deux entités qui tendent continuellement à définir et redéfinir les êtres et les choses. La matérialité du cerveau est ce qui permet aux sens d'y imprimer leurs caractères. Toutes les inscriptions qui s'y font demeurent et forment la mémoire. L'homme et son cerveau sont comme l'aveugle qui parcourt de ses mains un livre en braille. Mais le cerveau est le livre et le lecteur. La nature est ce fameux rouleau et l'auteur. Le cerveau se lit lui-même, la nature s'écrit

---

<sup>649</sup> Diderot, *Eléments de physiologie*, pp. 1289-1290.

elle-même. Mais est-ce que la nature aurait une conscience de soi, une mémoire<sup>650</sup> ? Est-ce que, comme le cerveau, *Jacques le Fataliste* serait un livre qui se lit par lui-même ? Un livre sans auteur ? S'il n'y a pas d'auteur, tant mieux ou tant pis, comme le dirait Jacques, puisque, quoiqu'il en soit, cela « a été écrit là-haut » ou peut-être là-dedans, dans le cerveau. Or la question de l'auteur n'a aucune importance dans *Jacques le Fataliste*. C'est le livre et le lecteur qui sont importants. Nous pouvons aussi avancer que Jacques et le maître semblent être la même personne. Jacques serait le livre et le maître le lecteur. Et quel est, d'après Diderot, le rôle du lecteur dans les contes si ce n'est de poser des questions, d'interrompre Jacques comme le fait si souvent le maître. Le lecteur est celui qui sent ce qu'il est. Mais quand nous lisons *Jacques le Fataliste et son maître*, nous nous faisons questionner par le livre. Diderot casse par-là toute illusion romanesque, comme le comédien qui s'adresse directement au parterre. Ainsi devenons-nous le livre, et le livre le lecteur, jusqu'au point de confusion<sup>651</sup> pour ne plus faire qu'un. La continuité des états et des substances favorise la mémoire et donc la conscience de soi. Là où il y a un livre et un lecteur, il y a un cerveau.

#### 5.2.4. Diderot, l'écrivain, le philosophe

Les Lumières veulent Diderot encyclopédiste, et cela est sans contredit. Pourtant, son œuvre garde jalousement son portrait de philosophe. C'est en étudiant la notion de nature dans son œuvre que nous entrevoyons ce portrait.

Sur ce tableau, Diderot est vêtu à l'ordinaire et refuse d'être emperruqué. L'habit du palais à la mode de son siècle n'est pas à son goût. Au contraire, il aime à se draper

---

<sup>650</sup> « “Et qui est-ce qui vous a dit que ce monde n'avait pas aussi ses méninges ?” Les méninges n'ont qu'une fonction, celle de protéger le cerveau et non de préserver la mémoire. » Diderot, *Le rêve de d'Alembert*, p. 639.

<sup>651</sup> « [Ou mystification], d'où le statut du lecteur (spectateur/auditeur) dans le conte comme médiateur immédiat, détour direct, paradoxe et alibi du conteur, partenaire mystifié qui permet au discours de se réapproprier le récit : loin d'être son propre, comme peut (et doit) le croire le lecteur, le récit ne cesse de lui échapper. Il le reflète, le renvoie au conteur comme à son origine, mirage d'une origine commune. Le dialogisme du conte de Diderot, apparence ou ébauche d'une discussion, n'est de ce point de vue qu'une structure figurée et figurative, plus précisément mystificatrice : le lecteur (auditeur/spectateur) assure la figuration nécessaire pour faire naître l'indiscutable fiction. » Pierre Chartier, *op.cit.*, p. 543. C'est la même mystification du cerveau comme « un livre qui se lit lui-même » et d'où naît la fausse idée de l'individuation que récuse Diderot dans *Le Rêve de d'Alembert*.

largement comme les Orientaux, les Asiatiques et les Anciens<sup>652</sup>. Certes, Diderot, tout comme Montesquieu qui l'a devancé dans ses *Lettres persanes*<sup>653</sup>, tourne en raillerie la centralité des modes vestimentaires palatines. C'est l'habit léger, simple, et proche de la nature que Diderot préfère. Car « l'habit de nature, c'est la peau, plus on s'éloigne de ce vêtement, plus on pèche contre le goût<sup>654</sup> », car le résultat de l'organisation des organes, c'est le corps humain fait, plus on s'éloigne de ce déterminisme, plus on pèche contre la pente qui nous destine à notre devoir naturel. Fidèle à ses préceptes matérialistes, Diderot établit du travail de la nature au travail de l'homme un lien physiologique de causalité : « de même qu'il y a une organisation de bras, de cuisses, de jambes, de corps propre à l'état de portefaix, soyez sûr qu'il y a une organisation propre à l'état de peintre, de poète et d'orateur [...] ; c'est un boiteux qui veut être coureur<sup>655</sup> ». Telle est la condition de l'homme qui ignore la nature et qui s'en éloigne. Il trébuche sans jamais parvenir à tirer parti des penchants de son organisation naturelle. Mais bon gré mal gré, la nature ne favorise pas tous les êtres. Elle en produit des monstres comme les aveugles-nés de la *Lettre*, des médiocres fâchés comme le *Neveu de Rameau*, des troublés comme les convulsionnaires de *La Religieuse*, ou encore des peintres dont le génie est inconstant tel Michel Vanloo.

Loin de représenter véritablement un philosophe, le portrait de Diderot peint par Vanloo en 1767 pousse son modèle à prévenir ses enfants de la dissemblance entre le tableau et la réalité. Il se repeint ainsi : « Je ne fus jamais comme vous me voyez là. J'avais un grand front, des yeux très vifs, d'assez grands traits, la tête tout à fait du caractère d'un ancien orateur, une bonhomie qui touchait de bien près à la bêtise, à la rusticité des anciens temps<sup>656</sup> ». La description qui annonce la physionomie d'ancien orateur n'a rien de surfait. En osmose avec les lois de la nature aussi bien que celles de sa philosophie, le métier de philosophe de Diderot ne serait autre que le résultat de son

---

<sup>652</sup> « Oh ! que nous sommes petits et mesquins ! Quelle différence de ce bonnet triangulaire noir, dont nous sommes affublés, au turban des Turcs, au bonnet des Chinois ! Mettez à César, Alexandre, Caton, notre chapeau et notre perruque, et vous vous tiendrez les côtes de rire ; si vous donnez au contraire l'habit grec ou romain à Louis XV, vous ne rirez pas. » Diderot, *Salon de 1767*, p. 691.

<sup>653</sup> « Le prince imprime le caractère de son esprit à la cour, la cour à la ville, la ville aux provinces. L'âme du souverain est un moule qui donne la forme à toutes les autres. » Montesquieu, *Lettres persanes*, Paris, éd. Gallimard, col. « Folio », 2003, p. 337.

<sup>654</sup> Diderot, *op. cit.*, p. 691.

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 753.

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 532.

organisation physiologique et de son éducation. Pourtant, il y a un peintre qui a pu saisir le portrait de Diderot. Il nous en parle ainsi : « Je n'ai jamais été bien fait que par un pauvre diable appelé Garand qui m'attrapa<sup>657</sup> ». Tout comme le génie inconstant de Vanloo a raté le portrait de Diderot, celui de Garand a su le saisir.

Proie de la chaleureuse verve de l'orateur Cicéron et de l'autorité du rhéteur Quintilien, durant sa jeunesse, Diderot s'en départit et se passionne pour la sagesse stoïcienne de Sénèque. Le dilemme du bel esprit et du sage, quitte à sacrifier ou la sagesse ou l'éloquence, n'en est plus un quand Diderot écrit l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* : « C'est ainsi que je pensais de Sénèque dans un temps, rappelle-t-il, où il me paraissait essentiel de bien dire que de bien faire, d'avoir du style que des mœurs, et de me conformer aux préceptes de Quintilien qu'aux leçons de la sagesse<sup>658</sup>. » A posteriori, il n'est d'unité possible dans l'œuvre de Diderot<sup>659</sup>, les textes en sont fractionnés et dispersés, à l'image du chaos qu'il observe dans la nature. Encore une fois, notre philosophe «jette [ses] idées sur le papier, et elles deviennent ce qu'elles peuvent<sup>660</sup> ». Est-ce de l'inspiration de la nature ? Cela se peut. Diderot, même en homme de lettres, demeure attaché à ses principes de philosophie matérialiste. Mais, de tout temps, il s'est considéré plutôt philosophe qu'écrivain. Écrire, c'est imiter le travail de génération hasardée propre à la nature. C'est une tornade de jets fortuits de la matière susceptible de générer la vérité, comme dans *Jacques le Fataliste*. Et à quoi touche la nature dans ses ramifications ? à la physique, à la biologie, à la morale, à l'art, à la philosophie, à la littérature, à la politique. En un mot, à tout, un peu comme Diderot, d'ailleurs. La nature, par l'entremise du philosophe, harmonise une polyphonie profane qui ne cesse de réclamer son impôt comme César et Dieu : « Rendez à l'homme ce qui appartient à l'homme, et à la nature ce qui appartient à nature ». La nature est toujours à l'œuvre par l'intermédiaire des êtres à qui sa voix se fait suffisamment entendre.

\*\*

---

<sup>657</sup> *Idem*.

<sup>658</sup> Denis Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, p. 1104.

<sup>659</sup> Des spécialistes de Diderot comme Elisabeth de Fontenay et Charly Guyot ont abandonné la quête de l'unité dans les écrits diderotiens, ceux-ci sont, selon eux, irréductibles à une lecture univoque.

<sup>660</sup> Denis Diderot, *Additions à la Lettre sur les sourds et muets*, p. 59.

Du conte anti-casuistique à la dimension expérimentale dans le reste des contes, la question de la nature demeure centrale, puisqu'il s'agit, à côté de l'homme, du point de départ et d'arrivée dans la pensée du philosophe. La critique de la casuistique dans les contes est toujours envisagée d'après le référent de vérité : la nature. Cela permet à Diderot d'aborder des questions<sup>661</sup> qui vont ressurgir plus tard dans ses écrits pour Catherine II. Le conte historique qui trouve dans l'esthétique de la vérité promue par Richardson un modèle naturel auquel Diderot va apporter plusieurs améliorations par l'emploi de nouveaux procédés expérimentaux comme la mystification et la négation du romanesque. Il s'ensuit alors un portrait de Diderot où il se présente mieux en philosophe qu'en écrivain, puisqu'il n'a fait que retranscrire la voix de la nature dans le conte inécrit.

---

<sup>661</sup> Notamment la fidélité (*Madame de la Carlière* et *Ceci n'est pas un conte*), l'amitié (*Les Deux Amis de Bourbonne*) et la possession (*Entretien d'un père avec ses enfants*).

## Conclusion

La dynamique de la nature chez Diderot opère dans un nécessitarisme qui ignore l'existence des êtres et des choses. En soi, cette nature agit sans une quelconque conscience qui puisse en faire une entité clairvoyante à l'image d'un Dieu : au contraire, elle est aveugle. Dans un élan de rêverie philosophique, Diderot nous dit que la nature a peut-être des méninges. Mais ce *peut-être* permet de rester ouvert à des possibilités évolutives, puisque le philosophe admet déjà une sensibilité générale, mais pas encore une conscience, à la matière. Il nous dit : « J'appellerai donc *éléments* les différentes matières hétérogènes nécessaires pour la production générale des phénomènes de la nature ; et j'appellerai la nature le résultat général actuel, ou les résultats généraux successifs de la combinaison des éléments<sup>662</sup> ». Cette approche assez prudente pour nommer la nature est sensible à son caractère perpétuellement changeant. L'hétérogénéité de la matière abolit non seulement l'idée d'une âme métaphysique, mais aussi toute idée d'identité individuelle. Ces deux abstractions ne sont que le résultat d'un acte performatif pour donner une unité à une organisation biologique hétérogène, comme les êtres. Diderot récuse tout cela. Il n'y a qu'un *individu*, et c'est la nature. Même les éléments qui se combinent pour générer des phénomènes successifs ne sont pas homogènes. Il n'y a pas d'élément pur. Le minéral, le végétal et l'animal sont une continuité de la substance, ou de la nature. Pour distinguer ces éléments, il faut bien voir ce qu'ils génèrent de petit et de grand. L'étude de l'animalcule et celle de l'univers sont tout aussi intéressantes pour comprendre la nature. Mais les moyens et les instruments de la science au XVIII<sup>e</sup> siècle et le peu de sympathie entre le domaine théorique et le domaine expérimental ne permettent pas d'aspirer à une compréhension

---

<sup>662</sup> Nous avons déjà cité ce fragment.

suffisante de la nature au goût de Diderot. Le matérialisme physique, biologique, chimique et géométrique, donc pluridisciplinaire, s'impose alors pour étudier l'hétérogénéité de la matière qui dans ses combinaisons donne lieu à des phénomènes successifs. Diderot fait alors par la pensée ce travail combinatoire de la nature : décloisonner le scientifique, le philosophique, le littéraire, l'artistique et le politique pour les faire dialoguer et essayer de saisir cette nature carnavalesque.

Cet ordre inconstant de la nature participe à sa richesse qui devient la difficulté de l'artiste qui souhaite l'imiter. Il apparaît alors que le tâtonnement de la science est semblable à celui de l'art. Il y a bien un écart entre la nature et l'art qui la copie. Et cet écart est gommé parfois par la grande vérité de l'art qui dépasse occasionnellement la beauté de la nature. Ainsi, pour Diderot, le beau idéal représenté dans l'art des Anciens est élevé par l'influence de Winckelmann à un modèle d'apprentissage pour les artistes. Le modèle de maîtrise est alors la belle nature. Or il a bien fallu que Falconet intervienne pour aider le philosophe à mettre plus de cohérence dans son esthétique naturelle où le beau naturel est le modèle d'apprentissage et le beau idéal est un modèle de perfectionnement. Diderot tâtonne donc entre Winckelmann et Falconet pour finalement concéder à la nature sa supériorité esthétique par rapport à l'art. Mais ce n'est pas dans une admiration oculaire comme celle de l'abbé Pluche que Diderot loue la beauté de la nature. Le sensualisme est plutôt présent dans sa dimension tactile. C'est au toucher de non seulement vérifier le vrai, mais aussi le beau. Les couleurs des peintures et le marbre des statues qui imitent la chair prennent vie sous le pinceau et le burin de l'artiste. Le désir presque philosophique de toucher les marbres et les couleurs pour en juger de leur beauté est partout présent dans les *Salons*. Pour Diderot, les couleurs achetées de l'apothicaire et les blocs de marbre extraits des carrières sont le végétal et le minéral transformés en animal, la chair. L'artiste fait donc le travail de la nature qui combine la matière et lui donne vie sous la forme d'êtres divers. Cette esthétique matérialiste prend aussi un sens pécuniaire lorsque Diderot est tiraillé entre sa vieille robe de chambre qui annonce le philosophe austère et sa nouvelle tenue luxueuse qui altère cette identité. Ainsi le goût de Diderot lui dicte une harmonie luxueuse qui va lui coûter cher pour mettre tout son cabinet au même niveau que son nouvel habit. Nous retrouvons aussi avec le Neveu de Rameau, dont la morale est tirée de la théorie musicale de son oncle, ce souci d'argent. Pour être en harmonie avec sa société, le

Neveu est obligé d'esthétiser musicalement sa morale tout en *préparant* et *sauvant* ses actions pour échapper à la honte et à la misère d'où son oncle ne le tire pas. Dans une société orchestrée par des idiotismes moraux, le Neveu est « supérieur en morale et subalterne en musique ».

C'est ce même Neveu qui a dit qu'il « est plus difficile de faire un excellent musicien qu'un grand roi ». Mais Diderot est confronté dans son matérialisme politique à la problématique du despote éclairé pour laquelle il essaie de trouver un modèle naturel. C'est donc l'araignée qui contrôle sa toile ou encore le cerveau comme organe central de l'état. Avec Catherine II, il semble clair que Diderot avait souhaité jouer le rôle du philosophe conseiller du souverain voire même être un roi philosophe. Pour faire entendre la voix de la nature à l'impératrice russe, il n'hésite pas à lui proposer maintes réformes économiques, ecclésiastiques, administratives, et politiques. Diderot est bien conscient qu'il s'agit là d'un sacrifice, non liturgique, mais bien laïque. Le monarque se doit bien de se sacrifier pour le bonheur de ses sujets, et cela passe par l'adoption des lois naturelles. Déçu par le peu d'enthousiasme de Catherine II quant à ces idées, Diderot se tourne vers Sénèque où il trouve un modèle antique du philosophe citoyen. Avec lui, il va harmoniser une polyphonie politique contre la tyrannie de Néron et celle des despotes contemporains. C'est désormais la voix de la nature contre celle du despotisme. Toutefois, il devrait bien exister un terme moyen, une société entre l'état de nature et la civilisation où l'on puisse gouverner avec la loi de la nature pour garantir le bonheur du peuple. Or cette félicité est vite compromise par la matérialité dynamique des états qui s'entredévorent pour s'élargir, et cela est une autre loi de la nature évolutive. Nous avons connu Diderot qui exhorte les monarques au sacrifice, mais nous constatons aussi que le sacrifice de Sénèque sous l'ordre d'un despote comme Néron est déplorable. Si le souverain refuse d'écouter la voix de la nature, il faut la faire entendre au peuple.

C'est bien dans le théâtre de Diderot que nous trouvons cette volonté politique théorisée dans le genre sérieux. Pour y parvenir, le philosophe a choisi des procédés discrets sur scène pour sa propagande philosophique. Au courant de son potentiel politique durant l'Antiquité, il insiste sur la réintroduction de la pantomime pour toucher la sensibilité du public. C'est encore une fois le sensualisme qui est en jeu. Le genre sérieux ne saurait atteindre son plein potentiel sans le comédien froid qui joue de

cerveau et non de passion. Pour agir sur le système nerveux du spectateur il faut bien à l'acteur exagérer le modèle naturel du dramaturge. Ayant toujours cet engouement pour le toucher, Diderot fait de la pantomime et des gestes un moyen presque tactile pour changer la façon commune de penser. Il a ce désir de saisir par les mains les choses et les comprendre et mieux les faire comprendre, un peu comme quand il s'adressait à Catherine II tout en attendrissant dans sa gesticulation sa cuisse, jusqu'à ce qu'elle mette une table entr'eux pour l'en empêcher. Un autre procédé, comme nous l'avons vu, c'est le silence qui accompagne la pantomime. C'est bien en revenant à la *Lettre sur les sourds et muets* que nous trouvons déjà théorisés les fondements de l'utilité du silence et des gestes hiéroglyphiques pour le théâtre, bien avant les *Entretiens sur le Fils naturel* et le *Paradoxe sur le comédien*. Enfin, le genre sérieux qu'il adopte et pour lequel il théorise dans *Les Entretiens sur le Fils naturel* annonce le remplacement du modèle idéal de l'Antinoüs ou celui des caractères par un modèle surnaturel, celui du fantôme. Tous ces changements que Diderot essaie d'apporter au théâtre de son temps sont rencontrés par la critique violente de son temps qui rejette ces « nouveautés », qui sont paradoxalement pour le philosophe de l'ordre de la découverte et non pas de l'invention. « Le genre naturel est une barrière naturelle entre la tragédie et la comédie qui apparaît dans le théâtre des Anciens », dit-il. Ce n'est donc pas un nouveau genre. En cherchant l'origine du théâtre matérialiste de Diderot, nous trouvons comme dans ses contes l'esthétique de Richardson de la vérité rattachée bien sûr à celle de la nature.

Tout comme les entretiens avec l'impératrice russe, le théâtre sérieux n'a cependant pas donné les résultats que se promettait Diderot. Le luxe, l'emphase et le technicisme dans les pièces et les représentations qu'il combattait par le genre sérieux sont redoutables. C'est en quelque sorte la seconde déception de Diderot qui n'écrira jamais le drame philosophique qui lui tenait le plus à cœur, celui des derniers moments de Socrate, mais il écrira bien *Est-il bon ? Est-il méchant ?* Il nous restait évidemment à voir du côté des contes comment le philosophe y emploie la notion de nature. En nous en tenons à la définition du conte et du roman que Diderot nous fournit, il semble bien qu'il n'ait écrit qu'un seul roman, *Les Bijoux indiscrets*, puisque les événements qui constituent ce texte sont romanesques, ou miraculeux. Pour notre philosophe, le conte historique, celui de Richardson, relate des événements vrais et merveilleux, car la nature donne lieu parfois à une suite d'événements merveilleux, mais jamais miraculeux. En

effet, Diderot imite encore le travail de la nature pour faire des contes : « il jette ses mots sur le papier et ils deviennent ce qu'ils peuvent ». Cette conception matérialiste de l'écriture, ou à dire vrai, de l'inécriture, réduit à néant l'idée d'un écrivain. Si le monde n'a pas de créateur, le texte n'a pas d'auteur. C'est bien le cas avec *Jacques le Fataliste* où le lecteur est remis au centre de l'histoire, comme l'homme au centre de l'univers. Le conte historique, par son esthétique de la vérité, se veut aussi conte anti-casuistique, toujours dans un combat contre les maux de la superstition et de l'obscurantisme. *La Religieuse* et les cinq textes des années 1770 témoignent enfin de la dimension expérimentale du conte de Diderot où il emploie déjà plusieurs procédés pour y introduire la vérité. En un mot, c'est une sorte de greffage botanique d'événements, de personnages et de détails historiques pour implanter dans le tissu du texte une vérité de la nature.

**Index**

## A

**Anatomie**, 12, 14, 20, 27, 46, 62, 63, 64.  
**Animal**, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 43, 45, 56, 57, 70, 76, 101, 103, 119, 139, 146, 155, 183, 190, 194, 198, 220, 222, 225, 226, 263, 265, 266, 267, 269, 276, 304, 305.  
**Artiste**, 12, 78, 79, 80, 83, 84, 86, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 99, 102, 104, 108, 109, 111, 114, 115, 118, 119, 127, 128, 129, 144, 159, 165, 195, 199, 208, 119, 221, 236, 248, 260, 268, 305.  
**Assemblée**, 63, 95, 261, 263, 264.  
**Athée**, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 27, 28, 273, 290.  
**Atome**, 11, 17, 18, 30, 32, 33, 40, 41, 42, 54, 76, 104, 181.  
**Antique**, 13, 100, 111, 117, 118, 133, 223, 240, 306.

## B

**Beauté**, 34, 78, 85, 93, 95, 97, 99, 101, 104, 107, 116, 125, 128, 199, 200, 203, 215, 225, 240, 246, 305.  
**Biologie**, 12, 46, 76, 104, 105, 302.  
**Botanique**, 12, 36, 308.

## C

**Casuistique**, 8, 14, 252, 265, 270, 273, 275, 281, 303.  
**Cellule**, 70, 104, 237, 288.  
**Cerveau**, 12, 190, 238, 299, 300, 306, 307.  
**Chimérique**, 9, 25, 50, 113, 202, 206, 282.  
**Chimie**, 12, 31, 46, 70, 71, 72, 74, 76.  
**Citoyen**, 7, 13, 89, 122, 128, 132, 133, 139, 152, 171, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 229, 231, 232, 239, 273, 275, 276, 306.  
**Civilisation**, 13, 24, 52, 118, 133, 134, 139, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 189, 191, 241, 306.  
**Coloris**, 83, 84, 95, 109.  
**Conte**, 7, 8, 14, 23, 25, 26, 63, 66, 67, 91, 93, 250, 251, 252, 253, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 293, 294, 295, 297, 300, 303, 307, 318, 319

**Couleur**, 12, 65, 80, 83, 90, 97, 99, 102, 104, 105, 107, 109, 110, 113, 224, 295, 305.

**Créateur**, 9, 17, 308.

**Culture**, 51, 132, 169, 244.

## D

**Déiste**, 11, 17, 18, 19, 20, 22, 24, 28, 75, 147.

**Despote**, 13, 130, 132, 133, 137, 139, 141, 145, 151, 156, 157, 158, 159, 170, 178, 179, 180, 186, 306.

**Dialogue**, 4, 11, 17, 19, 21, 28, 36, 47, 52, 127, 151, 182, 198, 208, 232, 234, 249, 253, 262, 265, 305.

**Dramaturge**, 13, 193, 233, 237, 246, 249, 294, 307.

**Droit**, 33, 55, 57, 101, 108, 127, 132, 134, 135, 137, 139, 142, 147, 156, 159, 162, 166, 173, 190, 209, 215, 216, 238, 265, 274, 291.

## E

**Écclésiastique**, 12, 261, 284, 288, 306.

**Écologie**, 7, 115, 120.

**Éducation**, 24, 37, 123, 127, 132, 152, 153, 159, 172, 176, 179, 180, 209, 266, 302.

**Église**, 262, 264, 265.

**Empire**, 42, 95, 133, 141, 151, 152, 154, 156, 157, 169, 174, 180, 181, 191, 231, 236.

**Empirique**, 10, 46, 47, 49, 66, 97, 204, 279, 294.

**Encyclopédie**, 4, 5, 10, 11, 16, 18, 19, 23, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 40, 41, 43, 50, 51, 53, 54, 56, 59, 60, 65, 69, 70, 79, 80, 88, 91, 93, 104, 105, 113, 124, 128, 132, 133, 135, 137, 144, 161, 163, 164, 172, 184, 185, 186, 187, 190, 191, 195, 196, 202, 204, 205, 206, 210, 214, 215, 216, 225, 226, 228, 229, 232, 235, 236, 238, 243, 246, 251, 253, 260, 266, 276, 278, 280, 283, 296, 311, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 331.

**Esclave**, 79, 84, 88, 90, 95, 136, 156, 157, 161, 172, 173, 178, 180, 186, 187, 195, 230, 231, 232.

**Évolutif**, 4, 11, 46, 75, 299, 304, 306.

**Expérience**, 4, 12, 14, 21, 24, 30, 31, 33, 38, 39, 41, 43, 47, 48, 49, 50, 53, 57, 60, 64, 66, 67, 94, 97, 98, 114, 128, 177, 194, 203, 222, 227, 228, 232, 233, 285, 286.

## F

**Femme**, 58, 59, 63, 64, 65, 68, 92, 107, 113, 116, 129, 141, 153, 162, 172, 173, 180, 182, 237, 238, 239, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 271, 275, 281, 283, 289, 296.

**Fermentation**, 30, 71.

**G**

**Générer**, 37, 101, 182, 225, 302, 304.

**Glacis**, 105, 107.

**Gouvernement**, 12, 13, 22, 132, 138, 141, 144, 156, 158, 160, 161, 162, 170, 184, 187, 190, 191, 212, 292.

**H**

**Hétérogénéité**, 11, 38, 39, 72, 304, 305.

**Historique**, 14, 33, 59, 65, 93, 118, 213, 215, 232, 252, 256, 257, 259, 261, 263, 265, 268, 269, 277, 278, 279, 280, 282, 284, 293, 294, 297, 303, 308.

**Humain**, 10, 20, 21, 23, 30, 39, 49, 50, 52, 57, 59, 60, 61, 63, 70, 71, 82, 96, 101, 104, 105, 133, 134, 139, 140, 141, 145, 147, 148, 166, 167, 179, 209, 213, 216, 223, 224, 227, 235, 255, 256, 257, 271, 274, 276, 289, 299, 301.

**I**

**Idéal**, 11, 12, 21, 72, 78, 80, 97, 99, 100, 101, 130, 151, 156, 165, 167, 189, 194, 200, 203, 204, 209, 210, 215, 240, 241, 248, 254, 257, 267, 268, 269, 276, 305.

**Impératrice**, 12, 132, 133, 145, 146, 150, 151, 179, 190, 212, 217, 219, 244, 306.

**Infini**, 20, 24, 25, 26, 27, 31, 32, 36, 45, 46, 48, 50, 54, 56, 57, 84, 94, 97, 98, 109, 113, 129, 133, 154, 158, 162, 168, 183, 225, 254, 289.

**J**

**Jésuite**, 23, 152, 193.

**Justice**, 19, 25, 115, 134, 135, 138, 140, 153, 155, 170, 173, 176, 188, 215, 270, 273, 274.

**L**

**Législation**, 135, 136, 137, 138, 147, 148, 152, 157, 159, 160, 161, 162, 245, 263.

**Lumières**, 10, 11, 14, 31, 33, 49, 65, 87, 109, 133, 146, 161, 164, 170, 190, 277, 300, 311, 326, 330.

**Luxe**, 14, 79, 85, 86, 89, 90, 221, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 249, 307.

**M**

**Matérialisme**, 4, 10, 12, 13, 18, 20, 27, 46, 61, 75, 83, 103, 104, 105, 106, 108, 129, 141, 148, 171, 181, 182, 185, 193, 194, 233, 238, 253, 255, 271, 305, 306.

**Métaphysique**, 32, 39, 40, 41, 46, 50, 52, 59, 70, 92, 194, 202, 233, 248, 304.

**Microscope**, 26, 27, 29, 31, 76.

**Minéral**, 29, 30, 31, 39, 52, 76, 103, 108, 304, 305.

**Miracle**, 55, 280, 281.

**Mœurs**, 13, 79, 107, 112, 121, 122, 123, 154, 158, 159, 160, 161, 162, 174, 177, 183, 185, 186, 187, 188, 195, 196, 211, 213, 215, 229, 231, 240, 241, 245, 246, 249, 252, 254, 256, 263, 271, 282, 302.

**Monstre**, 32, 34, 36, 38, 134, 135, 139, 158, 178, 274, 301.

**Musique**, 102, 120, 121, 130, 159, 197, 204, 224, 225, 227, 233, 291, 306.

**Mythe**, 143, 256, 268, 269.

## N

**National**, 86, 135, 136, 161, 162, 212, 233, 240.

**Nature**, 1-329.

## O

**Oraison**, 174, 175, 225.

**Organe**, 27, 37, 38, 41, 43, 44, 56, 58, 59, 60, 61, 64, 70, 83, 84, 95, 101, 139, 156, 272, 281, 283, 301, 306.

**Organique**, 30, 42, 58, 59, 109, 156, 176, 198, 201, 213, 274.

## P

**Pantomime**, 14, 189, 221, 228, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 270, 271, 306, 307.

**Peinture**, 100, 104, 312, 321

**Père**, 24, 25, 142, 143, 146, 205, 208, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 290, 312, 318.

**Performatif**, 43, 304.

**Physique**, 12, 19, 31, 32, 36, 39, 40, 41, 46, 50, 52, 53, 55, 59, 70, 72, 76, 92, 119, 120, 122, 126, 139, 147, 157, 159, 181, 188, 194, 202, 233, 248, 257, 258, 262, 264, 265, 273, 284, 288, 292, 299, 302, 304, 305.

**Pluridisciplinaire**, 4, 11, 12, 18, 27, 103, 129, 193, 305.

**Poétique**, 13, 14, 26, 29, 111, 128, 129, 211, 212, 225, 228, 233, 240, 241, 245, 246, 247, 251, 253.

**Polyphonie**, 133, 171, 191, 302, 306.

## R

**Règle**, 22, 75, 82, 121, 128, 129, 183, 194, 198, 201, 217, 230, 240, 246, 270, 276.

**Religion**, 11, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 65, 67, 75, 147, 148, 149, 153, 162, 165, 167, 209, 263, 275, 292.

**Roman**, 14, 25, 46, 64, 66, 93, 95, 181, 251, 255, 256, 261, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 294, 295, 297, 300, 303, 307.

## S

**Sacrifice**, 3, 22, 67, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 150, 151, 152, 154, 290, 306.

**Scène**, 13, 83, 92, 116, 144, 145, 146, 175, 181, 193, 196, 197, 198, 199, 201, 203, 204, 208, 214, 221, 225, 228, 229, 233, 236, 237, 238, 239, 242, 244, 249, 261, 285, 290, 306.

**Scientifique**, 9, 10, 12, 18, 36, 46, 47, 49, 53, 59, 64, 67, 70, 305.

**Sensibilité**, 13, 31, 37, 56, 69, 70, 73, 86, 95, 112, 113, 125, 126, 197, 198, 201, 202, 203, 212, 213, 221, 235, 236, 244, 247, 248, 258, 306.

**Sensualisme**, 78, 106, 194, 221, 225, 233, 248, 305, 306.

**Silence**, 14, 65, 108, 117, 149, 158, 159, 180, 209, 234, 235, 237, 238, 239, 248, 258, 260, 275, 307.

**Stoïcisme**, 13, 132, 150, 171, 177, 178, 181, 185, 191, 245, 282.

**Surnaturel**, 13, 20, 54, 58, 59, 64, 65, 67, 68, 141, 194, 199, 200, 202, 203, 248, 257, 264, 266, 281, 282, 307.

## T

**Tactile**, 12, 48, 78, 102, 105, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 305, 307.

**Texte**, 10, 14, 17, 36, 43, 49, 63, 68, 85, 88, 89, 92, 108, 115, 119, 123, 136, 159, 176, 179, 183, 186, 218, 227, 241, 259, 260, 261, 270, 282, 283, 284, 302, 307, 308.

**Tyrannie**, 12, 13, 96, 132, 133, 157, 160, 171, 178, 180, 185, 191, 285, 287, 288, 306.

## U

**Unité**, 11, 17, 18, 39, 41, 85, 101, 107, 111, 132, 139, 183, 190, 197, 199, 207, 249, 255, 302, 304.

**Utopie**, 167.

**Utile**, 35, 88, 149, 196, 231, 235, 236, 290.

## V

**Végétal**, 29, 30, 31, 36, 39, 41, 52, 76, 103, 107, 108.

## Y

**Yeux**, 33, 48, 59, 82, 83, 84, 93, 96, 107, 111, 114, 125, 136, 156, 227, 228, 248, 254, 272, 273, 291, 293, 297, 301.

## Bibliographie

### Corpus de base, Diderot

#### Politique

- DIDEROT Denis, *Lettre sur le commerce de la librairie*, t. III, Paris, éd. Robert Laffont, 1995.
  - *Apologie de l'abbé Galiani*, t. III, Paris, éd. Robert Laffont, 1995.
  - *L'Anti-Frédéric*, t. III, Paris, éd. Robert Laffont, 1995.
  - *Mélanges philosophiques, historiques, etc. pour Catherine II*, t. III, Paris, éd. Robert Laffont, 1995.
  - *Plan d'une Université*, t. III, Paris, éd. Robert Laffont, 1995.
  - *Observations sur le Nakaz*, t. III, Paris, éd. Robert Laffont, 1995.
  - *Contributions à L'Histoire des deux Indes*, t. III, Paris, éd. Robert Laffont, 1995.
  - *Lettre apologétique de l'abbé Raynal*, t. III, Paris, éd. Robert Laffont, 1995.
  - *À Monsieur Grimm*, t. III, Paris, éd. Robert Laffont, 1995.
  
- DIDEROT Denis, *Introduction aux grands principes : ou réception d'un philosophe*, éd. Ligaran, 2017.

#### Théâtre

- DIDEROT Denis, *Le Fils naturel*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996.

- *Entretiens sur le Fils naturel*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996.
- *Le Père de famille*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996.
- *De la poésie dramatique*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996.
- *Sur Térence*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996.
- *Paradoxe sur le comédien*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996.
- *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996.

## Esthétique

- DIDEROT Denis, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996.
  - *Additions à Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996.
  - *Traité du beau*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996.
  - *Au petit prophète de Boehmischbroda*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996.
  - *Éloge de Richardson*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996.
  - *Salons de 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1771, 1775 et 1781*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996.
  - *Essais sur la peinture*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996.
  - *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996.
  - *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie*, t. IV, Paris, éd. Robert Laffont, 1996.

## Contes

- DIDEROT Denis, *Les Bijoux indiscrets*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
  - *L'Oiseau blanc, conte bleu*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
  - *La Religieuse*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
  - *Mystification*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.

- *La vision de M. de Bignicourt*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
- *Les Deux Amis de Bourbonne*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
- *Entretien d'un père avec ses enfants*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
- *Ceci n'est pas un conte*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
- *Madame de la Carlière*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
- *Supplément au voyage de Bougainville*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
- *Satyre première*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
- *Lui et Moi*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
- *Le Neveu de Rameau*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
- *Jacques le Fataliste et son maître*, t. II, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.

## **Philosophie**

- DIDEROT Denis, *Pensées philosophiques*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
  - *Addition aux Pensées philosophiques*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
  - *De la suffisance de la religion naturelle*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
  - *La Promenade du sceptique*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
  - *La Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
  - *Suite de l'apologie de M. L'abbé de Prades*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
  - *Pensées sur l'interprétation de la nature*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
  - *Le Rêve de d'Alembert*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.

- *Principes philosophiques sur la matière et le mouvement*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
- *Observations sur Hemsterhuis*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
- *Réfutation d'Helvétius*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
- *Entretien d'un philosophe avec la maréchale de \*\*\**, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
- *Sur les femmes*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
- *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.
- *Éléments de physiologie*, t. I, Paris, éd. Robert Laffont, 1994.

### **Correspondance**

- DIDEROT Denis, *Correspondance*, t. v, Paris, éd. Bouquins, 1997.

### **Corpus XVIII<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles**

- BECCARIA Cesare, *Traité des délits et des peines*, Paris, éd. Hachette Livre BNF, 2018.
- BERNARD Pierre-Joseph, RAMEAU Jean-Philippe, *Castor et Pollux*, Paris, éd. Hachette Livre BNF, 2020.
- D'AUBIGNAC François Hédelin, *La pratique du théâtre*, Genève, éd. Slatkine, 1996.
- DANDRE-BARDON Michel-François, *Traité de peinture suivi d'un Essai sur la sculpture : pour servir d'introduction à une histoire universelle relative à cet art*, Marrickville, éd. Wentworth Press, 2019.
- *De l'esprit des lois*, Paris, éd. Flammarion, 1979.
- DE MONTESQUIEU Charles-Louis, *Lettres persanes*, Paris, éd. Gallimard, col. « Folio », 2003.

- FALCONET Etienne-Maurice, *Réflexions sur la sculpture*, Lues à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Paris, Hachette Livre BNF, 2016.
- GUERINEAU DE SAINT-PERAVY Jean-Nicolas-Marcellin, *Ephémérides du citoyen*, Paris, t. I, 1765.
- HOBBS Thomas, *Léviathan*, Paris, éd. Gallimard, 2000.
- HUME David, *Dialogues sur la religion naturelle*, Paris, éd. Librairie philosophique J. Vrin, 1987.
- JOBLOT Louis, *Descriptions et usages de plusieurs nouveaux microscopes tant simples que composés ; avec de nouvelles observations faites sur de multitude innombrable d'insectes, et d'autres animaux de diverses espèces, qui naissent dans des liqueurs préparées, et dans celles qui ne le sont point*, Paris, éd. Hachette Livre BNF, 2020.
- PALISSOT Charles, *Petites lettres sur de grands philosophes*, Paris, éd. BNF, 2013.
- RACINE Jean, *Iphigénie*, Paris, éd. Flammarion, 2019.
- RAMEAU Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Genève, éd. Slatkine, 2000.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, éd. Flammarion, 2012
- VOLTAIRE, « De la Chine », *Dictionnaire philosophique*, Paris, éd. Flammarion, 2010.

### **Ouvrages Antiquité**

- « Psaume 22 », *La Bible de Jérusalem, Livre des Psaumes*, Paris, éd. CERF, 2014.
- LUCRECE, *De la nature des choses*, Paris. éd. Belles lettres, 1921.
- SENEQUE, *Lettres à Lucilius*, Paris, éd. Pocket, 1990.

## Ouvrages cités

- BATTEUX Charles, *Les beaux-arts réduits à un seul principe*, Paris, éd. Hachette Livre BNF, 2018.
- BORDEU Théophile, *Traité de médecine théorique et pratique ainsi que l'Essai sur les maladies chroniques*, Paris, éd. Ruault, 1774.
- D'HOLBACH Paul Thiry, *Système de la nature*, Paris, éd. Fayard, 1991.
- DE BUFFON Georges-Louis Leclerc, *Histoire naturelle de Buffon, réduite à ce qu'elle contient de plus instructif*, Paris, éd. Hachette Livre BNF, 2018.
- DE MAUPERTUIS Pierre Louis Moreau, *Système de la Nature*, Paris, 1751.
- PLUCHE Antoine, *Le spectacle de la nature*, Paris, Hachette Livre BNF, 2017.
- SCHERER Edmond-Henri-Adolphe, *Melchior Grimm, l'homme de lettres, le factotum, le diplomate, avec un appendice sur la correspondance secrète de Métra*, Paris, éd. Calman Lévy, 1887.
- VOLTAIRE, *L'Orphelin de la Chine*, Paris, éd. Hachette Livre BNF, 2018.
- VON RIEDESEL Johann Hermann, *Voyage en Sicile et dans la Grèce*, Paris, éd. Chez H. J. Jansen, 1802.
- WINCKELMANN Johann Joachim, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la sculpture et la peinture*, Arles, éd. Actes Sud, 1998.

## Ouvrages consultés

- DE FONTENAY Elisabeth, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Paris, éd. Grasset, 1984.
- GUYOT Charly, *Diderot, par lui-même*, Paris, Editions du Seuil, 1982.
- LENOBLE Robert, *Histoire de l'idée de nature*, Paris, éd. Albin Michel, 1969.

## Ouvrages théoriques

- APOSTOLIDES Jean Marie, *Le prince sacrifié : théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Editions de minuit, 1985.
- AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Editions du Seuil, 1970.
- BUTEL Paul, *L'économie française au XVIIIe siècle*, Paris, éd. SEDES, 1993.

- EHRARD Jean, *L'Invention littéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle : Fictions, idées, société*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- EHRARD Jean, *L'idée de Nature en France dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. Flammarion, 1963.
- ELIAS Norbert, *La civilisation des mœurs*, Paris, Pocket, 1973.
- GOURDET Catherine, « Pantomimes et grandes familles au Haut-Empire », *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2004.
- HENIN Emmanuelle, « Fantôme et mimésis à l'âge classique : la théorie hantée », *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- MCCracken Grant, *Culture and Consumption*, Bloomington, éd. Indiana University Press, 1990.
- MONTANDON Alain, *Le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- SUSPENE Arnaud, « Introduction, Amitiés politiques D'Oreste et Pylade à nos jours », *Parlement[S]*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

### **Ouvrages critiques**

- CHABUT Marie-Hélène, *Denis Diderot : Extravagance et génialité*, Amsterdam, Rodopi, collection « Faux titre », 1998.
- CHARTIER Pierre, *Vies de Diderot*, vol. 1, *L'École du persiflage*, Paris, éd. Hermann, 2012.
  - *Vies de Diderot*, vol. 2, *Prestiges du représentable*, Paris, éd. Hermann, 2012.
  - *Vies de Diderot*, vol. 3, *La mystification déjouée*, Paris, éd. Hermann, 2012.
- KAWAMURA Fumie, *Diderot et la chimie*, Paris, éd. Classiques Garnier, 2013.

- LARRERE Catherine, « Diderot et l'atomisme », *L'atomisme aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Editions la Sorbonne, 1999.
- LOJKINE Stéphane, *Diderot et le temps*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2020.
- MOUREAU François, *Le roman vrai de l'Encyclopédie*, Paris, Gallimard, p. 2001.
- STENGER Gerhardt, *Diderot, le combattant de la liberté*, Paris, éd. Perrin, 2013.
- WOLFE Charles, *La Philosophie de la biologie avant la biologie. Une histoire du vitalisme*, Paris, éd. Classiques Garnier, 2019.
- PHILIPPE Sarrasin Robichaud, *L'Homme-clavecin, une analogie diderotienne*, Paris, éd. Classiques Garnier, 2018.

### Chapitres d'ouvrage

- A. SOUBBOTNIK Michael, « Diderot : de l'insecte à la molécule. Métamorphose de la métamorphose », *La métamorphose entre fiction et notion*, Paris, éd. LISAA, 2020.
- DUFIEF Anne-Simone, « Angèle, un drame bourgeois ? », *Le théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018.
- DUFLO Colas, « “La nature ne fait rien d'incorrect.” Forme artistique forme naturelle chez Diderot. », *Diderot et la question de la forme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- GUILBAUD Georges-Théodule, « La règle des partis et la ruine des joueurs », *Mathématiques et Sciences humaines*, t. 9, 1964.

### Articles critiques

- ARBO Alessandro, « Diderot et l'hiéroglyphe musical », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 30, 2001.

- ASSELIN Olivier, « Le marbre et la chair : le modèle tactile dans l'esthétique matérialiste de Diderot », *Études françaises*, 42, 2006.
- BOULERIE Florence, « Diderot et le vocabulaire technique de l'art : Des premiers "Salons" aux "Essais sur la peinture", *Diderot Studies*, 30, Genève, Librairie Droz, 2007.
- BOURY Dominique, « Théophile de Bordeu : source et personnage du *Rêve de D'Alembert* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 34, 2003.
- BUFFAT Marc, « Diderot devant le théâtre de Voltaire : pour un inventaire », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 47, 2012.
- CAMMAGRE Geneviève, « Ruines et retraite, De Diderot à Volney », *Dix-huitième siècle*, 48, 2016.
- CANDLER HAYES Julie, « Aspects du style tardif dans "l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron" », *Diderot Studies*, 31, Genève, éd. Droz, 2009.
- CHARLES Shelly, « Les mystères d'une lecture : quand et comment Diderot a-t-il lu Richardson ? », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 45, 2010.
- CHARTIER Pierre, « De la pantomime à l'hiéroglyphe : ordre de la langue, ordre de l'art », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 46, 2011.
- CHOUILLET Jacques, « La promenade Vernet », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 2, 1987.
- DELON Michel, « Joseph Vernet et Diderot dans la tempête », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 15, 1993.
- DUFLO Colas, « Introduction », *Dix-huitième siècle*, 45, 2013.  
     « Et pourquoi des dialogues en des temps de systèmes ? », *Diderot Studies*, 28, Genève, Librairie Droz, 2000.
- FREMONT Christiane, « Le paradigme du comédien », *Dix-huitième siècle*, 38, 2006.
- GUEDRON Martial, « Le "beau réel" selon Etienne-Maurice Falconet », *Dix-huitième siècle*, 38, 2006.
- GUILLAUME Coissard, « La philosophie de Leibniz au prisme de l'histoire intellectuelle chez Fontenelle et Jaucourt », *Dix-huitième siècle*, 50, 2018.
- IDA Hisashi, « La "pantomime" selon Diderot. Le geste et la démonstration morale », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 27, 1999.

- MARCHAND, Sophie « Diderot et l'histoire du théâtre : passé, présent(s) et avenir des spectacles dans la théorie diderotienne », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 47, 2012.
- MAURSETH Anne Beate, « Les Bijoux indiscrets un roman de divertissement », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 3, 2002.
- PAIGE Nicholas, « Diderot démystifié. Les lectures de *La Religieuse* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 4, 2011.
- PÉPIN François, « Diderot et l'ontophylogénèse », dans *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, 48, 2013.
- PÉPIN François, « L'épistémologie expérimentale des Lumières », *Raison présente*, 172, 2009.
- REBEJKOW Jean-Christophe, « Diderot, les Salons de 1767 et de 1769 et la question du luxe », *Diderot Studies*, 29, Genève, éd. Librairie Droz, 2003.
- SPANGLER May, « Les Monstres textuels dans le transformisme de Diderot », *Diderot Studies*, 29, Genève, éd. Librairie Droz, 2003.
- STOFFT Henri, « Un utérus didelphe », Communication présentée à la séance du 12 décembre 1992 de la Société française d'Histoire de la Médecine. [En ligne]  
<https://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/hsm/HSMx1993x027x004/HSMx1993x027x004x0299.pdf>

## Encyclopédie

- BEAUZÉE Nicolas, « Identité », *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. VIII, Paris, 1<sup>re</sup> éd, 1751. [En ligne]  
[https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re\\_%C3%A9dition](https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition)
- BLONDEL Jacques, LE BLOND Guillaume, WATELET Claude-Henri, DIDEROT Denis, « Glacis », *L'Encyclopédie*, t. VII.
- D'AUMANT Arnulphe, BOUCHER D'ARGIS Antoine-Gaspard, « Démence », t. IV.
- D'HOLBACH Paul Thiry, « Cristallisation », *L'Encyclopédie*, t. IV.
  - « Gluten », *L'Encyclopédie*, t. VII.

- « Tremblements de terre », *L'Encyclopédie*, t. XVI.
- D'ALEMBERT Jean le Rond, DE LA CHAPELLE Jean-Baptiste, DE JAUCOURT Louis, BOUCHER D'ARGIS Antoine-Gaspard, « Puissance », *L'Encyclopédie*, t. XIII.
- D'ALEMBERT Jean le Rond, DIDEROT Denis, « Manichéisme », t. X.
- D'ALEMBERT Jean le Rond, DIDEROT Denis, « Colporter », *L'Encyclopédie*, t. III.
- D'ALEMBERT Jean le Rond, DIDEROT Denis, « Légitimation », *L'Encyclopédie*, t. IX.
- D'ALEMBERT Jean le Rond, DIDEROT Denis, « Monotonie », *L'Encyclopédie*, t. X.
- D'ALEMBERT Jean le Rond, DIDEROT Denis, « Politique », *L'Encyclopédie*, t. XII.
- D'ALEMBERT Jean le Rond, DIDEROT Denis, « Ressource », *L'Encyclopédie*, t. XIV.
- D'ALEMBERT Jean le Rond, DIDEROT Denis, « Technique », *L'Encyclopédie*, t. XVI.
- D'ALEMBERT Jean le Rond, LE BLOND Guillaume, ROUSSEAU Jean-Jacques, DE JAUCOURT Louis, « Système », *L'Encyclopédie*, t. XV.
- DE JAUCOURT Louis, « Dissonance », *L'Encyclopédie*, t. IV.
- « Morale », *L'Encyclopédie*, t. X.
- « Panne », *L'Encyclopédie*, t. XI.
- « Pantomime », *L'Encyclopédie*, t. XI.
- « Préparer », *L'Encyclopédie*, t. XIII.
- « Scéniques jeux », *L'Encyclopédie*, t. XIV.
- « Vue », *L'Encyclopédie*, t. XVII.
- DE JAUCOURT Louis, D'HOLBACH Paul Thiry, BOUCHER D'ARGIS Antoine-Gaspard, « Jeu », *L'Encyclopédie*, t. VIII.
- DE JAUCOURT Louis, D'ALEMBERT Jean le Rond, BOUCHER D'ARGIS Antoine-Gaspard, « Talent », *L'Encyclopédie*, t. XIII.

- DE JAUCOURT Louis, ROUSSEAU Jean-Jacques, « Dissonance », *L'Encyclopédie*, t. XIV.
- DE JAUCOURT Louis, VENEL Gabriel François, LE BLOND Guillaume, BOUCHER D'ARGIS Antoine-Gaspard, « Papier », *L'Encyclopédie*, t. XI.
- DE JAUCOURT Louis, BEAUZÉE Nicolas, « Sens », t. XV.
- DIDEROT Denis, « Animal », *L'Encyclopédie*, Paris, t. I.
  - « Autorité politique », *L'Encyclopédie*, t. I.
  - « Casuiste », *L'Encyclopédie*, t. II.
  - « Citoyen », *L'Encyclopédie*, t. III
  - « Droit naturel », *L'Encyclopédie*, t. V.
  - « Éclectisme », *L'Encyclopédie*, t. V.
  - « Encyclopédie », *L'Encyclopédie*, t. X.
  - « Fantôme », *L'Encyclopédie*, t. VI.
  - « Figuier », *L'Encyclopédie*, t. VI.
  - « Gêner », *L'Encyclopédie*, t. VII.
  - « Indissoluble », *L'Encyclopédie*, t. VIII.
  - « Intermédiaire », *L'Encyclopédie*, t. VIII.
  - « Législation », *L'Encyclopédie*, t. X.
  - « Prodigeux », *L'Encyclopédie*, t. XIII.
  - « Stoïcisme », *L'Encyclopédie*, t. XV.
  - « Surnaturel », *L'Encyclopédie*, Paris, t. XV.
- DIDEROT Denis, BOUCHER D'ARGIS Antoine-Gaspard, Daubenton, D'ALEMBERT Jean le Rond, LE BLOND Guillaume, « Cheval », *L'Encyclopédie*, t. III.
- DIDEROT Denis, D'ALEMBERT Jean le Rond, « Conte », *L'Encyclopédie*, t. IV.
- DIDEROT Denis, D'ALEMBERT Jean le Rond, « Sensations », t. XV.
- DIDEROT Denis, DE JAUCOURT Louis, « Imitation », *L'Encyclopédie*, t. VIII.
- DIDEROT Denis, DE PRADES Jean-Martin, « Certitude », *L'Encyclopédie*, t. II.

- DIDEROT Denis, MALLET Edmé-François, ROUSSEAU Jean-Jacques, DE JAUCOURT Louis, « Harmonie », *L'Encyclopédie*, t. VIII.
- DIDEROT Denis, Quesnay, LE BLOND Guillaume, DE JAUCOURT Louis, Bellin, « Grains », *L'Encyclopédie*, t. VII.
- DIDEROT Denis, TARIN Pierre, MALLET Edmé-François, LANDOIS Paul, D'HOLBACH Paul Thiry, « Chair », *L'Encyclopédie*, t. III.
- FORMEY Johann Heinrich Samuel, « Songe », t. XV.
- LANDOIS Paul, « Carnation », *L'Encyclopédie*, t. II.
- LANDOIS Paul, DIDEROT Denis, MALLET Edmé-François, D'ALEMBERT Jean le Rond, DE JAUCOURT Louis, « Caractères », *L'Encyclopédie*, t. II.
- LEFEVRE André, D'AUMANT Arnulphe, « Folie » de *L'Encyclopédie*, t. VII.
- MALLET Edmé-François, ROUSSEAU Jean-Jacques, D'ALEMBERT Jean le Rond, EIDOUS Marc-Antoine, « Cadence », *L'Encyclopédie*, t. II.
- TARIN Pierre, « Arachnoïde », *L'Encyclopédie*, t. I.
- VENEL Gabriel François, « Chimie », dans *L'Encyclopédie*, p. t. III.
- YVON Claude, « Ame », *l'Encyclopédie*, Paris, t. I.

