



uOttawa

L'Université canadienne  
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES  
ET POSTDOCTORALES



FACULTY OF GRADUATE AND  
POSTDOCTORAL STUDIES

Alain Person

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

Ph.D. (lettres françaises)

GRADE / DEGREE

Département des lettres françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

Diderot et la satire

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Pierre Berthiaume

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Danielle Forget

Maire-Laure Girou Swiderski

Lucie Joubert

Benoît Melançon

Gary W. Slater

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES /  
DEAN OF THE FACULTY OF GRADUATE AND POSTDOCTORAL STUDIES

# **DIDEROT ET LA SATIRE**

par

**ALAIN PERSON**

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
de l'Université d'Ottawa  
en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises) : Ph. D.

Ottawa — 2005



Library and  
Archives Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Published Heritage  
Branch

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file    Votre référence*

*ISBN: 0-494-11008-2*

*Our file    Notre référence*

*ISBN: 0-494-11008-2*

#### NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

#### AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

  
**Canada**





## RÉSUMÉ

Nous connaissons l'écrivain Diderot, le philosophe, le directeur de l'Encyclopédie, l'esthéticien, voire le scientifique ; sur un autre plan, Diderot auteur satirique demeurerait, en grande partie, à découvrir. Nous nous proposons de montrer l'ampleur et la diversité des liens qui unissent Diderot à la satire en expliquant ce que représente la satire pour Diderot, en montrant dans quelle mesure et à quelles conditions Diderot est un auteur satirique, et de quelle manière il satirise. Après avoir défini la satire et après avoir rappelé ce que la notion recouvre historiquement comme genres et comme formes, nous étudions les sens que prend le terme chez Diderot et les rapports de celui-ci avec les auteurs satiriques canoniques. Nous abordons ensuite l'oeuvre satirique de Diderot selon trois axes. Entre l'abstraction et le réalisme le plus cru, l'auteur satirique possède une manière qui lui est propre de représenter son milieu. Dans cette perspective, nous analysons les représentations satiriques chez Diderot d'après les notions d'abstraction (allégories, rêves, animalisation), de monde inversé (l'utopie) et de théâtralisation du monde. Le deuxième axe de notre étude s'attache aux textes de fiction. Outre les poésies satiriques, nous examinons les oeuvres les plus connues de Diderot sous l'angle de l'esthétique comico-sérieuse (les Satires première et seconde), de la ménippée (Les Bijoux indiscrets, Jacques le Fataliste) et sous l'angle de la satire romanesque (La Religieuse). Le troisième et dernier volet de la thèse porte sur les pratiques polémiques (lettres ouvertes, apologies) et pamphlétaires de Diderot, ainsi que sur l'usage satirique qu'il fait du paradoxe.

## REMERCIEMENTS

Qu'on me permette ici de remercier, d'abord, les membres du jury de soutenance de thèse, M<sup>mes</sup> Marie-Laure Girou Swiderski, Lucie Joubert et Danielle Forget, M. Benoît Melançon. Leurs remarques et leurs ultimes questions m'ont, bien sûr, grandement aidé à peaufiner ce travail ; mais ils m'ont aussi montré que cette thèse avait provoqué de nouvelles réflexions chez eux, qu'elle les conduisait à de nouveaux développements dans leurs propres recherches : on ne pouvait m'offrir de meilleur présent.

Je suis ensuite grandement redevable à mon directeur de thèse, M. Pierre Berthiaume, de m'avoir guidé au long de ces années, et nous savons tous deux que cela n'est pas facile. Je souhaite souligner ici à la fois sa grande tolérance, le respect qu'il a su montrer à des idées quelquefois paradoxales et les soins attentifs qu'il a apportés à la correction de mes manuscrits. Ces soins n'ont pas éteint mon expressivité : je lui en sais gré.

Enfin, celles et ceux qui ont dû se plier au régime spartiate d'une thèse de doctorat savent à quel point les proches jouent un rôle essentiel dans ce travail de longue haleine. Mon épouse Sonia, mes enfants Emmanuelle et Camille, par leur support moral et par leur affection, m'ont permis de repousser toujours plus loin ma date d'abandon : je peux enfin le faire.

## ABRÉVIATIONS ET SYMBOLES UTILISÉS

\*A COGNITIONIBUS : article de l'*Encyclopédie* de Diderot ou dont Diderot est l'éditeur.

(\*)AGRICULTURE : article de Diderot non signé.

°ARCANE : article attribuable à Diderot<sup>1</sup>.

ACAD. : *Dictionnaire de l'Académie française*, suivi de l'année, du tome en chiffres romains et de la page en chiffres arabes.

CAIEF : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*.

C.L. : *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, éd. par Maurice Tourneux, fac-similé de l'éd. de Paris, Garnier frères, 1877-1882, Nendeln, Kraus reprint, 1968, 16 t. Abréviation suivie de la tomaison en chiffres romains et de la page en chiffres arabes.

CORR. : *Correspondance* de Diderot, publiée par Georges Roth et Jean Varloot, Paris, Éditions de Minuit, 1955-1970, 16 vol.

DPV : *Œuvres complètes* de Diderot, édition dite Dieckmann, Proust, Varloot, Paris, Hermann, 1975-, 25 vol. parus.

DPV, 4 : Diderot, Denis, *Salons IV : Héros et martyrs*, Paris, Hermann, coll. Savoir : Lettres, 1995, XXI-457 p. Édition critique des *Salons de 1771, 1775, 1781* et des *Pensées détachées*.

DHS : *Dix-huitième siècle*, revue annuelle.

DS : *Diderot Studies*, Genève, Librairie Droz.

ENC. : *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751-1780, 35 vol., dont 17 vol. de discours, 11 vol. de planches, 5 vol. de supplément et 2 vol. de tables.

Furetière : Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les Sciences et des Arts*, [La Haye - Rotterdam], [Arnout et Reinier Leers], [1690], 3 t.

INV : Dieckmann, Herbert, *Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot*, Genève et Lille, Librairie Droz et Giard, 1951, XLIX-282 p.

LEW. : *Œuvres complètes* de Diderot, édition chronologique, introductions de Roger Lewinter, Paris, Société Encyclopédique Française et Le Club Français du Livre, 1969-1973, 15 vol. Par souci d'uniformité, nous indiquons la tomaison en chiffres romains.

*Œuvres* : *Œuvres* de Diderot, éd. par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1994-1997, 5 vol. Les chiffres romains indiquent la tomaison.

---

<sup>1</sup> Cette distribution des articles en trois catégories est celle adoptée par l'édition DPV (V, p. 133-220).

*RDE : Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, revue semestrielle de la Société Diderot.

*RHLF : Revue d'histoire littéraire de la France*.

Richelet : Richelet, Pierre, *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses* [...]; nous avons utilisé deux éditions différenciées par la date. 1680 : Genève, chez Jean Herman Widerhold, 1680, 21-561 p. ; 1732 : Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1732, 2 t., LII-837 et 939 p.

*SVEC : Studies on Voltaire and the eighteenth century*.

*Sat.* : *Satires*, suivi du livre en chiffres romains et du numéro de satire en chiffres arabes (Horace), ou d'un chiffre romain seul pour indiquer la satire (Juvénal, Perse, Boileau, Régnier).

#### ABRÉVIATIONS DES ŒUVRES DE DIDEROT :

*Apologie de Prades* : *Suite de l'Apologie de M. l'abbé de Prades*.

*Apologie de Raynal* : *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à monsieur Grimm*.

*Commentaire d'Hemsterhuis* : *Commentaire sur la Lettre sur l'homme et ses rapports* de François Hemsterhuis.

*Essai sur les règnes* : *Essai sur les règnes de Claude et de Néron, et sur les mœurs et les écrits de Sénèque, pour servir d'introduction à la lecture de ce philosophe*, suivi de la partie en chiffre romain et du paragraphe.

*Fragments politiques* : *Pensées détachées ou fragments politiques échappés du portefeuille d'un philosophe*. Dans les *Œuvres* éditées par Laurent Versini (t. III), le titre choisi est *Fragments divers*. Nous conservons le titre de l'édition Lewinter.

*Histoire des deux Indes* : contributions de Diderot à l'*Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, de l'abbé Raynal.

*Lettre sur l'Examen* : *Lettre de M. Denis Diderot sur l'Examen de l'Essai sur les préjugés*.

*Notes d'un souverain* : *Notes écrites de la main d'un souverain à la marge de Tacite ou Principes de politique des souverains*.

*Pensées détachées* : *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie pour servir de suite aux Salons*.

*Plan d'une université* : *Plan d'une université ou d'une éducation publique dans toutes les sciences*.

*Réfutation d'Helvétius* : *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé, l'Homme*.

## NOTE LIMINAIRE

L'édition DPV est notre édition de référence. Cette édition est en cours de publication : nous comblons les lacunes avec les *Œuvres complètes* éditées par Roger Lewinter au Club Français du Livre. Chaque fois que cela a été possible, nous donnons également la référence aux œuvres de Diderot éditées par Laurent Versini, édition commerciale récente et fiable. Cette dernière édition est également celle que nous suivons pour les contributions de Diderot à l'*Histoire des deux Indes* de l'abbé Raynal<sup>2</sup>.

L'orthographe est systématiquement modernisée.

Enfin, nous devons expliquer notre choix du substantif *satirique* plutôt que *satiriste*. Historiquement, *satirique* était d'usage courant au XVIII<sup>e</sup> siècle ; bien que *satiriste* soit entré dans la langue vers 1683 (*Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, t. II, p. 1880), nous n'en avons trouvé aucune occurrence, soit chez Diderot, soit ailleurs. Ensuite, il est d'usage d'utiliser le substantif *satirique* pour les poètes de l'Antiquité et pour le domaine strictement littéraire, le terme *satiriste* couvrant en général d'autres formes d'art. Troisièmement, *satirique* est encore accepté si l'on suit le *Dictionnaire de la langue française. Lexis*, (Paris, Larousse, 1989, p. 1692) et le *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (Paris, Société du nouveau Littré-Le Robert, 1970, t. VI, p. 145). Finalement, il semblerait que le terme *satiriste* soit marqué d'une nuance de blâme (Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982, p. 382), contrairement à *satirique*. Nous avons conscience que cet emploi peut être senti comme archaïque, mais nous le jugeons préférable en la circonstance.

---

<sup>2</sup> Selon Laurent Versini, le texte du Club français du Livre est peu sûr : le «choix, non justifié, interloque souvent, beaucoup de passages proposés n'étant pas de Diderot» (*Œuvres*, III, p. 584).

## INTRODUCTION

En 1971, dans *Diderot the Satirist*, Donal O’Gorman souhaitait que son travail servît d’assise à une étude plus large de la pratique satirique de Diderot, plus large à tout le moins que celle consacrée à la *Satire première*, à *Lui et Moi* et au *Neveu de Rameau*<sup>1</sup>. Malheureusement, ce souhait n’a guère été entendu. La dernière étude d’envergure sur la question, celle de Stephen Werner, ne dépasse guère le cadre de la *Satire seconde*<sup>2</sup>.

Le souhait de Donal O’Gorman est à notre sens légitime. D’une part, il est évident, pour tout lecteur de Diderot, que la satire gagne des pans plus considérables de l’œuvre, plus considérables que les quelques pièces intitulées «satire». Il suffit de penser à *La Religieuse* ou au *Paradoxe sur le comédien*. D’autre part, est-il concevable de voir en Diderot l’un des opposants les plus acharnés aux «anti-Lumières» sans considérer cet aspect de son œuvre ?

Pour appréhender la problématique satirique dans toute son ampleur, nous n’avons donc négligé aucune partie de son œuvre.

En même temps, nous avons été conduit à nous interroger sur les raisons de cette absence d’études critiques. Sans vouloir préjuger de ces raisons, il semble bien que la

---

<sup>1</sup> *Diderot the Satirist. Le Neveu de Rameau & related works : an analysis*, Toronto et Buffalo, University of Toronto Press, 1971, p. VII.

<sup>2</sup> *Socratic Satire. An Essay on Diderot and Le Neveu de Rameau*, Birmingham, Summa Publications Inc., 1987, 115 p.

satire soit ici en cause. Celle-ci mérite-telle que l'on s'y attache autrement que par des renvois plus ou moins allusifs ? La satire suppose, dans la définition que nous en faisons collectivement, des procédés plus ou moins originaux, des attaques où affleure la mauvaise foi, certaines platitudes à côté de mots d'esprits brillants, des insultes aussi. Diderot use de tout cela, et de bien plus. Nous montrerons que la satire n'a pas la simplicité que nous lui prêtons *a priori*, qu'elle peut même soutenir esthétiquement ou philosophiquement toute une œuvre.

Les questions que nous nous sommes posées sont donc les suivantes :

- Qu'était la satire pour Diderot ?
- Dans quelle mesure Diderot était-il un auteur satirique ?
- De quelle manière satirisait-il<sup>3</sup> ?

Toute étude de la satire ne peut faire l'économie d'une réflexion épistémologique sur la question. Qu'est-ce que la satire en général ? Quel point de vue critique fallait-il adopter ? Existait-il une théorie de la satire qui pût convenir en tout point à notre sujet d'étude ? En quête de cette «panacée» théorique, nous avons d'abord sondé les nombreux arts poétiques du XVIII<sup>e</sup> siècle. Malheureusement, les résultats de cette démarche ne furent nullement à la hauteur de nos attentes.

#### **a) Théories de la satire au XVIII<sup>e</sup> siècle**

Les définitions de la satire y pèchent souvent par un excès de conformisme ; elles réitérent les mêmes poncifs sur le poème satirique des Anciens, sur la «moralité»

---

<sup>3</sup> Nous réactualisons le verbe *satiriser*, apparu au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, mais senti comme peu usité à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle.



discutable du satirique, sur les bienfaits et, surtout, les méfaits du genre. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, un «discours», un «traité», des «réflexions» ou des «mémoires» sur la satire ne se dégagent que difficilement du genre poétique — domaine depuis longtemps exploré. Pourquoi reviendrait-on sur la question une fois de plus ? Quant aux «satires en prose», elles ne méritent souvent le détour du critique que pour lui permettre d'en souligner l'inélégance ou l'infériorité stylistique. Paradoxalement, ce siècle qui vit naître une véritable explosion d'œuvres satiriques et une multiplication des formes satiriques, s'est contenté de réflexions superficielles sur la question. Nous placerions volontiers la satire à la même enseigne que les termes «réputation, blâme, honneur, vice, vertu, pudeur, décence, honte, ridicule», et nous appliquerions à tous les écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle ce que MOI répondait à LUI dans la *Satire seconde* :

nous n'avons dans la mémoire que des mots que nous croyons entendre, par l'usage fréquent et l'application, même juste que nous en faisons ; dans l'esprit que des notions vagues<sup>4</sup>.

Ainsi, à l'exception de l'article que Marmontel fournit à l'*Encyclopédie méthodique* — encore est-il «méthodologiquement» inexploitable —, il manque à la plupart des critiques un esprit de synthèse. Nous nous heurtons, comme Ahmad Gunny, à cette contradiction qu'en un siècle où ce terme fut d'un «usage si fréquent», on ne trouvât pas de réflexions profondes sur la question<sup>5</sup>.

En fait, chercher une théorie de la satire exclusivement au XVIII<sup>e</sup> siècle ne pouvait conduire qu'à un échec. Les raisons en sont simples.

---

<sup>4</sup> *Le Neveu de Rameau*, DPV, XII, p. 158 ; LEW., X, p. 379 ; Œuvres, II, p. 673.

<sup>5</sup> «Pour une théorie de la satire au 18<sup>e</sup> siècle», dans *DHS*, X, 1978, p. 345-361.

D'abord, on ne peut isoler le siècle des Lumières de ce qui le précède et faire abstraction des progrès effectués depuis la Renaissance<sup>6</sup>. Les premiers éditeurs des satiriques latins avaient depuis longtemps réfléchi à la question : après Scaliger, Heinsius ou Casaubon, les auteurs classiques ont certainement senti l'inutilité de revenir sur le sujet<sup>7</sup>. Et puis, l'isolement artificiel du siècle des Lumières ne peut produire que deux conséquences sur le critique : la frustration liée à la négligence avec laquelle le sujet est traité ou la propension à considérer les réflexions les moins banales comme « originales ». Ahmad Gunny n'a pas échappé à ce dernier écueil dans quelques-unes de ses citations : il n'y a rien d'original chez Rémond de Saint-Mard<sup>8</sup> ; Yart, lorsqu'il « parle des thèmes traités dans la satire », ne dit ni plus ni moins que ce qu'écrivait Juvénal<sup>9</sup>.

Ce sentiment général que tout semble être dit sur la satire a un corrélat singulier : les « discours » sur la satire deviennent souvent, à leur tour, des satires sous couvert de réflexions. Au XVII<sup>e</sup> siècle (1666), les ripostes aux *Satires* de Boileau avaient donné le ton : la définition de la « bonne » satire n'était faite qu'en opposition aux poèmes de

---

<sup>6</sup> Ahmad Gunny nous donne une liste partielle de ces contributions (art. cité, p. 345). Il convient d'y ajouter un *Traité de la satire*, publié en 1693, le *Discours sur la satire*, d'André Dacier, et l'ouvrage d'Adrien Baillet sur les *Satires personnelles*. Il faudrait ajouter les travaux érudits, en latin, avec une mention spéciale au *De Satyra Græcorum Pœsi et Romanum Satira* de Casaubon (1605).

<sup>7</sup> Sur les premiers théoriciens et commentateurs de la satire, voir Michel Magnien, « Approches humanistes de la satire régulière : hésitations et réticences », dans *Littératures classiques*, n° 24, 1995, p. 11-28.

<sup>8</sup> Art. cité, p. 347-350. À titre d'exemple, ses « préoccupations » sur le style (« vif ou délicat ? ») ne sont que la redite d'un débat qui dure depuis deux siècles. Nous avons consulté l'édition suivante : Rémond de Saint-Mard, « Sur la Satire », dans *Réflexions sur la poésie en general*, réimpr. de l'éd. de La Haye, 1734, Genève, Slatkine, 1970, p. 183-192.

<sup>9</sup> « [La satire] s'occupe à l'ordinaire des « égarements de l'esprit et du cœur, des écrits mauvais et frivoles, des manières et des usages ridicules » » (*ibid.*, p. 351), ce qui revient à dire, avec Juvénal, que la satire s'intéresse à « tout ce qui agite les hommes » (*Sat.*, I, v. 85). Dans cette première satire, Juvénal, en justifiant la carrière dans laquelle il se lance, développe les thèmes satiriques résumés par Yart.

Boileau<sup>10</sup>. Le *Mémoire sur la satire* de Voltaire qu'a analysé Ahmad Gunny participe de cette même dynamique. Ce «Mémoire» est de circonstance : il s'agit avant tout de stigmatiser Desfontaines, et rien de plus<sup>11</sup>. Voltaire y fausse la perspective historique pour montrer la rapide dégradation de la satire depuis Boileau jusqu'à son avatar le plus ignoble, le «libelle» (la *Voltairemanie*) écrit par l'abbé Desfontaines<sup>12</sup>. Le *Mémoire* de Voltaire n'est donc d'aucun intérêt théorique<sup>13</sup>. Nous pourrions y adjoindre la *Théorie du libelle ou l'Art de calomnier avec fruit* de Linguet (1775) qui, à l'exemple du *Mémoire* de Voltaire, n'est que le prétexte d'une riposte à l'attaque de Morellet intitulée la *Théorie du Paradoxe*.

Mais n'est-ce pas se montrer trop exigeant que de demander aux Classiques ce que les critiques modernes ne parviennent pas eux-mêmes à conceptualiser clairement ? Encore, les critiques modernes ont-ils l'avantage de pouvoir considérer le XVIII<sup>e</sup> siècle dans son ensemble. Pour les contemporains de Diderot, la satire est en pleine mutation et cette évolution se fait au détriment du genre poétique et au bénéfice d'un «discours» satirique d'autant plus insaisissable qu'il est diffus<sup>14</sup>. Ainsi, les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle

---

<sup>10</sup> Voir à ce sujet Antoine Adam, *Histoire de la littérature française*, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, 1997, t. 2, p. 510 et suiv.

<sup>11</sup> Ahmad Gunny, art. cité, p. 356. *Mémoire sur la satire à l'occasion d'un libelle de l'abbé Desfontaines contre l'auteur*, dans *Œuvres complètes*, éd. L. Moland, Paris, Garnier frères, 1879, t. XXIII, p. 47-64.

<sup>12</sup> «Je donnerai une histoire, peut-être utile, de la satire et de ses effets, à prendre seulement depuis Boileau jusqu'au dernier libelle diffamatoire qui a paru depuis peu : ce qui fera un tableau dont le premier trait sera l'abus que Boileau a fait de la critique; et le dernier sera l'excès horrible où la satire s'est portée de nos jours» (*Mémoire sur la satire*, éd. citée, p. 47).

<sup>13</sup> Ahmad Gunny remarque que l'idéal prôné par Voltaire contredit sa pratique dans ce même *Mémoire* (art. cité, p. 356) : c'est là le moindre de ses défauts. L'auteur n'a pas assez souligné l'insuffisance théorique de Voltaire. Pour un résumé utile des positions contradictoires de Voltaire, voir Sylvain Menant, SATIRE (PRATIQUE DE LA), dans *Inventaire Voltaire*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1995, p. 1213-1214.

<sup>14</sup> Sophie Duval et Marc Martinez remarquent aussi que le XVIII<sup>e</sup> siècle voit le déclin du poème et l'essor de l'«esprit» satirique (*La Satire*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 163 et suiv.).

ne disposent-ils pas du recul nécessaire pour formuler une théorie de la satire qui puisse nous être d'une quelconque utilité. Ils ne peuvent que constater que la satire échappe à toute définition.

En outre, sur le plan méthodologique, les théories littéraires du XVIII<sup>e</sup> siècle opèrent à un niveau différent de celui adopté de nos jours. Comme l'écrit Annie Becq, les diverses poétiques du XVIII<sup>e</sup> siècle n'ouvrent pas «sur la production d'un métadiscours critique mais sur l'écriture elle-même»<sup>15</sup>. En d'autres termes, les poétiques prêchent par l'exemple des grands auteurs une «belle» manière d'écrire. Nous qualifierions aujourd'hui cette pratique de normative. Comment, dans ces conditions, analyser des discours qui paraissent échapper à tout cadre préétabli, à toute «éloquence» ? Aussi, quand bien même les Classiques auraient établi des rapprochements entre l'effervescence de la prose satirique des Lumières et celle des périodes troubles de l'histoire — telles les fièvres satiriques des guerres de Religion à la fin de la Renaissance ou celles de la Fronde —, il n'était pas question de les analyser et de proposer ces textes comme des modèles à suivre.

Il fallait donc s'en remettre aux théoriciens modernes de la satire.

#### **b) Théories modernes de la satire**

Si le domaine critique français montre une carence indéniable jusqu'à tout récemment, il en va différemment chez les théoriciens anglophones.

---

<sup>15</sup> «Les arts poétiques en France au XVIII<sup>e</sup> siècle», dans *Études littéraires*, vol. 22, n° 3, hiver 1989-1990, p. 50. Claude Faisant constate également ce manque «métadiscursif» («Lieux communs de la critique classique et post-classique», dans *Études françaises*, vol. 13, n° 1-2, avril 1977, p. 143).

Dustin Griffin discerne deux phases dans les théories de la satire<sup>16</sup>. La plus ancienne consisterait à «théoriser» la satire, à tenter d'isoler cet objet capricieux pour en exprimer une «essence» qui rendrait compte de ses manifestations les plus diverses. Plus pragmatique, la seconde phase serait caractérisée par une plus grande sensibilité à la singularité, aux «accidents», en quelque sorte de la production satirique, par opposition à son «essence» ; la critique se replie alors sur l'étude générique, par exemple, sur l'analyse historique ou sur celle d'un auteur. Nous commencerons cet examen rapide de la critique par la théorisation de la satire, c'est-à-dire par l'étude des énoncés auxquels a donné lieu la première phase.

Dustin Griffin commence son analyse par une réflexion sur la «bipolarité» fondamentale de la satire avancée par Mary Claire Randolph dans les années 1940. Ces pôles sont l'attaque des vices et la valorisation des vertus. L'auteure elle-même reconnaissait que ce schéma, quelque peu simpliste, ne s'appliquait, au mieux, qu'à la satire en vers (Griffin, p. 28).

Puis la nouvelle critique (*New Criticism*) occupa l'avant-scène et tendit à évacuer l'auteur du texte. Les universitaires de Yale témoignent de cette tendance en s'attachant, toujours selon Griffin, à la rhétorique du texte. Or, cette position critique n'est pas toujours exclusive, comme le montre l'exemple de Robert C. Elliott dans *Power of Satire: Magic, Ritual, Art*<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> *Satire. A critical reintroduction*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1994, p. 6-34. Cet ouvrage n'est choisi que pour la synthèse des théories qu'il nous propose. Précisons tout de suite que son «histoire» de la critique nous a paru seulement fonctionnelle, sans conséquence directe sur cette thèse. Pour alléger le nombre de notes, nous donnerons les références entre parenthèses, dans le texte, avec l'indication *Griffin*.

<sup>17</sup> Princeton, Princeton University Press, 1972, 300 p.

La rhétorique, la mise en scène de personnages typés, tels que le misanthrope, occupent certes une place importante dans la théorie de Robert C. Elliott. Cependant, le «texte» n'est pas entièrement décontextualisé. La «rhétorique» du texte coudoie l'histoire, l'anthropologie et une appréciation très conjoncturelle de la satire. Nous ne voyons guère comment il pourrait en être autrement d'ailleurs. Robert C. Elliott n'est-il pas amené à analyser les œuvres d'Horace, de Perse et de Juvénal, c'est-à-dire des satires en fonction d'une pratique auctoriale ? Lorsqu'il s'intéresse au rite satirique en Grèce antique ou à la satire latine, ne marche-t-il pas simplement sur les traces de nombreux philologues classiques depuis Scaliger, Casaubon et des rédacteurs de l'*Encyclopédie* de Diderot et de d'Alembert ? On trouve en effet chez lui une théorisation de la satire, mais une théorisation qui n'échappe pas à un certain pragmatisme.

Avec l'«école de Chicago», la critique entend toujours théoriser la satire — la première phase critique — mais sous l'angle, cette fois, de son ancrage dans le milieu qui la génère. Cette école se tourne vers l'intertexte, vers l'objet ayant suscité l'attaque et vers son enracinement dans l'histoire (Griffin, «rooted in history», p. 29). La rhétorique de la satire trouve quelque emploi dans la distinction entre la satire «persuasive» et la satire «punitive». L'*Anatomy of the Satire*, de Gilbert Highet — placé par Griffin dans cette école — offrirait un bon exemple de cette pratique théorique<sup>18</sup>. Analysons succinctement cet ouvrage.

Auteurs et formes satiriques sont alors à l'honneur : de Lucilius à Orwell ou Ionesco, chaque auteur est appelé à illustrer une forme satirique particulière et à

---

<sup>18</sup> Princeton, Princeton University Press, 1962, 301 p.

témoigner d'un usage de la satire dans le cadre de grandes lignes directrices telle la diatribe (la satire «punitive»), la parodie (l'intertexte), ou le mode de représentation de la réalité (la déformation en l'occurrence comme mode particulier de «persuasion»). Dans cette veine alliant généralisations et singularités, entremêlant inductions et déductions, se placent des ouvrages tels que ceux de Matthew Hodgart et de Leonard Feinberg<sup>19</sup>.

Une certaine confusion règne dans ces études dans lesquelles on classe sous le vocable «satire» tout ce qui présente quelque malignité ou quelque amertume dans le propos, sans que les critiques distinguent nettement, par exemple, ce qui relève de la polémique dans la satire persuasive et ce qui tient du pamphlet dans la satire punitive, *distinguo* que fera Marc Angenot dans *La Parole pamphlétaire*<sup>20</sup>.

Ces écoles de Yale et de Chicago partagent donc (schématiquement) la phase de théorisation de la satire. Ce premier contact avec les théories de la satire nous a laissé dubitatif. Ces théories, prises individuellement, nous semblent tout à la fois valables et inapplicables. Elles procèdent d'un défaut dans l'induction qui a conduit à l'élaboration de la théorie de la satire : elles privilégient, entre autres, un élément plutôt qu'un autre, ce qui fait problème dans le cas de Diderot. Pour l'«école» de Yale par exemple, la satire est une fiction : nous savons que Diderot pensait différemment. Si nous avions souscrit à cette idée, nous aurions été amené à négliger un pan important de l'œuvre de notre auteur. L'école de Chicago, quant à elle, impose trop l'influence du milieu, le «concours»

---

<sup>19</sup> Respectivement, *La Satire*, Paris, Hachette, 1969, 255 p. ; et *Introduction to satire*, Ames, The Iowa State University Press, 1967, 293 p. Leonard Feinberg s'est également intéressé exclusivement à l'auteur dans *The Satirist. His Temperament, Motivation, and Influence*, Ames, Iowa University Press, 1963, 355 p, dont le titre exprime bien la démarche.

<sup>20</sup> *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 34-45.

de circonstances polémiques. Or Diderot a tenté de dépasser l'événement, de le transcender pour conférer à quelques-unes de ses satires une sorte d'intemporalité propre aux chefs-d'œuvre. La *Satire seconde* fut écrite sur plusieurs années : quel peut être le poids du contexte polémique en ces circonstances ?

Aussi, la satire ne peut-elle être traitée comme un axiome mathématique car les canons du genre souffrent dès l'origine d'une polysémie qui exclut toute conceptualisation simpliste et hâtive. Cette impossibilité apparaît clairement dans un essai de Northrop Frye<sup>21</sup>.

L'auteur soutient que la satire est «une ironie militante, ses normes morales [étant] relativement claires»<sup>22</sup>, puis ajoute que «l'invective, ou attribution d'épithètes infamantes, est une forme de satire qui comporte fort peu d'ironie» (*id.*). Ainsi, une des formes originelles de la satire (l'invective, la diatribe, etc.) serait peu ou prou ironique alors que la satire serait ironie — «militante» en l'occurrence. Northrop Frye crée de la confusion ici en attribuant comme essentiel à la satire (l'ironie) ce qui tient plutôt de l'accessoire.

Plus bas, il assigne à la satire deux composantes essentielles : «l'esprit ou l'humour qui se fonde sur la fantaisie ou sur le sens du grotesque ou de l'absurde [et] l'objet de l'attaque ou de la critique» (p. 273). Abstraction faite de la perception toute

---

<sup>21</sup> «Le mythos de l'hiver : ironie et satire», dans *Anatomie de la critique*, trad. par G. Durand, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1969, p. 272-291. Nous donnons par la suite la référence entre parenthèses, dans le texte. Sa conception de la satire est devenue une référence et elle a parfois été suivie sans examen critique. En ce qui a trait plus particulièrement à Diderot, Stephen Werner place l'essai de Northrop Frye parmi les études critiques d'un intérêt exceptionnel pour l'analyse du genre satirique (*Socratic Satire. An Essay on Diderot and Le Neveu de Rameau*, Birmingham, Summa Publications Inc., 1987, p. 75). L'appréciation nous semble excessive pour le genre, mais exacte pour la satire ménippée.

<sup>22</sup> P. 272. Pour ne prendre qu'un exemple parmi d'autres, si l'on peut admettre une norme morale tranchée dans le discours de MOI dans *Le Neveu de Rameau*, en dégage-t-on pour autant «clairement» une morale pour l'ensemble de ce dialogue avec LUI ? Il s'agit pourtant bien d'une satire.



subjective de ce que l'on entend par «esprit» et par «humour», et de la difficulté à les définir le caractère impérativement comique de la satire reste à démontrer, surtout en ce qui a trait à la satire morale. Le Diderot de la *Satire à la manière de Perse* fait montre d'infiniment plus d'humeur que d'humour. Le titre de cette pièce serait-il usurpé ? Il semble en fait que le rire ne soit pas essentiel à la satire et que, suivant en cela la disparité des canons latins, l'on ait produit des satires sérieuses<sup>23</sup>.

Northrop Frye poursuit en observant que l'«attaque sans humour, pure dénonciation, se situe à la limite de la satire», mais admet du même souffle que cette «limite est difficile à préciser» (p. 273). L'invective et la diatribe que nous évoquions ci-dessus, et qui se fondent sur les personnalités<sup>24</sup> ou sur l'apposition d'épithètes infamantes, sont des «satires» dans le vocabulaire diderotien ; elles se situent dans cet entre-deux indicible de Northrop Frye. Quant à l'assertion selon laquelle les «invectives littéraires ne sauraient se contenter d'être l'expression d'antagonismes personnels» parce qu'elles sont d'une «portée trop limitée» (*id.*), elle entre en contradiction complète avec la pratique satirique des Lumières. Dans leurs attaques contre Fréron ou contre Palissot, Voltaire et Diderot le prouvent : ils ont recours à l'injure et à la diffamation alors même qu'ils sont conscients du caractère éphémère de ce genre d'écrit.

La critique théorique propose donc un fonds d'idées dans lequel il est possible de

---

<sup>23</sup> «Je distingue la Satire en deux espèces. L'une est sérieuse, l'autre badine. Le sérieux de l'une va quelquefois jusqu'à l'empolement et la fureur. [...] Ainsi entre ces deux points on peut compter bien des degrés. Juvénal a donné dans le premier genre ; Horace dans le second» (Père Mourgues, *Traité de la poésie française*, Paris, chez Jacques Vincent, 1724, p. 274).

<sup>24</sup> À moins d'avis contraire, pour l'ensemble de ce travail, *personnalité* a ici l'un des sens qu'on lui donne au XVIII<sup>e</sup> siècle : «il se prend communément en mauvaise part, et signifie alors Un trait piquant, injurieux et personnel contre quelqu'un» (ACAD., 1762, t. II, p. 355).

puiser quelques concepts, mais elle n'offre aucun système qui puisse s'appliquer totalement à l'étude d'un sujet particulier. Aussi les critiques se sont-ils repliés sur des objets d'analyse plus circonscrits (*Griffin*, p. 31).

De fait, si nous examinons les études postérieures aux années 1960, nous observons que Swift, Pope, Sterne ont particulièrement inspiré la critique étrangère et que Régnier, Scarron, Boileau, La Bruyère ont été étudiés en français<sup>25</sup>. À l'étude d'auteurs précis, s'ajoutent l'analyse de la pratique satirique à une époque donnée, comme la satire élisabéthaine ou celle de la Restauration anglaise<sup>26</sup>, et des études thématiques — selon la voie choisie dernièrement par Colette Arnould<sup>27</sup> — ou génériques — sur le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle ou sur la satire en vers, par exemple<sup>28</sup>.

Mais ce repli est un phénomène moins récent que ne le croit Dustin Griffin. Ce critique néglige ainsi l'attention portée de tout temps aux satiriques latins, études souvent accompagnées de théories méritant mieux que les quelques lignes qu'il leur consacre<sup>29</sup>. Il ignore en outre les études des critiques en français du XIX<sup>e</sup> siècle qui portent sur la satire au Moyen Âge ou à la Renaissance et sur le drame au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>30</sup>.

---

<sup>25</sup> Pascal Debailly, *L'Esthétique de la satire chez Mathurin Régnier*, thèse de doctorat, 1993 ; L.S. Koritz, *Scarron satirique*, Paris, Klincksieck, 1977, 247 p. ; Joseph Pineau, *L'Univers satirique de Boileau*, Genève, Droz, 1990, 382 p. ; Homayoun Mazaheri, *La Satire démystificatrice de La Bruyère. Essais sur Les Caractères ou Les Mœurs de ce siècle*, New York, Peter Lang, 1999, 131 p. Un *Voltaire satirique* reste à écrire.

<sup>26</sup> Ou sur le XVIII<sup>e</sup> siècle comme l'étude de J. D. Browning, *Satire in the 18<sup>th</sup> Century*, New-York et London, Garland Publishing Inc., 1983, 231 p.

<sup>27</sup> *La Satire, une histoire dans l'histoire*, Paris, PUF, coll. Perspectives littéraires, 1996, 246 p.

<sup>28</sup> Ronald Paulson, *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England*, New Haven et London, Yale University Press, 1967, 318 p. ; *La Satire en vers au XVII<sup>e</sup> siècle*, dans *Littératures classiques*, n° 24, printemps 1995, 216 p.

<sup>29</sup> Casaubon est cité indirectement, son prédécesseur Scaliger, ignoré. Dryden tient le devant de la scène totalement coupé de ses sources (le classicisme français et Boileau, en particulier).

<sup>30</sup> Gustave Desnoiresterres, *La Comédie satirique au XVIII<sup>e</sup> siècle. Histoire de la société française par l'allusion, la personnalité et la satire au théâtre. Louis XV, Louis XVI, la Révolution*, Paris, E. Perrin, 1885, 458

Cela dit, la tendance au «morcellement», à l'étude de cas, tient, selon nous, à plusieurs facteurs. Que l'on nous permette à notre tour d'avancer quelques remarques théoriques qui expliqueront nos choix.

### c) Choix méthodologiques

La difficulté à saisir la satire dans sa totalité — et le mouvement de repli qui en résulte — nous paraît liée en grande partie à la notion de temporalité inextricablement attachée à la satire. En effet, une satire est souvent une œuvre d'actualité. Elle est liée au contexte historique qui a suscité l'attaque du satirique. Le temps de la satire est aussi celui de la tradition. Plus le genre avance, plus il trouve de modèles à suivre, de techniques et de *topoi* à reproduire. La «trinité» satirique d'Horace, de Perse et de Juvénal constitue un élément important de cette tradition, auquel il faut ajouter des siècles de pratique et de procédés dans lesquels Diderot put trouver quelques ressources. Le temps de la satire est également celui de la lecture et de la diversité de réception au fur et à mesure que l'on s'éloigne du moment de l'écriture.

En conséquence, toutes les études que nous avons consultées abordent la satire d'un point de vue historique, soit pour rappeler le contexte de rédaction, soit pour rappeler les origines du genre. Le thème, par exemple, devient ainsi un fil d'Ariane commode pour traverser le temps. «La satire de la religion» permet à Colette Arnould d'aborder l'Antiquité d'Aristophane, de Callimaque, de Plaute et de Lucien de Samosate,

---

p. ; Charles Lénient, *La Satire en France au moyen-âge*, Paris, Hachette, 1859, iv-444 p. (rééd. en 1877, 1883, 1893). Il ignore, de même, que la première étude sur Marot satirique date de 1940 (Charles Kinch, *La Poésie satirique de Clément Marot*, Paris, Boivin, 1940, ix-287 p.).

de traverser le Moyen Âge du *Roman de Renart* à Rutebeuf pour enfin aborder l'époque moderne (de la Renaissance au XVIII<sup>e</sup> siècle)<sup>31</sup>. Plus pragmatiquement, considérer le temps de la satire permet de distinguer le domaine satirique des pratiques connexes ou, mieux encore, de réintroduire dans le champ satirique des ouvrages rejetés par les critères modernes. Négliger la question du temps est donc inconcevable en matière de satire.

Ceci considéré, une difficulté se pose : plusieurs siècles après le moment de l'écriture, les définitions de la satire ayant plus ou moins fluctué, comment une théorie qui ne prendrait pas en compte cet instant de l'écriture pourrait-elle ne pas faire violence à l'objet analysé ? Notre parti fut donc d'étudier la satire d'une manière synchronique, c'est-à-dire de nous placer autant que faire se pouvait au cœur du XVIII<sup>e</sup> siècle, aux côtés de Diderot.

La démarche qui nous paraît la mieux fondée est de nous attacher à l'«idiotisme» satirique de Diderot — quitte à bâtir une «théorie» singulière de la satire *a posteriori*. La pratique diderotienne de la littérature classique — celle des Anciens s'entend —, sa connaissance des diverses formes de la satire, son goût pour certains auteurs satiriques plus que d'autres, le milieu contre lequel il s'insurge, son attitude ou ses réflexions théoriques sur le sujet, tout nous porte à étudier Diderot «en contexte». En définitive, loin de vouloir aller contre le «morcellement» des études sur la satire, nous nous laissons de bon gré porter par le flot.

Néanmoins, si Diderot est l'objet de notre étude, cela ne signifie pas cependant que les instruments analytiques dont nous nous servons sont «classiques». Nous avons

---

<sup>31</sup> *La Satire, une histoire dans l'histoire*, ouvr. cité, p. 191-221.

déjà remarqué que nous ne pouvions puiser dans les textes du XVIII<sup>e</sup> siècle autre chose que des opinions sur la satire. L'organisation générale de ce travail a donc fort peu profité des «théories» classiques de la satire.

En revanche, l'ouvrage récent de Sophie Duval et de Marc Martinez, qui présente des synthèses claires et précises dans un domaine théorique où la confusion est trop souvent de mise, a grandement facilité notre démarche<sup>32</sup>. Nous sommes par ailleurs redevable à l'étude de Lionel Duisit d'avoir suggéré la structure de ce travail<sup>33</sup>.

Lionel Duisit aborde la satire et les «modes dévalués» d'un point de vue modal, du point de vue de la «manière», ou de l'esprit eût-on dit chez les contemporains de Diderot : la «manière d'être du sujet par rapport à une action précise» et la «manière de ressentir l'ensemble de la représentation» (p. 10-11). La structure et la transmission de ce mode sont étudiées selon trois niveaux : le niveau de la représentation, celui de la lecture et enfin celui de l'effet. Le premier niveau est défini par le «rapport entre représentation et réalité observable» ; le deuxième fait intervenir la «nature et [les] modalités du décodage» ; le dernier niveau analyse la «relation sujet / objet», c'est-à-dire l'attitude du lecteur par rapport au texte. Comme l'admet l'auteur, son analyse repose en partie sur le schéma «de la communication selon Roman Jakobson» (p. 15)<sup>34</sup>.

De fait, la satire met en scène un énonciateur satirique ; elle vise un objet dans un contexte précis et a en vue d'entraîner l'adhésion d'un lecteur. Dans les approches

---

<sup>32</sup> *La Satire (littératures française et anglaise)*, Paris, Armand Colin, coll. U, 2000, 272 p.

<sup>33</sup> *Satire, parodie, calembour. Esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Saratoga, Anna Libri, 1978, 163 p. Nous poursuivons en donnant la pagination entre parenthèses dans le texte.

<sup>34</sup> Pour le schéma de Jakobson, voir «Linguistique et poétique», dans *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. «Double», [1986], p. 209-248.

théoriques présentées plus haut, lorsque la critique se concentrait sur la rhétorique et l'effet recherché par les procédés rhétoriques, ce sont le message et le destinataire qui prenaient le pas sur les autres éléments. Lorsque la critique s'est intéressée au contexte, ce sont alors les rapports du message au référent qui ont importé. Le «repli» sur un auteur ou l'analyse des traits de caractère du satirique concernaient l'émetteur. Le schéma de la communication de Jakobson semble être la pierre angulaire de toute la critique qui porte sur la satire.

Pour Joseph Pineau<sup>35</sup> par exemple, il importe «de faire revivre l'histoire de la carrière de l'auteur», de reconstituer les «étapes d'une création participant à l'aventure personnelle d'un écrivain engagé lui-même dans une société» : c'est de l'auteur qu'il est question. Aussi la critique se propose-t-elle d'étudier les liens unissant Boileau et son œuvre, les rapports de celle-ci à la réalité, les relations entre Boileau et la tradition littéraire : le texte, l'intertexte et le référent sont au centre de cette préoccupation. Enfin, quand il affirme que dans «toute satire une pensée est engagée» — la défense de la raison en l'occurrence — c'est l'effet souhaité sur le lecteur qu'il aborde<sup>36</sup>. Donc, «le meilleur des plans [étant] celui qui réunit le plus d'avantages avec le moins d'inconvénients»<sup>37</sup>, nous avons choisi de suivre, dans ses grandes lignes, le schéma de la communication.

---

<sup>35</sup> *L'Univers satirique de Boileau*, Genève, Droz, 1990, p. 9-10 (pour toutes les citations).

<sup>36</sup> Dans *La Satire démystificatrice de La Bruyère. Essais sur Les Caractères ou Les Mœurs de ce siècle* (New York, Peter Lang, 1999), Homayoun Mazaheri adopte également ce découpage : «La question du lecteur», p. 1-12 ; «La référence à Théophraste», donc à la tradition et à l'intertexte, p. 13-24, «Le mythe royal», pour les liens du texte à la réalité, sa représentation mythique, etc.

<sup>37</sup> *Plan d'une université*, LEW., XI, p. 747 ; *Œuvres*, III, p. 416.

Nous commencerons cette étude par un rappel historique du genre et des différentes formes que la satire a prises depuis l'Antiquité. Toutes les études que nous avons consultées passent par ce rappel historique, obligatoire pour qui veut comprendre la satire.

Au chapitre suivant (III) nous amorcerons l'étude de Diderot (l'émetteur). Ce sera l'occasion d'aborder les positions de Diderot sur la question ainsi que ses rapports avec les auteurs satiriques tant anciens que modernes. Nous en profiterons pour examiner l'ampleur et la profondeur de sa culture satirique et pour dégager ce qui marque la singularité de ses satires. Ce chapitre sera aussi l'occasion de souligner la dichotomie fondamentale de la «satire» chez Diderot. Partagé entre le rejet total et une adhésion non moins complète, Diderot aborde la satire différemment selon l'objet satirisé et selon le support textuel choisi. Ainsi, Diderot satirise-t-il bien différemment dans un conte et dans un essai, comme s'il oscillait entre Horace et Juvénal.

Nous analyserons ensuite la représentation satirique (IV), c'est-à-dire les choix de Diderot quant à la manière de peindre sa société et de l'attaquer. Lionel Duisit associe cette représentation à la perception qu'a le satirique de son monde. Trois figures occuperont principalement ce chapitre, soit l'allégorie, le «monde inversé» et le *theatrum mundi*. Ces représentations, ancrées dans la tradition des procédés satiriques, prennent toutes plus ou moins de libertés avec la réalité en la déformant, en la grossissant, en la transcendant.

Nous nous intéresserons ensuite au message pris en lui-même (chapitres V et VI). Il a fallu effectuer ici un partage pour respecter d'une part l'œuvre de Diderot et d'autre

part une pratique satirique différente selon la nature du texte et sa destination. Le chapitre V analyse la satire dans les textes de fiction et le suivant porte sur les textes polémiques et pamphlétaires de Diderot.

L'auteur, les représentations qu'il a choisies, la destination du texte : voici les grandes lignes de cette étude. Mais avant d'entrer dans l'œuvre de Diderot, il convient de rappeler ce qu'a été la satire pour notre auteur.



## LA SATIRE : DÉFINITION ET HISTOIRE

«Qu'est-ce l'esprit, l'humour, la satire, l'ironie ? Bien malin qui pourrait répondre à cette question», constatait Jean Sarrailh<sup>1</sup>. Ce ne sont pourtant pas les tentatives de réponses qui font défaut, en ce qui concerne la satire tout particulièrement. Il est vrai cependant qu'elle n'est pas l'objet d'une attention particulière au XVIII<sup>e</sup> siècle comme nous l'avons signalé dans l'introduction. Mais cette lacune est compensée par une culture générale des pratiques satiriques qui n'a que peu à voir avec celle de la majorité des lecteurs modernes, nous semble-t-il.

Ainsi, le terme «satire» éveille-t-il au XVIII<sup>e</sup> siècle un lot d'images aussi diverses que la comédie ancienne d'Aristophane, les atellanes, les *Philippiques* de Démosthène, la ménippée de Varron et de Sénèque, le «roman» de Pétrone, les dialogues de Lucien et, bien sûr, le genre poétique immortalisé par Horace, Perse et Juvénal, sans compter les libelles diffamatoires et politiques de tous les temps. Que reste-t-il aujourd'hui de ce fonds littéraire, qui, pour pasticher Rabelais, ne manque pas de termes : brocard, calotte, catilinaire, chanson, diatribe, épigramme, factum, feuille, invective, lazzi, libelle, mazarinade, pamphlet, pasquinade, persiflage, philippique, placard, pointe, quolibet, raillerie, sarcasme, ...et bien sûr satire ?

---

<sup>1</sup> *L'Écriture comique*, Paris, PUF, coll. Écriture, 1984, p. 14.

Aussi, avant de poursuivre, essayerons-nous de nous placer, autant que faire se peut, dans le cadre culturel de notre auteur et de saisir ce que la satire a pu signifier pour lui et pour ses contemporains. La définition du chevalier de Jaucourt<sup>2</sup> nous servira de fil conducteur pour démêler l'écheveau historique de la satire. Outre le fait que c'est la synthèse historique la plus complète que nous ayons trouvée en français au XVIII<sup>e</sup> siècle, elle est incluse dans un ouvrage dont Diderot fut l'un des principaux artisans. Pour combler certaines lacunes de l'article, nous aurons recours aux remarques de Marmontel<sup>3</sup>.

L'article SATIRE du *Trésor de la langue française*<sup>4</sup> nous servira de préambule. Il est composé de la manière suivante :

A. Histoire littéraire (divisée en trois parties) :

1. Littérature latine : la définition évoque deux types de satire latine sans distinguer nettement le poème isométrique de la satire varronnienne<sup>5</sup>.

2. Littérature française : elle se compose de deux alinéas. L'absence de Varron et de la ménippée antique dans la partie concernant la littérature latine fait apparaître la «Satyre ménippée» comme émergeant de nulle part. D'autre part, la manière de présenter l'alinéa a laisse supposer qu'une satire à la Renaissance est un mélange de vers et de prose, ce qui est faux<sup>6</sup>.

3. «La satire. Le genre satirique» : une ambiguïté naît immédiatement de l'emploi du terme «genre» alors qu'il eût plutôt fallu utiliser le terme

---

<sup>2</sup> Art. SATYRE, ENC., XIV, p. 697 b - 702 b. Nous ne donnerons plus que la pagination entre parenthèses après la citation, avec les initiales D. J. pour de Jaucourt.

<sup>3</sup> Art. SATIRE, dans l'*Encyclopédie méthodique*, Paris et Liège, Panckoucke et Plomteux, 1786, t. III, p. 360-363. L'article avait déjà paru dans le Supplément de l'*Encyclopédie*, t. IV, p. 742 b-744 b.

<sup>4</sup> *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, 1789-1960*, Paris, C.N.R.S. et Inalif, Gallimard, 1992, t. XV, p. 82-83.

<sup>5</sup> «(Œuvre en prose et en vers (mètres mêlés ou uniformes) attaquant et tournant en ridicule les mœurs de l'époque» (p. 82). Varron n'est cité que dans la partie «étymologie».

<sup>6</sup> «a) [Au XVI<sup>e</sup> s.] Écrit mêlant vers et prose et s'attaquant aux mœurs publiques. *La Satire ménippée*» (p. 82).

«mode», ou un terme équivalent. L'exemple choisi le montre bien :  
*«L'épopée, l'ode, l'élégie, la satire, le drame lui-même, ont été aussi familiers aux poètes de cette période, qu'à ceux des siècles d'Auguste et de Louis XIV»<sup>7</sup>.*

B. Les autres formes d'art<sup>8</sup>, qui ne nous concernent guère.

En fait, le lecteur est prié de se reporter à la section étymologique pour compléter la définition, mais les termes «Ennius», «Lucilius», «fescennins», «drame satirique» ne sont d'aucune aide pour celle-ci. Cela dit, l'article, ainsi que ceux d'autres dictionnaires, permet de dégager une synthèse.

Du dictionnaire de Richelet (éd. de 1680) au *Lexis* de Larousse (éd. de 1989), les lexicographes divisent, avec une constance remarquable, la satire selon deux acceptions principales :

- 1) une satire est une pièce en vers reprenant les vices et les travers du temps ; ce poème s'inscrit dans la tradition latine ;
- 2) une satire est tout discours en prose visant la réforme des mœurs privées ou publiques, quelquefois avec malignité.

Avec plus ou moins de détails dans les énoncés, les dictionnaires des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles s'en tiennent à ces deux lignes directrices.

---

<sup>7</sup> Exemple tiré de Montalembert.

<sup>8</sup> «Toute œuvre écrite, chantée, peinte, tout propos comportant une raillerie, une critique virulente» (p. 83).

## A — LES ORIGINES DE LA SATIRE : LA GRÈCE

Pour le chevalier de Jaucourt, la satire est avant tout un «poème dans lequel on attaque directement le vice, ou quelque ridicule blâmable», mais il admet du même souffle qu'elle «n'a pas toujours eu le même fonds, ni la même forme dans tous les temps» (D. J., p. 697 b). En d'autres termes, la satire ne fut pas toujours à portée morale ou écrite en vers : c'est assez dire que la satire ne se limite pas au poème. Ces prémisses posées, le chevalier amorce l'histoire de la satire par ce qu'il convient de nommer ses données anthropologiques<sup>9</sup>, et entame son histoire par la Grèce.

Originellement «farces de villages» agrémentées de «railleries grossières» scandées sur des vers improvisés, les processions en l'honneur de Dionysos étaient le prétexte à de bruyantes bacchanales au cours desquelles on se livrait à «des postures grotesques en dansant» et à toute sorte d'obscénités (D. J., 697 b). Puis, à la suite d'Aristote (D. J., 698 a)<sup>10</sup>, le chevalier rappelle que de ces improvisations sont nés la tragédie, la comédie et le drame satyrique<sup>11</sup>. Cette dernière tient le milieu entre les deux autres genres :

la différence qui se trouvait entre la tragédie et les *satires* des Grecs, consistait uniquement dans le rire que la première n'admettait pas, et qui était de l'essence de ces dernières (*id.*).

Des drames satyriques grecs, «intermèdes agréables» à la tragédie, il ne nous est parvenu

---

<sup>9</sup> Sophie Duval et Marc Martinez adoptent le même plan pour décrire le passage des «origines rituelles» des fêtes dionysiaques à la comédie d'Aristophane (*La Satire*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 24 et suiv.). Ils ne sont pas les seuls (voir à ce propos Robert C. Elliott et son *Power of Satire : Magic, Ritual, Art*).

<sup>10</sup> Voir Aristote, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Classiques en Poche, 1997, p. 16-17.

<sup>11</sup> Nous conservons *satyrique* (avec un y) pour ces pièces théâtrales de la Grèce antique. Rappelons qu'il est encore d'usage, au XVIII<sup>e</sup> siècle d'utiliser l'orthographe *satyre* pour *satire* (de Jaucourt, Diderot,...).

que *Le Cyclope* d'Euripide<sup>12</sup>, des fragments de Sophocle (*Les Limiers*)<sup>13</sup> et d'Eschyle (les *Pêcheurs au filet*). Au V<sup>e</sup> siècle, comédies, drames satyriques et tragédies<sup>14</sup> occupèrent la scène grecque. De Jaucourt s'attache ensuite à distinguer les deux premières.

Cet exposé historique de la satire grecque est incomplet. Le chevalier fait l'impasse sur la poésie satirique grecque, une poésie qui, pour sommaire et injurieuse qu'elle pût paraître au XVIII<sup>e</sup> siècle, n'en est pas moins le premier essai de «poétisation» de l'invective pure et simple. Archiloque<sup>15</sup>, que l'on dit père de l'iambe, Sémonide et Hipponax<sup>16</sup> sont donc absents de l'article de l'*Encyclopédie*. Sophie Duval et Marc Martinez placent cette poésie satirique grecque exactement entre les origines anthropologiques et la comédie ancienne aristophanesque<sup>17</sup>. Cette étape marque un développement important de la satire : l'épopée a maintenant son pendant littéraire, le iambe et son mètre. Cette création littéraire est cependant moins capitale en ce qui a trait à Diderot. Archiloque et ses successeurs, dont il ne reste que des bribes de poésie, ne présentent que peu d'intérêt pour Diderot et les satiriques du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>.

---

<sup>12</sup> Éd. Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1956, t. I, p. 9-42. Voir aussi, du chevalier de Jaucourt, l'art. SATYRE DRAMATIQUE, (ENC., XIV, p. 702 b-703a) qui s'attache presque exclusivement à cette pièce.

<sup>13</sup> Nous avons consulté le texte dans le *Théâtre de Sophocle*, Paris, Garnier Frères, 1947, t. II, p. 274-301.

<sup>14</sup> Diderot reprend (consciemment ?) cette division théâtrale à propos du *Socrate* de Voltaire : «c'est une chose mauvaise, comédie, satire ou tragédie, comme il vous plaira» (lettre à Grimm du 2 septembre 1759, CORR., II, 242 ; *Œuvres*, V, p. 156).

<sup>15</sup> «Ce poète satirique déchirait impitoyablement Lycambe, Néobulé sa fille, et plusieurs de ses parents distingués par leur naissance ou par leurs emplois» (de Jaucourt, ÉPODE, ENC., V, 823 a).

<sup>16</sup> De Jaucourt parle d'Hipponax dans l'article SCULPTEURS ANCIENS (ENC., XIV, p. 817 b) pour rappeler la légende qui veut que deux sculpteurs se soient pendus à cause des vers trop acrimonieux du satirique grec (voir cette anecdote chez S. Duval et M. Martinez, ouvr. cité, p. 22).

<sup>17</sup> Ouvr. cité, p. 16-23.

<sup>18</sup> Rappelons toutefois qu'à la fin du siècle Chénier composa des *lambes*.

## B — THÉÂTRE ET SATIRE

Plus intéressante certainement est la comédie grecque ancienne. De Jaucourt souligne d'abord les différences fondamentales qui existent entre la comédie ancienne et les drames satyriques : le sujet de la fable, la présence de satyres et le type de plaisanterie, tout semble distinguer les deux genres (D. J., p. 698 a-b). Mais sur la comédie ancienne, le chevalier a ce commentaire : contrairement au drame satyrique, la comédie a pour but «de mordre et de tourner en ridicule [les] concitoyens, leurs villes et leurs pays, comme Horace dit de Lucilius, l'imitateur d'Aristophane et de ses pareils» (D. J., *ibid.*)<sup>19</sup>. En d'autres mots, la comédie ancienne s'est chargée d'attaquer les individus, ce que ne faisait pas le drame satyrique. D'autre part, Lucilius, considéré comme le père de la satire poétique latine, se serait inspiré d'Aristophane et de la comédie ancienne pour attaquer à son tour certains de ses contemporains. Même si de Jaucourt prend bien soin par la suite de détacher la satire latine de toute influence grecque<sup>20</sup>, son texte rappelle le lien entre la scène et les origines de la satire.

Nous avons ici un exemple de conception générique de la satire, de Jaucourt cherchant à tout prix une filiation qui mène au poème. Ce mode d'approche générique tend à construire une histoire linéaire de la satire alors que la satire peut se développer dans la plupart des formes littéraires. De Jaucourt a ainsi éliminé les poètes satiriques

---

<sup>19</sup> La citation du chevalier de Jaucourt mêlant Lucilius et Aristophane résume, sans le dire, le début de la satire, I, 4, vv. 1-8 («Eupolis, Cratinus, Aristophane, et les autres maîtres de la comédie ancienne» : «c'est d'eux que procède tout Lucilius», *Satires*, éd. F. Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 1958, p. 60).

<sup>20</sup> Il pouvait suivre en cela le même Horace. Ce dernier n'écrit-il pas que Lucilius est l'inventeur de la satire (*Sat.*, I, 10, v. 48), le premier en ce genre (*Sat.*, II, vv. 62-63) ? Horace évoque également la satire comme genre «ignoré des Grecs» (*Sat.*, I, 10, v. 66, éd. citée, p. 107 ; référence trouvée chez J. W. Joliffe «SATYRE : SATURA : ΣΑΤΥΡΟΣ. A study in confusion», dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XVIII, 1956, p. 87). Bien sûr, les sources de Lucilius (Ennius et la comédie grecque) demeurent.

grecs de son histoire parce qu'ils n'entraient pas dans cette «lignée». Par contre, comme certaines pièces d'Horace se présentent sous la forme de saynètes, il semblait évident que la satire tenait quelque part du théâtre.

De fait, une mésinterprétation de l'*Art poétique* et des *Satires* d'Horace<sup>21</sup> donna lieu en France, à la Renaissance, à une confusion entre la satire latine et le drame satyrique, qui fit supposer dans celui-ci l'origine de celle-là<sup>22</sup>. Cette erreur est accentuée par le fait que les Latins connaissaient sans doute des saynètes satiriques.

Tite-Live, «en une page célèbre» de son *Histoire romaine*, a relaté les débuts du théâtre latin<sup>23</sup>. Selon l'historien latin, le théâtre naît d'un événement particulier, d'un rituel magique que l'on avait pratiqué pour conjurer une épidémie. À cette occasion, on fit appel à des danseurs et à des chanteurs qui durent avoir un heureux effet sur l'épidémie puisque la cérémonie fut perpétuée, et qu'elle se transforma rapidement en fêtes où «la licence» des chants en vers fescennins agrémentait les libations «en répandant en vers alternés des rustiques sarcasmes»<sup>24</sup>. Livius Andronicus vint, qui mit quelque ordre dans cette forme théâtrale pré-littéraire en introduisant une intrigue et en distinguant les rôles des chanteurs de ceux des acteurs<sup>25</sup>. Selon de Jaucourt, ces premiers vers étaient «souvent

---

<sup>21</sup> De Jaucourt avait déjà cité un peu auparavant l'un des vers de l'*Art poétique* à l'origine de cette confusion : «c'est pourquoi Horace les appelle d'un côté, *agrestes satyros*, eu égard à leur origine, et *risores satyros*, par rapport à leur but principal» (D. J., 698 a; c'est nous qui situons l'œuvre d'Horace et les vers cités : v. 221 *agrestes Satyres* et v. 225-226 *Satyres rieurs*). Horace n'est pas la seule source de confusion.

<sup>22</sup> Pour une explication détaillée sur la question voir J. Joliffe, «SATYRE : SATURA : ΣΑΤΥΡΟΣ, a study in confusion», art. cité, p. 83-95. En ce qui a trait à la mauvaise interprétation d'Horace et d'autres auteurs antiques, voir Pascal Debailly, *L'Esthétique de la satire chez Mathurin Régnier*, Thèse de doctorat, Université de Paris X-Nanterre, 1993, f. 31 et suiv.

<sup>23</sup> Hubert Zehnacker et Jean-Claude Fredouille, *Littérature latine*, Paris, PUF, coll. Premier cycle, 1993, p. 13. Le passage de Tite-Live (septième livre, deuxième chapitre) sera commenté par Diderot (voir plus bas p. 246).

<sup>24</sup> Horace, *Épîtres*, trad. par F. Villeneuve, Paris, Les Belles lettres, 1967, II, 1, vv. 145-146, p. 157.

<sup>25</sup> Hubert Zehnacker et Jean-Claude Fredouille, ouvr. cité, p. 14.

remplis de railleries grossières, et accompagnés de postures libres et de danses déshonnêtes»<sup>26</sup>.

Cette dernière citation du chevalier de Jaucourt montre suffisamment la parenté qu'on a voulu établir entre le drame satyrique, les vers fescennins et la satire latine. Mais de Jaucourt n'est pas à incriminer. Comme le précisent Hubert Zehnacker et Jean-Claude Fredouille :

il n'est pas douteux que le récit de Tite-Live (et plus encore celui d'Horace) est fortement influencé par la manière dont Aristote présentait l'histoire des origines du théâtre grec<sup>27</sup>.

Les Latins connurent donc «des comédies satiriques et bouffonnes, qu'on appelait *atellanes*»<sup>28</sup>. Ces comédies sont effectivement une adaptation des farces grecques nées en Italie méridionale (la «Grande Grèce»), ce qui ajoute à la confusion. Elles mettaient en scène des personnages typés, que l'on retrouvait d'une atellane à l'autre, sur un canevas où l'improvisation avait la plus grande part, comme dans la *commedia dell'arte*. Ces atellanes finirent par apporter «une sorte de conclusion comique» aux représentations tragiques, comme le faisaient les drames satyriques grecs<sup>29</sup>. Voilà pour ces représentations sommaires et pour ce rapprochement du drame satyrique grec et des atellanes latines. Il reste à établir les rapports qu'entretenaient la comédie ancienne et la satire.

Ce développement, qu'éluda de Jaucourt, est important, notamment pour l'une

---

<sup>26</sup> Art. FESCENNIN, ENC., VI, p. 558 a.

<sup>27</sup> *Littérature latine*, ouvr. cité, p. 14.

<sup>28</sup> Art. \*ATELLA, ENC., I, p. 797 b. Rappelons que l'astérisque indique un article de Diderot.

<sup>29</sup> Hubert Zehnacker et Jean-Claude Fredouille, *Littérature latine*, p. 46-47. Voir également l'article ATELLANES de l'abbé Mallet, qui montre combien les atellanes étaient assimilées au drame satyrique grec (pièce comique, mais également «mélange bizarre de tragique et de comique», voire d'obscénités) : «on pourrait donc [...] les appeler des comédies satyriques» (signé par la lettre G, ENC., I, p. 797 b).



des œuvres maîtresses de Diderot. Aristophane est le représentant le plus illustre de la comédie ancienne. Or, la pièce de l'«Aristophane français» Charles Palissot (*Les Philosophes*) donna lieu, en 1760, à un débat passionné sur la nature de l'œuvre : était-ce bien une comédie ? N'était-ce pas plutôt une satire comme on en représentait à Athènes au V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. ? Pour l'abbé Coyer, l'affaire est entendue : il s'agit d'«une satire personnelle mise en scènes», d'«une Comédie qui n'en est pas une»<sup>30</sup> :

le théâtre a ses règles de morale comme d'amusement, écrit l'abbé. Dans les tableaux qu'il présente pour corriger les vices, il ne doit employer que des traits généraux ; les personnels sont exclus (p. 7).

C'est ce que fit Molière, selon l'abbé Coyer, n'en déplaît à Palissot qui crut l'imiter<sup>31</sup>.

Ce qui distingue donc le plus nettement la satire de la comédie tient principalement dans le traitement des personnages mis en scène, selon Marmontel : «chaque ligne, dans Aristophane, est une insulte ou une allusion ; et ce n'est pas ainsi que doit satiriser la véritable comédie»<sup>32</sup>. Celle-ci doit chercher un niveau supérieur de caractérisation :

elle met en scène et en situation le caractère qu'elle veut peindre, le fait agir comme il agirait, et lui fait parler son langage ; alors c'est le vice personnifié, qui de lui-même se rend méprisable et risible (*id.*).

Entendons bien Marmontel : il s'agit ici de création ; il s'agit de mettre en scène un vice et de le faire agir. «La comédie invente, et la *satire* personnelle contrefait en exagérant» (p. 362 a). Mais à quelle histoire de la comédie se réfère-t-il au juste et à quelle «comédie

---

<sup>30</sup> *Discours sur la satire contre les Philosophes*, à Athènes, chez le libraire anti-Philosophe, 1760, p. 4. Nous continuerons en donnant la pagination dans le texte.

<sup>31</sup> Marmontel y fait allusion : «Molière s'est permis une fois la *satire* personnelle dans la scène de Trissotin, mais sur un simple ridicule [...]. Depuis, on a voulu se permettre, avec l'impudence d'Aristophane, et sans aucun de ses talents, la *satire* personnelle et calomnieuse sur le théâtre français ; et un opprobre ineffaçable a été la peine du calomniateur» (SATIRE, *Encyclopédie méthodique*, art. cité, t. III, p. 362 a).

<sup>32</sup> *Id.*, p. 361 b.

ancienne» renvoie-t-il ?

L'abbé Coyer donne un historique sommaire et imprécis de la comédie antique<sup>33</sup>. L'on divise habituellement la comédie grecque en «ancienne», «moyenne» et «nouvelle» comédie. La position d'Aristophane (v. 446 - v. 385 av. J.-C.), qui connut l'ancienne et la «moyenne» comédie (la première réforme eut lieu durant sa carrière dramatique) est complexe. L'analogie entre Palissot qui attaque les philosophes modernes et Aristophane qui maltraite Socrate dans *Les Nuées* a conduit les contemporains de Diderot à rappeler les règles de la comédie. La question est d'actualité et la distance que doit prendre la comédie par rapport à la satire est clairement précisée.

L'ancienne comédie (V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) ne ménageait guère les personnes au pouvoir. Périclès lui-même fut mis en scène, ce qui pousse Marmontel à placer ces comédies anciennes au rang des satires politiques<sup>34</sup>. Le point de vue de Marmontel est intéressant puisqu'il n'y a, à ses yeux, de satires politiques que celles qui sont présentées sur la scène. La satire crée en quelque sorte un espace qui permet au citoyen de participer à la vie de la Cité. Diderot n'aurait certainement pas renié cette dimension politique de la représentation théâtrale.

En 415 av. J.-C., les attaques avaient pris un tel tour qu'il fallut y mettre un frein:

---

<sup>33</sup> «Eupolis et Cratinus, deux Poètes comiques, reprenaient les vices personnels avec une extrême liberté dans des farces un peu moins grossières. Cette grossièreté disparut sous le talent d'Aristophane. Il donna plus de régularité à la Comédie : mais sans la rendre plus réservée pour les personnes» (ouvr. cité, p. 29). L'abbé aurait dû suivre Horace (qu'il ne nomme pas) jusqu'au bout : Eupolis, Cratinos et Aristophane sont «les maîtres de la comédie ancienne» (Horace, *Sat.*, I, 4, v. 2). Diderot connaissait Cratinos, mais il commet quelques erreurs chronologiques à son sujet : la «liberté de l'ancienne comédie» n'était pas restreinte de son temps (\*BAPTÉS, ENC., II, p. 65 b).

<sup>34</sup> «La satire politique attaque les vices du gouvernement : rien de plus juste et de plus salubre dans un état démocratique. [...] Le peuple athénien est le seul qui ait eu cette sagesse; non seulement il avait permis à la comédie de censurer les mœurs publiques vaguement et en général, mais d'articuler en plein théâtre les faits répréhensibles, et de nommer, de mettre en scène ceux qui en étaient accusés» (art. cité, p. 360 b).

le décret de Syracosios interdit «d'attaquer nommément les personnes dans les comédies»<sup>35</sup>. Aristophane dut se plier à ce décret : «dès lors la comédie cessa d'être une satire politique, et devint par degrés la peinture vague des mœurs»<sup>36</sup>. Ménandre devait éloigner définitivement la comédie des attaques personnelles et inaugurer la «nouvelle» comédie<sup>37</sup>.

C'est donc à cette liberté de la comédie ancienne, c'est-à-dire la comédie allant de Magnès aux premières comédies d'Aristophane, que de Jaucourt fait allusion. À l'évidence, le mariage du théâtre et de la satire ne paraît pas être contre nature.

Les histoires de la satire et du théâtre se chevauchent donc, au point de faire de la satire latine un rejeton du drame satyrique grec et de faire de la comédie ancienne un des modèles suivis par Lucilius et ses successeurs. L'influence de ce chevauchement sur la *Satire seconde* de Diderot est évidente. Cette œuvre présente nombre d'affinités avec le théâtre ; le personnage du Neveu de Rameau évoque pareillement la liberté des satyres. Mais ce lien entre la *Satire seconde* et le théâtre est-il volontaire ou est-il imposé par une croyance générale ?

En France, au XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle, cette méprise sur l'origine théâtrale de la satire fit sentir ses effets de plusieurs manières :

selon qu'on voit dans la satire l'avatar du drame satyrique grec, genre essentiellement scénique et dialogique, ou que l'on souligne sa parenté avec la [satire latine,] les règles de fonctionnement que l'on imposera au genre seront

---

<sup>35</sup> Pascal Thierry dans : Aristophane, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la pléiade, 1997, p. XXXI.

<sup>36</sup> Marmontel, art. cité, p. 361 a.

<sup>37</sup> Sa première pièce date de 321 av. J.-C.

naturellement différentes<sup>38</sup>.

C'est ainsi qu'à la Renaissance on tenta de «faire revivre un genre théâtral antique qui n'a en réalité jamais existé»<sup>39</sup>. Les premières productions qui portent le titre de *satyre* sont en effet des pièces de théâtre, principalement à teneur allégorique. Elles prenaient le relais de la sotie (autre genre théâtral) qui était nommée elle aussi «satire»<sup>40</sup>. Néanmoins, ce mouvement paraît avoir été éphémère : en 1549, Du Bellay préconise déjà un retour à la poésie satirique des Latins, en particulier à celle d'Horace, c'est-à-dire un repli sur la forme poétique<sup>41</sup>.

Aussi le drame satirique allégorique, très circonscrit dans l'histoire littéraire française, n'eut-il aucune influence directe sur la production de Diderot, celui-ci n'ayant d'ailleurs pas besoin de ce truchement pour aborder les sources grecques de la satire. Mais cette origine dramatique que l'on prêta à la satire eut un autre effet sur la pratique française, peut-être même sur la satire diderotienne.

Le drame satyrique tient son qualificatif du chœur des pièces qui était composé

---

<sup>38</sup> Michel Magnien, «Approches humanistes de la satire régulière : hésitations et réticences», dans *Littératures classiques*, n° 24, 1995, p. 19. Voir également dans cet article un résumé de la position de Politien qui «découvrit» le premier une origine grecque à la satire (p. 20-21).

<sup>39</sup> Sophie Duval et Marc Martinez, ouvr. cité, p. 95.

<sup>40</sup> Nous avons pu consulter deux de ces pièces (site internet *Gallica* de la BnF : [www.bnf.fr](http://www.bnf.fr)) : *Lyon marchant. Satyre françoise. Sur la comparaison de Paris, Rohan, Lyon, Orleans, [...] sous allégories, & Enigmes Par personnages mystiques*, Lyon, Pierre de Tours, 1541, [38 p.] ; Roger de Collerye, *Satyre pour les habitants d'Auxerre*, dans *Œuvres*, Paris, P. Jannet, 1855, p. 1-19. Pour la sotie et la satire voir l'*Epistre XIII* de Jean Bouchet : «Epistre dudit Bouchet a messieurs les Escoliers de l'université de Poitiers contenant l'ouange des sciences & l'estat de scolarité», (dans *Espitres Morales et Familieres du Traverseur*, Poitiers, Jacques Bouchet, 1545, f. 32):

En France elle [la satire] a de sotie le nom,  
Parce que sots des gens de grand renom  
Et des petits jouent les grandes folies  
Sur échafauds en paroles polies.

<sup>41</sup> *La Défense et illustration de la langue francoyse*, éd. critique par H. Chamard, Paris, Marcel Didier, 1970, p. 118-120. La réaction de du Bellay était avant tout dirigée contre les poèmes satiriques de Marot : mais il tirait du même coup le drame satirique vers le poème.

de satyres, personnages lascifs par excellence. Les satiriques français du début du XVII<sup>e</sup> siècle se seraient prévalus de cette origine pour donner à leurs poèmes un tour érotique — pour ne pas dire plus. Or, l'«autorité» dont ils se réclament n'est guère valable. Les satyres du *Cyclope* d'Euripide sont plus cruels que paillards. La licence des poètes satiriques du début du XVII<sup>e</sup> siècle est moins redevable aux chèvres-pieds des drames grecs qu'à la violence et à l'obscénité héritées des libelles politiques de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>42</sup>, ou même qu'aux libertés prises par les auteurs latins eux-mêmes. Certes, la part d'Horace dans ce type de production est à toutes fins utiles nulle, selon Jean Marmier<sup>43</sup>. Cependant, Juvénal, Catulle dans ses «petits madrigaux infâmes»<sup>44</sup>, Pétrone dans son *Satiricon* et Martial dans l'épigramme cautionnaient une certaine liberté dans le propos.

En somme, si l'on ne peut rapprocher objectivement la satire générique du drame satyrique grec comme souhaitaient le faire Sigogne, Motin et Berthelot<sup>45</sup>, on ne peut cependant ignorer que les poètes satiriques français tentèrent de faire passer les licences latines en vers français. Diderot imita ce genre de poésies licencieuses, soit qu'il eût en tête les poètes satiriques français<sup>46</sup>, soit plus probablement qu'il retournât à l'antique liberté, soit qu'il trouvât dans le fonds populaire de quoi alimenter sa veine licencieuse.

---

<sup>42</sup> Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, 1997, t. I, p. 58.

<sup>43</sup> Jean Marmier (*Horace en France, au dix-septième siècle*, Paris, PUF, 1962, p. 136-137) ne voit guère que dans l'*Épode* VIII une vague parenté avec les pièces scabreuses de ces poètes «satyresques». Nous ajouterons pour notre part, avec Diderot, la satire deuxième du premier livre (*Essai sur la peinture*, DPV, XIV, p. 391 ; LEW., VI, p. 297 ; *Œuvres*, IV, p. 500).

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

<sup>45</sup> Sur ces auteurs, voir Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*, t. I, p. 60-63.

<sup>46</sup> Ce dont nous doutons. Diderot ne cite pas Berthelot et Motin (d'après les index des *Œuvres* et LEW., XV). Nous n'avons trouvé qu'une allusion à Sigogne dans l'*Essai sur les règnes* (à propos d'une «grève» des avocats: «le discours véhément que le sieur Sigogne tint au roi dans cette circonstance, est très bon à lire»; I, § 24, DPV, XXV, p. 67 ; LEW., XIII, p. 307 ; *Œuvres*, I, p. 993).

Quant à l'«imbroglio» satirique, de Jaucourt fait mine de trancher en faveur de Casaubon le débat entamé par les érudits de la Renaissance. Il se range derrière celui-ci et dissocie le drame satyrique de la satire latine : selon l'appellation, selon la présence obligatoire des «Silènes et des Satyres qui composaient les chœurs» et qui sont absents des poèmes latins, selon l'inspiration prise ordinairement parmi les «sujets fabuleux» chez les Grecs et liée à des préoccupations plus prosaïques chez les Romains, enfin, sur la foi d'une finalité différente, les Grecs s'attachant à «tourner en ridicule des actions sérieuses», les Latins tendant vers la réforme morale, de Jaucourt estime que «les *satires* [...] des Grecs, étaient des pièces dramatiques [,] ce qu'on ne peut pas dire des *satires* Romaines prises dans aucun genre» (D. J., p. 699 a-b)<sup>47</sup>. Au vrai, le chevalier enfonce une porte entrouverte. Dans le dictionnaire de l'Académie de 1762, «satire» et «satyre» sont déjà séparés. La «satyre» est définie ainsi :

ce nom désignait chez les Grecs certains Poèmes mordants, espèce de pastorales ainsi nommées, parce que les Satyres en étaient les principaux personnages. Ces Poèmes n'avaient point de ressemblance avec ceux que nous appelons *Satire*, d'après les Romains<sup>48</sup>.

En résumé, nous pouvons dire que les pistes de la satire littéraire conduisent toutes originellement à des pratiques publiques, festives ou théâtrales, de dénonciations des vices, que la théorie des liens qui unissent le drame satyrique et la satire latine est

---

<sup>47</sup> Pour les théories de Politien, Scaliger et Casaubon, voir Michel Magnien, art. cité, p. 20-22. Remarquons que cet auteur place une note obscure à propos de l'article du chevalier de Jaucourt ; nous ne savons s'il lui reproche l'usage du y pseudo-étymologique ou s'il l'accuse de persister dans la confusion des genres (*id.*, p. 23, n. 67). Sophie Duval et Marc Martinez affirment également que «la confusion entre satire et drame satyrique reste vivace, comme en témoigne l'orthographe utilisée par de Jaucourt» : l'orthographe est plus certainement imputable à l'habitude, puisque le chevalier rallie la position de Casaubon (*La Satire*, p. 163) ; il s'explique ailleurs sur l'usage de cet y (SATURA, ENC., XIV, p. 692 b).

<sup>48</sup> T. II, p. 685. Le terme «satire» reçoit les définitions habituelles (*ibid.*, p. 684). L'article de de Jaucourt parut en 1765 sans que l'on sache quand il fut rédigé.

dissipée, mais que ces mêmes liens produisirent en France d'abord une sorte de théâtre satirique, puis des satires licencieuses où le sujet et la manière ne sont rien moins que poétiques ; enfin, que la satire n'exclut pas une certaine théâtralité. Cette théâtralité de la satire est accentuée par les usages de la comédie ancienne grecque dans laquelle les attaques personnelles sont monnaie courante, puis, plus tard, par les satires d'Horace souvent composées sous la forme de dialogues.

### C — LA SATIRE LATINE

De Jaucourt divise la satire latine (la *satura*) en deux branches, selon que la satire est une adaptation de l'ancienne comédie étrusque, c'est-à-dire un mélange qui conduit à la satire pratiquée par Varron (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.), ou selon que le poème conserve le mètre fixé par Lucilius<sup>49</sup>, qui passe pour l'«inventeur» du genre, selon Horace et Quintilien (D. J., p. 699 b). Cette division appelle deux commentaires.

D'abord, cette bipartition formelle de la satire est importante en ce qui a trait à la critique diderotienne. On a eu trop souvent tendance à voir la satire latine comme un ensemble uniforme, en particulier pour la *Satire seconde*<sup>50</sup>.

Dans un autre ordre d'idées, de Jaucourt aborde la satire varronnienne *avant* d'étudier Lucilius. Cette inversion de l'ordre chronologique<sup>51</sup> crée l'illusion que la forme satirique représentée par Varron débouche sur la satire régulière établie par Lucilius :

---

<sup>49</sup> Nous simplifions : les satires de Lucilius ne sont pas toutes en hexamètres.

<sup>50</sup> Voir, plus bas, l'association de cette œuvre avec la *satura* (p. 215 et suiv.).

<sup>51</sup> Lucilius est du II<sup>e</sup> siècle, Varron du I<sup>er</sup>, av. J.-C..

«enfin arriva Lucilius qui fixa l'état de la *satire*», écrit de Jaucourt (p. 699 b *in fine*). Or, satire isométrique et satire prosimétrique (mélange de vers et de prose) coexistent chez les Romains. Elles ne se succèdent pas. Cette inversion du chevalier de Jaucourt dans un article passablement chaotique est peut-être accidentelle<sup>52</sup>, mais la primauté accordée par la suite à la satire entièrement versifiée est en soi significative. Le chevalier nous conduit imperceptiblement vers une seule forme de satire : le genre poétique. Or, pour la suite de cette étude, nous devons combler cette grave lacune de l'article de l'*Encyclopédie* sur la satire prosimétrique autrement appelée *ménippée*.

La satire ménippée tient son nom de Ménippe de Gadara, philosophe cynique du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., dont la vie est rapidement évoquée par Diogène Laërce dans son *Vies et doctrines des philosophes illustres* (VI, 99-101)<sup>53</sup>. Ménippe innova sur le plan littéraire : «il utilisa à des fins comiques le genre de la lettre et celui du dialogue, où il mêla prose et poésie, rire et sérieux»<sup>54</sup>. Les quelques titres transmis par Diogène Laërce donnent une idée de ces premières ménippées : une *Évocation des morts*, qui inspirera à Lucien de Samosate son célèbre *Dialogue des morts* ; *Lettres pleines d'esprit prêtées aux personnages divins* ; *Contre les physiciens, les mathématiciens, les grammairiens, les*

---

<sup>52</sup> Le paragraphe sur Varron suit les deux paragraphes sur Livius Andronicus et Ennius, dont de Jaucourt souligne le mélange des formes et des vers. Il ne s'est peut-être pas aperçu qu'il avait suivi sa piste un peu trop loin. Livius Andronicus (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) reprit vraisemblablement «des éléments de l'antique *satura* en y introduisant une intrigue» (H. Zehnacker et J.-C. Fredouille, ouvr. cité, p. 19). Ennius (239-169 av. J.-C.), tragédien (sur le modèle grec), auteur d'une épopée, est également l'auteur de *Satura* dont les sujets pouvaient être graves ou légers (*id.*, p. 23-29).

<sup>53</sup> Paris, Le Livre de Poche, coll. La Pochothèque, 1999, p. 762-764.

<sup>54</sup> Diogène Laërce, éd. citée, n. 3, p. 763. La note donne des références très utiles à la compréhension de ce que pouvait être la satire selon Ménippe. Diderot en parle dans l'article \*CYNIQUE de l'*Encyclopédie* : «ce fut un des derniers Cyniques de l'école ancienne : il se rendit plus recommandable par le genre d'écrire, auquel il a laissé son nom, que par ses mœurs et sa philosophie. Il était naturel que Lucien qui l'avait pris pour son modèle en Littérature, en fit son héros en Morale. Ménippe faisait le commerce, composait des satires, et prêtait sur gage» (ENC., IV, p. 598 b). Diderot démarquerait Brucker (selon les éditeurs de DPV, VI, p. 532, n. 1).



*enfants d'Épicure, etc*<sup>55</sup>.

Varron (116-27 av. J.-C.) s'inspira de Ménippe tout en conservant le mélange (*satura*) des premiers auteurs latins. Il

fut encore plus hardi qu'Ennius dans la *satire* qu'il intitula *Ménippe* [*sic*] à cause de sa ressemblance avec celle de *Ménippée* [*sic*] cynique grec. Il fit un mélange de vers et de prose : et par conséquent il eut droit plus que personne de nommer son ouvrage *satire*, en faisant tomber la signification du mot sur la forme (D. J., p. 699 b)<sup>56</sup>.

Des cent cinquante livres de satires qu'il composa, il ne reste plus que quelques fragments. L'on a pu cependant se faire une idée du ton de la satire varronnienne :

son écriture, caractérisée par la dualité [prosimétrie], joint en une alliance paradoxale le sérieux et le comique, qui fusionne ainsi dans le comico-sérieux (*spoudogeloion*)<sup>57</sup>.

À ces deux traits, il convient d'ajouter la multiplicité des cadres formels (banquet, intrigues dramatiques, récits épiques, voyages) et l'usage courant des dialogues dans lesquels Varron se met en scène. La satire ménippée sert ainsi de creuset à une œuvre d'une grande richesse formelle et thématique. Ce type de satire était à la mesure du «plus savant des Romains»<sup>58</sup>, observe Diderot.

La satire ménippée fit quelques prosélytes, ce qui est fort heureux, car la satire varronnienne, trop fragmentaire, n'a guère dépassé la sphère des érudits :

le livre de Sénèque sur la mort de l'empereur Claude<sup>59</sup>, celui de Boèce de la

<sup>55</sup> Diogène Laërce, ouvr. cité, VI, 101, p. 764. La note 8 ajoute une *Vente de Diogène* et un *Banquet*.

<sup>56</sup> C'est là tout ce que dit de Jaucourt de Varron. Pour de Jaucourt, Varron transporta «la signification du mot» *satura* (mélange) «sur la forme» en ayant recours aux vers, à la prose et à des propos divers.

<sup>57</sup> Sophie Duval et Marc Martinez, ouvr. cité, p. 174.

<sup>58</sup> Art. (\*) ROMAINS, ENC., XIV, p. 340 a.

<sup>59</sup> *L'Apocoloquintose du divin Claude*. Voir plus loin le commentaire de Diderot sur cette œuvre.

consolation de la Philosophie, l'ouvrage de Pétrone, intitulé *Satiricon*, et les Césars de l'empereur Julien, sont autant de *satires ménippées*, entièrement semblables à celles de Varron<sup>60</sup>,

lit-on dans l'*Encyclopédie*. Il s'agit ici, entre ces œuvres, de ressemblances purement formelles. Dans l'*Apocoloquintose*, prose, vers latins et vers grecs alternent en une œuvre dont le propos est de ridiculiser l'apothéose de l'empereur Claude. La *Consolation de Philosophie* met en scène un dialogue (encadré et interrompu par des parties narratives et des vers) entre Boèce et la Philosophie (personnifiée) dans lequel «sont abordés les grands thèmes du bonheur, du mal, de la Providence, du destin, de la liberté»<sup>61</sup>. Le *Satiricon* de Pétrone passe pour un «roman» dont les parties versifiées sont souvent des parodies. Mais, plus que Pétrone, Boèce ou Sénèque, c'est Lucien de Samosate qui apporta la contribution la plus importante et la plus durable à la fiction ménippéenne.

Les Classiques ont aimé Lucien de Samosate. Il n'y eut pas moins de trente-trois éditions en français de ses œuvres avant 1784 ; l'édition la plus connue fut certainement celle de Perrot d'Ablancourt<sup>62</sup>. Boileau écrivit un *Dialogue des héros de roman* «à la manière de Lucien»<sup>63</sup> ; Fontenelle et Fénelon ont fait paraître des *Dialogues des morts* ; Voltaire met en scène Lucien lui-même dans un nouveau «dialogue des morts» tout à fait lucianesque<sup>64</sup> ; *Micromégas* tient sans doute de l'*Icaroménippe*, tout comme *Candide* et

---

<sup>60</sup> Art. MÉNIPPÉE, ENC., X, p. 334 a.

<sup>61</sup> J.-C. Fredouille et H. Zehnacker, ouvr. cité, p. 473. Nous avons consulté : *La Consolation philosophique de Boèce*, trad. par Louis Judicis de Mirandol, Paris, Hachette, 1861, LXXIX-408 p. (site internet *Gallica*).

<sup>62</sup> Trente-trois éditions différentes recensées dans le catalogue de la BnF. Quant à la traduction par Perrot d'Ablancourt, nous avons consulté l'édition de Paris, T. Jolly, 1664, 2 t., 576 et 603 p. (site *Gallica*).

<sup>63</sup> Boileau, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par F. Escal, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la pléiade, 1966, p. 447 et suiv.

<sup>64</sup> *Conversation de Lucien, Érasme et Rabelais dans les Champs-Élysées*, dans *Mélanges*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la pléiade, 1961, p. 719-725.

l'*Ingénu* sont redevables à l'auteur grec<sup>65</sup>. Pour de Jaucourt, Lucien réalise une heureuse synthèse :

il a su réunir dans ses écrits l'utile et l'agréable, l'instruction à la satire et l'érudition à l'éloquence. On y trouve partout ces railleries fines et délicates qui caractérisent le goût attique<sup>66</sup>.

«L'œuvre de Lucien», écrivent Sophie Duval et Marc Martinez, «fournit un compendium de toutes les caractéristiques fondamentales de la ménippée»<sup>67</sup>. Ces auteurs rappellent quels furent les thèmes satiriques privilégiés de Lucien, soit «la rhétorique, la philosophie et la religion» (*id.*). C'est à Lucien qu'il revient de fixer «trois schèmes majeurs qui influenceront profondément toute la satire européenne» : ce sont la «descente aux Enfers», l'«assemblée céleste» et le «voyage fantastique» (*id.*).

La ménippée, avec des origines aussi diverses, a donc dépassé les limites de l'Antiquité : pour preuve la *Satyre ménippée*, parue en 1593 et augmentée en 1594<sup>68</sup>. L'œuvre, écrite par des catholiques modérés, satirise la Ligue qui souhaite élire un nouveau roi à la place d'Henri IV. Aux harangues absurdes de Mayenne (p. 40 et suiv.), du légat du pape (en italien, p. 61 et suiv.), ou du cardinal de Pelvé (en latin, p. 68 et suiv.), répond le discours d'Aubray (un ancien prévôt des marchands), aussi modéré que

---

<sup>65</sup> Pour la ménippée dans *Candide*, voir Sophie Duval et Marc Martinez, ouvr. cité, p. 187 ; Northrop Frye, ouvr. cité, p. 375-376 ; Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 163, 183 et 186 ; Jean Starobinski, «Le fusil à deux coups de Voltaire», dans *Le Remède dans le mal*, Paris, Gallimard, 1989, p. 123-124. Pour les rapports de Lucien avec *Micromégas* et l'*Ingénu*, voir Jacques van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 112, 116.

<sup>66</sup> Art. SAMOSATE, ENC., XIV, p. 602 b.

<sup>67</sup> *La Satire*, p. 175.

<sup>68</sup> Nous avons consulté l'édition suivante : *Satyre Ménippée de la vertu du catholicon d'Espagne et de la tenue des Etats de Paris*, Œuvres-&-Valsery, Ressouvenances, 1997, xxxv-291-[9] p. C'est un fac-similé de l'édition donnée par Charles Labitte en 1841 (Paris, Charpentier). Cette édition n'est pas la meilleure, mais elle suffit à notre propos.

les autres étaient excessifs et caricaturaux. Comme au temps des saturnales ou du carnaval, les ligueurs et les représentants espagnols étalent sans vergogne leur soif du pouvoir et leur intolérance : le recteur Rose admet même sa folie (p. 100). L'éloquence d'Aubray contraste avec les coq-à-l'âne ou les «baragouins» de ses adversaires. C'est un véritable monde à l'envers que ces États généraux où les députés sont des gueux et où les extrémistes dominant<sup>69</sup>.

Cette sorte de ménippée est formellement reconnaissable<sup>70</sup>. Lorsque Ahmad Gunny écrit que «le *Temple du goût* de Voltaire, où poésie, prose et allégorie coexistent, constitue un bon exemple de satire», il aurait dû ajouter «un bon exemple de satire *ménippée*»<sup>71</sup>. Mais, pour un écrivain du XVIII<sup>e</sup> siècle, la ménippée s'arrête-t-elle à cette forme hybride (mais conventionnelle et rigide) de prose et de vers ? Il semble que non.

L'auteur de l'article MÉNIPPÉE de l'*Encyclopédie* aurait volontiers placé Rabelais parmi les auteurs ménippéens s'il avait trouvé dans son œuvre plus de vers et moins d'«obscénités affreuses»<sup>72</sup>. Aussi ne manque-t-il que «quelques mélanges de vers à la plupart des pièces de l'ingénieux docteur Swift, d'ailleurs si pleines de sel et de bonne plaisanterie pour en faire de véritables satires *menippées*»<sup>73</sup>. Ces rapprochements

---

<sup>69</sup> Pour d'autres exemples de satires ménippées, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle, voir Ingrid De Smet, «Vers, prose et prosimètre dans les satires néo-latines et françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle : polarité, hybridisme ou symbiose fortunée ?», dans *Littératures classiques*, n° 24, printemps 1995, p. 65-81.

<sup>70</sup> Suivant la tradition ménippéenne ancienne, la *Satyre ménippée* mêle les niveaux de langue, les langues (latin, italien), les genres (poésies, épître, coq-à-l'âne) et débute même par une parodie d'*ekphrasis* des «pièces de tapisserie dont les États furent tendues» (p. 20-34).

<sup>71</sup> «Pour une théorie de la satire au 18<sup>e</sup> siècle», art. cité, p. 345.

<sup>72</sup> *Loc. cit.* Restriction incohérente — pour les obscénités s'entend — puisque le *Satiricon* n'est pas moins obscène ce qui n'empêche pas l'auteur de placer sans hésitation l'œuvre dans les ménippées.

<sup>73</sup> Art. MÉNIPPÉE, *in fine*.

montrent combien la ménippée, d'abord issue de la philosophie cynique, ensuite destinée à la satire politique, gagne sur le champ littéraire en s'emparant plus nettement du roman (Rabelais, Swift et le *Candide* de Voltaire). Pétrone n'était-il pas, déjà, à la fois ménippéen et romanesque ? Diderot dispose ainsi d'une variante de la ménippée qui est particulièrement active au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Revenons maintenant au poème satirique. Lucilius lui donna sa forme définitive, également sa fin «en proposant comme objet la raillerie et la critique [ :] nous assistons alors à l'émergence d'une poésie proprement "satirique"»<sup>74</sup>. Bon nombre de thèmes qu'il traite auront une fortune considérable au fil des siècles, les travers humains étant, semble-t-il, irréformables. Les solutions préconisées (la vertu, le milieu entre les extrêmes) seront également répétées à l'envi. Ses satires sont d'autres part marquées au coin du réalisme cru, tant moral que littéraire<sup>75</sup>. Mais les canons du genre sont véritablement fournis par les trois poètes latins qui ont fait la fortune de la satire versifiée : Horace, Perse et Juvénal. On prête à chacun un ton, des travers, des vertus qui deviendront de véritables lieux communs de la poétique satirique.

## D — LA SATIRE EN FRANCE

C'est avec les Latins que s'achève la satire antique. Après avoir étudié les auteurs grecs et latins, de Jaucourt aborde les satiriques français «qui ont marché sur [les] traces»

---

<sup>74</sup> H. Zehnacker et J.-C. Fredouille, ouvr. cité, p. 58. Voir également François Charpin et son introduction aux *Satires* de Lucilius (Paris, Les Belles Lettres, 1978, t. I, p. 26).

<sup>75</sup> Division adoptée par Jean Bayet pour décrire les qualités de la satire lucilienne (*Littérature latine*, Paris, Armand Colin, 1965, p. 100).

des Anciens (D. J., p. 701 b). Trois noms résument l'histoire de la satire française : Mathurin Régnier, Jean Vauquelin de la Fresnaye et Boileau, tous des poètes.

Ces auteurs fixent formellement la satire régulière française en un poème en alexandrins à rimes plates. Quand, en l'an VIII, un compilateur anonyme jette un regard rétrospectif sur la production satirique du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est vers ce type de poésie qu'il porte encore l'essentiel de ses choix<sup>76</sup>. Cette conception de la satire est le résultat d'une lente maturation qui débute à la Renaissance pour atteindre son apogée au XVII<sup>e</sup> siècle avec Boileau. On situe généralement son acte de naissance en 1549, avec la *Défense de la langue française* de du Bellay<sup>77</sup>. Régnier et Boileau enfin (plus que Vauquelin) n'ont pas peu contribué à la fortune de cette poésie. Ils ne furent pas les seuls ; nous pouvons ajouter Antoine Furetière<sup>78</sup> et Jacques du Lorens<sup>79</sup>, mais il faut reconnaître que ces poètes n'ont pas atteint la notoriété de Boileau. Voltaire a produit quelques satires sous cette forme, dont certaines n'ont pas déplu à Diderot. Mais la satire en vers est un genre qui s'éteint. À quoi devons-nous ce déclin ? Le classicisme n'a-t-il pas voulu indûment contenir la satire dans un cadre trop strict, dans une forme quelque peu artificielle ?

Notre approche peut paraître réductrice, mais en cela, nous ne faisons que suivre

---

<sup>76</sup> *Satiriques du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Colnet, [1800], 2 t. consultés. Selon le *Dictionnaire des ouvrages anonymes* d'Antoine Barbier, l'édition comporterait cinq autres volumes. Il est donc possible que cette anthologie intègre aussi d'autres formes de satires telles des épîtres ou des épigrammes.

<sup>77</sup> Pour un complément d'information sur ces premiers satiriques, nous renvoyons, une nouvelle fois, à Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, t. I, p. 57-78.

<sup>78</sup> *Poésies diverses du sieur Furetiere*, Paris, Chez Guillaume de Luynes, 1655, [12]-222 p. Les cinq *Satyres*, p. 1-55.

<sup>79</sup> *Satires de Dulorens : édition de 1646 contenant vingt-six satires*, Paris, D. Jouaust, 1869, 236 p. (texte disponible sur le site *Gallica*). Voir, sur cet auteur, l'article de Denis Lopez, « Jacques Du Lorens, satirique français (1580-1655) », dans *Littératures classiques*, n° 24, printemps 1995, p. 99-126.

Diderot lui-même qui ne parle que fort peu des littérateurs satiriques français<sup>80</sup>. Les poètes sont à toutes fins utiles absents ; Boileau n'a pas sa faveur. Rabelais, Swift, Sterne l'enthousiasment davantage, mais nous entrons ici dans le domaine de la satire ménippée. Au vrai, Diderot s'est tourné vers Rome et Athènes quand il s'est agi de trouver ses modèles, comme le firent Régnier et Boileau d'ailleurs. Pourquoi Diderot se serait-il entiché d'imitateurs quand il avait à sa disposition la source même ?

Quel peut être le bilan de cette histoire sommaire ? Il est évident que la satire est tentaculaire, comme le suggère de Jaucourt, sans approfondir la question :

la forme de la *satire* est assez indifférente par elle-même. Tantôt elle est épique, tantôt dramatique, le plus souvent elle est didactique ; quelquefois elle porte le nom de *discours*, quelquefois celui d'*épître* ; toutes ces formes ne font rien au fond ; c'est toujours *satire* (D. J., p. 700 b).

La satire poétique, moribonde, cède peu à peu la place à la satire ménippée, plus souple et plus libre.

Ensuite, il faut constater que cette culture satirique classique souffre d'une grave lacune : elle ne propose aucun «mode d'emploi». De quelle manière procède-t-on pour satiriser ?

Enfin, cette courte histoire de la satire aura permis de montrer qu'un nom est attaché à chaque étape de cette progression. C'est d'abord l'auteur satirique qui est impliqué dans ses écrits ; c'est lui qui détermine le crédit qu'il faut accorder à sa colère

---

<sup>80</sup> Une histoire complète de la satire ne saurait ignorer les autres formes satiriques de la littérature française, ni la littérature médiévale. De la chanson au fabliau, de l'allégorie au roman, des fêtes populaires aux pièces de théâtre, de Rutebeuf aux poètes gagés par le pouvoir pour produire leurs «pamphlets» politiques, tout est déjà présent ou en germe en ce riche Moyen Âge.

(feinte ou réelle), qui impose une manière qui saura gagner le lecteur, qui choisit un ton, une forme plutôt qu'une autre, ou toutes les formes à la fois dans le cas de la ménippée. C'est avec Diderot que nous allons maintenant explorer la partie auctoriale de la satire.



### — III —

## LA SATIRE POUR DIDEROT

Je lui laisse voir mon goût pour la paix ;  
mais je ne lui dissimule pas que si la  
guerre a lieu, je la ferai à feu et à sang<sup>1</sup>.

L'auteur — l'«émetteur» de notre schéma de communication — est au centre de ce chapitre dont l'objectif est double. Nous voulons sonder la culture satirique de Diderot et montrer ce qui, chez ses prédécesseurs, aurait pu influencer sa pratique. Le conditionnel s'impose ici : la connaissance approfondie des satiriques n'implique pas forcément une imitation servile de la part de Diderot. Le second objectif est de définir la satire selon Diderot et de circonscrire les traits singuliers qui auront une influence sur sa pratique.

Pour ce, nous examinerons d'abord certaines occurrences du terme «satire» chez Diderot. Nous pourrions alors montrer qu'à ses yeux la satire est avant tout affaire de personnalité. Puis nous évaluerons les connaissances littéraires de Diderot sur la question, notamment par l'analyse de ses rapports avec les satiriques canoniques<sup>2</sup>. Cette question du «modèle» qui a pu inspirer Diderot est inévitable quand on songe au rôle que la critique attribue à Horace dans la composition du *Neveu de Rameau*.

D'autre part, le statut du satirique et son rôle ambigu dans la société sont en effet

---

<sup>1</sup> Lettre à Sophie Volland du 26 octobre 1768, CORR., VIII, p. 201-202 ; *Œuvres*, V, p. 904.

<sup>2</sup> Pour ajouter sa voix au «concert», Diderot doit aussi conjuguer son tempérament à cet héritage culturel.

problématiques : est-il utile ou néfaste ? Est-ce la sincérité ou l'hypocrisie qui commande son intervention ? Dans le champ littéraire, au siècle des Lumières comme aux siècles précédents, l'auteur satirique est certainement celui qui est le plus décrié, le plus taxé d'infamie. Sur l'essentiel, les opinions de Diderot en ce domaine font corps avec celles de son temps. Mais en même temps, il défend publiquement l'auteur satirique et voit, avec d'autres, les aspects positifs de sa fonction au sein de la société. Il alla jusqu'à défendre l'usage du libelle<sup>3</sup>. En somme, Diderot se trouve dans la situation paradoxale, décrite par La Bruyère, de défendre l'expédient auquel a recours un «homme né chrétien et Français [qui] se trouve contraint dans la satire» parce que «les grands sujets lui sont défendus»<sup>4</sup>.

Nous clorons ce chapitre en analysant ce que Diderot dit de son caractère et des conditions qui le font sortir de sa bonhomie naturelle. Ce sera également l'occasion d'esquisser comment le caractère de Diderot a pu marquer ses satires.

## A — PRÉCISIONS SUR LA DÉFINITION DE LA SATIRE

L'analyse de quelque deux cent soixante occurrences du terme *satire* et de ses dérivés<sup>5</sup> montre que Diderot tend à associer satire et libelle diffamatoire, qu'il limite la satire à un conflit motivé par l'animadversion personnelle. Un célèbre passage du *Paradoxe sur le comédien* résume cette position : «la satire est d'un tartuffe et la comédie

---

<sup>3</sup> Voir plus bas, chapitre VI, p. 354 et suiv.

<sup>4</sup> «Des ouvrages de l'esprit», 66, dans *Les Caractères*, Paris, Garnier, 1962, p. 94.

<sup>5</sup> Deux cent soixante-quatre occurrences exactement. Nous ne prétendons pas avoir procédé à un relevé exhaustif, mais nous croyons ce recensement suffisant pour une analyse sémantique. La base de données Frantext procure soixante-six occurrences exploitables (vingt-neuf autres occurrences concernent le satyre).

est du Tartuffe. La satire poursuit un vicieux, la comédie poursuit un vice»<sup>6</sup>. Quelque quinze ans auparavant, dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, il écrivait déjà :

le principal personnage d'une comédie doit au contraire [de la tragédie] représenter un grand nombre d'hommes. Si, par hasard, on lui donnait une physionomie si particulière, qu'il n'y eût dans la société qu'un seul individu qui lui ressemblât, la comédie [...] dégénérerait en satire<sup>7</sup>.

Toutefois, les deux citations comportent une nuance importante au sujet de la personne satirisée.

Dans les *Entretiens*, Diderot ne se prononce pas sur le bien-fondé de la satire : nous ne savons pas si l'«individu» en question mérite son sort ou pas<sup>8</sup>. Dans le *Paradoxe* au contraire, la satire n'attaque que le «vicieux» et devient légitime. En d'autres mots, une attaque personnelle n'est pas en soi toujours condamnable, contrairement au sens péjoratif attaché au terme «personnalité»<sup>9</sup>. Il s'agit de s'interroger sur le bien-fondé de l'admonestation, sur sa justesse. À travers les passages du *Paradoxe* et des *Entretiens* que nous venons de citer, la critique a généralement remarqué l'orientation de la satire sur la personne<sup>10</sup>. Nous y ajouterions en outre la défense du procédé par Diderot pour peu que l'objet satirisé le mérite.

Cette petite mise au point faite, nous voyons immédiatement apparaître des difficultés : qui décidera que la personne satirisée est vicieuse ? Par ailleurs, la satire est-

---

<sup>6</sup> DPV, XX, p. 84 ; LEW., X, p. 452 ; *Œuvres*, IV, p. 1399.

<sup>7</sup> DPV, X, 133 ; LEW., III, p. 177 ; *Œuvres*, IV, 1168.

<sup>8</sup> La «dégénérescence» en satire suggère plutôt une sanction imméritée.

<sup>9</sup> Voir par exemple *Le Satyrique, ou l'homme dangereux*, (DPV, XVIII, p. 193 ; LEW., VIII, p. 587) où le satyrique est présenté sans nuances comme l'agresseur des «honnêtes gens» : lire Diderot et ses amis.

<sup>10</sup> Voir, parmi d'autres, Yvon Belaval, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard, 1950, p. 171 ; Jacques Scherer, *Le Cardinal et l'orang-outang*, Paris, S.E.D.E.S., 1972, p. 57.

elle condamnée à ne servir que des intérêts personnels ? Comment défendre un satirique aux vues si restreintes ?

Nous tenterons de définir ce que Diderot cherche chez le satirique et de voir s'il existe des modèles qui aient son approbation.

## B — LA QUÊTE DU SATIRIQUE IDÉAL

Diderot paraît percevoir fort négativement la satire et son auteur. Il éprouve en cela la même répugnance que beaucoup d'autres à l'époque, les écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle étant trop souvent éreintés dans l'exercice, devenu commun, de l'épigramme, du libelle ou de la chanson. La satire est enfermée dans une spirale où se mêlent vérité et méchanceté, justice et iniquité, fureur réelle et charge maligne. Comme il est devenu difficile de séparer le bon grain de l'ivraie, le satirique est rarement perçu comme un homme intègre porté vers l'écriture par un souci de vérité ou de justice.

L'auteur qui s'adonne aux personnalités peut tomber sous le coup de la loi sous l'accusation de diffamation. Au mieux, le satirique verra, comme Rulhière, le prix de l'Académie lui échapper «sous prétexte de personnalités»<sup>11</sup>. Selon Diderot, Palissot, dégoûté de sa propre personne<sup>12</sup>, est ostracisé par les gens de bien à la suite de sa comédie des *Philosophes*<sup>13</sup> : «le sort qui attend [le satirique] est le mépris»<sup>14</sup>, note Diderot

---

<sup>11</sup> Lettre à Sophie Volland du 10 septembre 1768, CORR., VIII, p. 152 ; *Œuvres*, V, p. 877. Diderot trouve cette satire excellente. Sur le même sujet : lettre à Falconet du 6 septembre 1768, CORR., VIII, p. 142 ; *Œuvres*, V, p. 871 ; *Les Deux Académies*, DPV, XVI, p. 539 ; LEW., VII, p. 418. Nous avons pu lire le texte dans l'*Anthologie poétique française. XVIII<sup>e</sup> siècle* (Paris, GF, 1966, p. 315-320) sous le titre *Discours sur les disputes*.

<sup>12</sup> *Le Neveu de Rameau*, DPV, XII, p. 88 ; LEW., X, p. 315 ; *Œuvres*, II, p. 633.

<sup>13</sup> «Il ne tardera pas à dire, comme Palissot, qu'il n'est pas trop sûr d'être bien aise d'avoir fait sa pièce» (Lettre à M. de Sartine sur *Le Satyrique* de Palissot, DPV XVIII, p. 198 ; CORR., X, p. 74 ; *Œuvres*, V, p. 1018) ; et dans l' *Essai sur les règnes* (II, § 3, DPV, XXV, p. 240 ; LEW., XIII, p. 457 ; *Œuvres*, I, p. 1114) : «un de ces

qui semble lui aussi avoir le procédé en horreur<sup>15</sup>. Il fait donc siens les préceptes de bienséance de son siècle. Comment pourrait-il en être autrement, sauf à passer pour un «anarchiste» ?

Aussi n'a-t-il pas de mots assez durs pour fustiger ce procédé et ceux qui en usent. Il gratifie la satire des qualificatifs assez usés de «sanglante»<sup>16</sup>, d'«indécence»<sup>17</sup> et de «violente»<sup>18</sup> ; au mieux, la satire personnelle est «longue, maussade, ennuyeuse et plate»<sup>19</sup>. Elle est du domaine de l'injure, procédé qui lasse rapidement. Pour Diderot, l'attaque personnelle manque d'imagination et de largeur de vue.

Cette opinion générale est confirmée par la position défensive que prend le philosophe avant de critiquer quelqu'un nommément. Diderot se défend à plusieurs reprises d'écrire sous le coup de la haine personnelle, par exemple dans le *Salon de 1763*<sup>20</sup>, ou dans le portrait-charge de Rousseau qu'il n'entreprend, selon lui, qu'afin d'exposer ce qu'était vraiment l'auteur des *Confessions* et non de le satiriser<sup>21</sup>. À l'inverse, il n'est pas rare de le voir accuser autrui de s'être fourvoyé dans les

---

infâmes salariés des Grands pour déchirer les gens de bien a dit d'une satire de commande, qu'il n'était pas bien sûr d'être content de l'avoir faite».

<sup>14</sup> Lettre à Sartine de juin 1770, CORR., X, p. 73 ; *Œuvres*, V, p. 1018.

<sup>15</sup> «Les personnalités sont odieuses en tout genre d'écrire» (art. \*ENCYCLOPÉDIE, ENC., V, p. 646 b).

<sup>16</sup> Lettre à Sophie Volland du 24 août 1768, CORR., VIII, p. 94 ; *Œuvres*, V, p. 844.

<sup>17</sup> La lettre ci-dessus et l'art. (\*) MOSAÏQUE ET CHRÉTIENNE, ENC., X, 741 b (et «cruelle»).

<sup>18</sup> Lettre à Sophie Volland du 18 août 1765, CORR., V, p. 93-94 ; *Œuvres*, V, p. 518-519 ; *Essai sur les règnes*, I, § 118, DPV, XXV, p. 203 ; LEW., XIII, p. 427 ; *Œuvres*, I, p. 1088.

<sup>19</sup> Lettre à Grimm du 1<sup>er</sup> mai 1759, CORR. II, p. 122, *Œuvres*, V, p. 90-91.

<sup>20</sup> DPV, XIII, p. 414 ; LEW., V, p. 468 ; *Œuvres*, IV, p. 289.

<sup>21</sup> *Essai sur les règnes*, I, § 67, DPV, XXV, p. 130 ; LEW., XIII, p. 361 ; *Œuvres*, I, p. 1036. C'est un reproche que l'on a adressé à Diderot : «la diatribe contre J.-J. Rousseau, diatribe qu'on avait trouvée si révoltante, [est devenue] beaucoup plus étendue, mieux motivée, et par là même peut-être moins violente, moins odieuse.» (Meister, C. L., XIII, p. 103 ; mars 1782).

personnalités. «Je ne vous impose pas silence», écrit-il à son frère l'abbé Diderot, «mais point de personnalités»<sup>22</sup>. C'est la ressource des «esprits captieux et faux» comme celui de Luneau de Boisjermain que d'entasser «personnalités sur personnalités» parce qu'il est «plus commode de blesser» que de développer une argumentation juste et rationnelle<sup>23</sup>.

Le portrait qu'il brosse du satirique est sans nuance. Celui-ci est d'abord un ingrat amoral, tel cet auteur que Diderot avait sorti du ruisseau et qui, par vénalité, «mordit» la main de son bienfaiteur par une satire contre lui et les siens<sup>24</sup>. Au moment d'écrire, le satirique a «l'œil farouche, la tête renfoncée entre les épaules, la bouche fermée, les dents serrées, la respiration contrainte et étouffée : c'est un furieux»<sup>25</sup>. Aveuglé par cette «fureur», le satirique est quelque peu inconséquent, voire bête. C'est au nom de cette bêtise que Diderot refuse d'attribuer à Sénèque la servile *Consolation à Polybe* et qu'il avance l'hypothèse d'une parodie satirique malhabile. Il explique de la façon suivante les incohérences de cette pièce qui viennent contredire le stoïcisme de Sénèque : «Un satirique ne se soucie guère d'être conséquent ; pourvu qu'il déchire, cela lui suffit»<sup>26</sup>. La bêtise cède aussi souvent le pas à l'envie suscitée par la médiocrité des talents.

Selon Diderot, les écrivailleurs de toutes espèces entrent dans la carrière satirique

---

<sup>22</sup> Lettre du 13 novembre 1772, CORR., XII, p. 171 ; *Œuvres*, V, p. 1148-1149.

<sup>23</sup> DPV, V, p. 77 ; LEW., IX, p. 590.

<sup>24</sup> Lettre à Falconet du 6 septembre 1768, CORR., VIII, p. 109-110 ; *Œuvres*, V, p. 850 ; Voir également *Lui et Moi* (DPV, XII, p. 65 ; LEW., V, p. 271 ; *Œuvres*, t. II, p. 599) et les *Mémoires* de M<sup>me</sup> de Vandeul (DPV, I, p. 25-26 ; LEW., I, p. 790-791). Les «morsures» d'une satire est un poncif (Mathurin Régnier, *Sat.*, XIV, v. 24, dans *Œuvres complètes*, Paris, S.T.F.M., 1995, p. 190).

<sup>25</sup> *De la Poésie dramatique*, DPV X, p. 427 ; LEW., III, p. 507 ; *Œuvres*, IV, p. 1350. Diderot décrit de façon similaire l'expression ironique (*Éléments de Physiologie*, DPV, XVII, p. 329 ; LEW., XIII, p. 677 ; *Œuvres*, I, p. 1280).

<sup>26</sup> *Essai sur les règnes...*, II, § 91 ; DPV XXV, p. 382 ; LEW., XIII, P. 582 ; *Œuvres*, I, p. 1216.

par la seule jalousie d'un talent qu'ils n'ont pas. La «haine théologique» mise à part, il n'y a pas d'exécration «qui soit aussi violente que la jalousie littéraire»<sup>27</sup>. Les critiques, qui ne sont que des écrivains manqués, donc frustrés, font partie de ces satiriques que leur incapacité a rendus amers et qui sont prompts à trouver la paille dans l'œil du voisin :

quand on est pourvu à un certain point de l'esprit de critique, on est communément bien fourni de prétention, de mauvaise humeur et de jalousie. Ceux qui reprennent nos défauts avec le plus d'aigreur, sont communément ceux qui ne s'exposeront jamais à nous donner notre revanche<sup>28</sup>.

Après de tels portraits, est-il encore possible de trouver quelque qualité au satirique ?

Diderot semble s'éloigner des satiriques et ne pas s'abaisser à lire leurs écrits. La bataille autour de la comédie des *Philosophes* est à peine apaisée que Diderot écrit à Voltaire :

je ne connais ni mes ennemis, ni leurs ouvrages ; c'est que je n'ai jamais lu ni les *Petites Lettres sur les grands philosophes*, ni cette satire dramatique où l'on me traduit comme un sot et comme un fripon<sup>29</sup>.

M<sup>me</sup> de Vandeul, sa fille, cultive cette image d'un homme au-dessus de ces bassesses.

Monsieur, aurait dit Diderot à Rivière,

pourriez-vous m'apprendre le motif qui vous a déterminé à me faire lire une satire pour la première fois de ma vie ? Je jette ordinairement ces espèces d'ouvrages dans mon seau<sup>30</sup>.

Cette anecdote, que contredit la correspondance de Diderot<sup>31</sup>, montre suffisamment

---

<sup>27</sup> Lettre à Falconet du 15 juin 1766, CORR., VI, p. 220 ; *Œuvres*, V, p. 656.

<sup>28</sup> Lettre à Falconet du 2 mai 1773, CORR., XII, p. 242 ; *Œuvres*, p. 1157.

<sup>29</sup> Lettre du 28 novembre 1760, CORR., III, p. 275 ; *Œuvres*, V, p. 332.

<sup>30</sup> DPV, I, p. 25-26 ; LEW., I, p. 790-791.

<sup>31</sup> «Il paraît une foule de petits papiers satiriques que je vous ferai passer» (lettre à Sophie Volland du 31 août 1760, CORR., III, p. 45 ; *Œuvres*, V, p. 204).

l'image que le Philosophe tente de perpétuer à travers sa fille.

Si la satire n'est qu'affaire de personnalités et si celles-ci sont détestables autant que ceux qui les pratiquent, faut-il en déduire que la satire est toujours à rejeter ? Pas tout à fait. En fait, les prémisses sont mal posées. Ce n'est pas parce que Diderot associe personnalités et satire que cela fait des premières un élément essentiel de la seconde. La satire est bien d'autres choses pour Diderot, fort heureusement pour cette étude.

Comme Voltaire et beaucoup d'autres écrivains, Diderot distingue le *dire* et le *faire* ; la main droite fait mine d'ignorer ce que fait la main gauche<sup>32</sup>. Les attaques les plus virulentes de Diderot sont dirigées contre la satire personnelle, le libelle diffamatoire, ce qui ne l'empêche pas de versifier Fréron ou Frédéric II en termes rien moins que poétiques.

Par ailleurs, il faut distinguer ce que Diderot écrit en privé de l'image publique qu'il veut projeter : «il faut montrer [à l'ennemi] que nous sommes meilleurs, et que la philosophie fait plus de gens de bien que la grâce suffisante ou efficace», écrit-il à Voltaire<sup>33</sup>. Aussi renie-t-il publiquement *Les Bijoux indiscrets*, notamment à cause de l'antienne de ses ennemis qui lui rappellent sans cesse ce «roman ordurier», alors qu'en privé, il ajoute de nouveaux chapitres à cette «erreur de jeunesse»<sup>34</sup>.

À ce masque de vertu, Diderot ajoute un jugement subjectif sur la qualité des satires. Bien disposé à l'endroit de ceux qui se moquent du clan des antiphilosophes, il

---

<sup>32</sup> Le *Mémoire sur la satire* de Voltaire en est la parfaite illustration (ouvr. cité).

<sup>33</sup> Lettre du 29 septembre 1762, CORR., IV, p. 176-177 ; *Œuvres*, V, p. 449.

<sup>34</sup> Voir par exemple les *Petites Lettres sur de grands philosophes*, Paris, [s.n.], 1757, p. 25. Ce rappel est constant chez les ennemis de Diderot. Il n'y a pas un écrit contre Diderot qui ne signale ce roman. Pour les additions, voir aussi la note 181, p. 89 ci-dessous.



reproche à ceux qui s'en prennent à son parti d'ignorer «le secret de nuire avec succès»<sup>35</sup>. Selon le mot de La Bruyère, Diderot «n'approuve la satire» que lorsqu'«elle va mordre quelque autre»<sup>36</sup>. Il ne faut donc pas prendre au pied de la lettre certaines déclarations de Diderot sur la satire et les satiriques.

Un premier mouvement de réhabilitation se dessine par ailleurs dans l'étude physiologique du satirique. L'auteur satirique peut-il échapper à sa propre nature ? Peut-être certaines conformations fondent-elles le penchant de quelques-uns à la pratique satirique. Le «vindicatif» par exemple, c'est-à-dire «celui qui est enclin à la vengeance», est de ces «caractères dominants» pour qui l'injure appelle une riposte violente :

c'est une affection des organes intérieurs, qu'il n'est pas plus possible de changer que celle des organes extérieurs [; celui] qui est colère par ce vice de conformation, restera colère<sup>37</sup>.

Un second mouvement de réhabilitation fait fond sur tous les satiriques de talent qui ont prêté leur plume à la défense de justes causes et à la dénonciation des vices humains. Témoin Voltaire, encore que les rapports de Diderot à Voltaire mettent en lumière toute l'ambiguïté du satirique aux yeux de notre auteur. Diderot balance à son sujet entre l'agacement, le plaisir et l'admiration, «le Patriarche de Genève» étant aux yeux de Diderot un composé de nature satirique, de jalousie littéraire et de complexion sensible aux injustices du temps.

L'injure est l'un des aspects négatifs de la satire voltairienne. Diderot n'apprécie

---

<sup>35</sup> *Le Satyrique, ou l'Homme dangereux*, de Palissot (DPV, XVIII, p. 198 ; LEW., VIII, p. 590).

<sup>36</sup> *Discours sur Théophraste*, dans *Les Caractères*, éd. citée, 1962, p. 4.

<sup>37</sup> Art. °VINDICATIF, ENC. XVII, p. 307 a-b. Article repris par Naigeon («Diderot», *Philosophie ancienne et moderne, Encyclopédie méthodique*, t. II, p. 200-201), chez qui nous avons d'abord trouvé l'article.

guère sa «petitesse de nommer» ses adversaires<sup>38</sup>. Voltaire est un «Géant sans cesse occupé à [réduire autrui] à la hauteur des pygmées» par «basse jalousie» et qui se fait ainsi lui-même pygmée<sup>39</sup>. Il raille Voltaire en termes cinglants lorsque celui-ci s'abaisse à écrire un pseudo-éloge de Crébillon<sup>40</sup>. Selon Diderot, seule la jalousie conduit Voltaire à s'en prendre au tragédien. Crébillon a certes la faveur de Diderot<sup>41</sup>, mais quand bien même l'auteur dont il est question aurait été d'un moindre mérite, la médiocrité ne méritait-elle pas qu'on l'ignore ? Diderot ne conseille-t-il pas à Voltaire d'oublier les Zoïle modernes qui accaparent indûment sa plume<sup>42</sup>?

Ce qui perce, en outre, dans cette remarque sur le géant qui se fait pygmée est une corruption de la hiérarchie des genres poétiques. Le Voltaire satirique ternit en quelque sorte le Voltaire lyrique et grand poète. Cette «hiérarchie» n'est pas propre à Diderot ; elle est déjà énoncée par Aristote : «les auteurs graves imitaient les belles actions [et] ceux qui étaient plus communs celles des hommes bas, en composant» des blâmes<sup>43</sup>.

<sup>38</sup> Lettre à Damilaville du 19 octobre 1760, CORR., III, p. 163, *Œuvres*, V, p. 265.

<sup>39</sup> *Les Grands Hommes vengés* par M. des Sablons, DPV, XVIII, p. 267 ; LEW., VIII, p. 265-266.

<sup>40</sup> Il s'agit de Crébillon père, le tragédien : «c'est la vérité ; mais la vérité m'offense dans la bouche de l'envie. Je ne saurais passer cette petitesse là à un si grand homme. Il en veut à tous les piédestaux. [...] Il aura beau faire, beau dégrader ; je vois une douzaine d'hommes chez la nation qui, sans s'élever sur la pointe des pieds le passeront toujours de toute la tête. Cet homme n'est que le second dans tous les genres» (lettre du 12 août 1762 à Sophie Volland, CORR. IV, p. 100 ; *Œuvres*, V, p. 408). Dans son «éloge», Voltaire sape méthodiquement l'œuvre de Crébillon, tragédie après tragédie. Voir aussi : «cet homme, dites-vous, est né jaloux de toute espèce de mérite. Sa manie de tout temps a été de rabaisser, de déchirer ceux qui avaient quelque droit à notre estime. Soit» (lettre à Naigeon d'avril ou mai 1772, CORR., XII, p. 53 ; *Œuvres*, V, p. 1107).

<sup>41</sup> Diderot associe, sous un même génie tragique, Corneille, Racine, Crébillon et Voltaire (*Entretiens sur le Fils naturel*, par deux fois, et le *Salon de 1765*) ; il ne cache pas l'émoi qu'un vers de *Catilina* lui causa (dans la lettre à M<sup>me</sup> Riccoboni du 27 novembre 1758).

<sup>42</sup> «Combien de fois ne lui ai-je pas écrit : Laissez brailler maître Aliboron» (lettre à Falconet du 15 février 1766, CORR. VI, p. 62 ; *Œuvres*, V, p. 602). «Le tort de Voltaire [...] ? C'est de s'être donné la peine d'exercer une justice dont il fallait se reposer sur l'avenir» (*Grands Hommes vengés*, DPV, XVIII, p. 272 ; LEW., VIII, p. 269).

<sup>43</sup> *La Poétique*, ouvr. cité, p. 13-14. (1445 b). Si Aristote ne traite que du blâme, les interprètes du philosophe grec ne manquent pas d'étendre son interprétation à la satire, comme André Dacier : «on peut remarquer en passant ce jugement d'Aristote, qui décide fort nettement, qu'il faut plus de génie pour louer que pour médire,

De plus, le rapport de Voltaire au pouvoir est un sujet d'irritation pour Diderot, qui le blâme de trop ménager les puissants de ce monde : «et de Voltaire, dans un asile d'où il pouvait narguer tous les persécuteurs des grands hommes, en fut d'autant plus lâche qu'il était plus en sûreté»<sup>44</sup>. La lettre à Naigeon du printemps 1772, dans laquelle il aborde la position de Voltaire par rapport à Maupeou, est explicite à ce sujet. Diderot juge sévèrement l'«opportunisme» de Voltaire :

cet homme, dites-vous, a fait l'apologie d'un vizir [Maupeou] dont les opérations écrasaient les particuliers sans soulager l'empire. — Soit ; mais qu'est-ce que cela fait ? Le peuple en est-il plus opprimé, et le vizir moins digne du mortier d'Amurat ? — Non. — Et que dit-on du vizir ? — On dit en soupirant qu'il est toujours en faveur, et l'on attend. — Et de son apologiste ? — Que c'est un lâche ou un insensé<sup>45</sup>.

Enfin, Diderot reproche à Voltaire son humeur rancunière, «cette sensibilité si exquise à la piquûre la plus légère de la satire»<sup>46</sup>. L'éloge trouve sa place en tout lieu, écrit Diderot à Falconet, qu'il soit amené ou non, «mais rien n'est plus ridiculement hargneux que de se détourner de son chemin pour aller donner un coup de pied à un passant»<sup>47</sup>.

Voltaire se complaît à ces «crochets» injustifiables :

je ne saurais souffrir cette fureur de déprimer les ouvrages estimés. On y prend à tâche en deux endroits de déprimer l'*Histoire naturelle* de M. de Buffon. [...] Et puis qu'ai-je à faire de la truie de Cromion et du chapelain Norbert dans l'histoire du tsar ?<sup>48</sup>

---

et qui appelle par cette raison ceux qui s'attachèrent à faire des Hymnes et des Panégyriques [...] plus graves et plus élevés, et les autres [...] plus bas et plus rampants» (*La Poétique d'Aristote traduite en François avec des remarques*, Paris, Claude Barbin, 1692, p. 39).

<sup>44</sup> *Apologie de Raynal*, LEW., XIII, p. 71 ; *Œuvres*, III, p. 768.

<sup>45</sup> CORR., XII, p. 54 ; *Œuvres*, V, p. 1108.

<sup>46</sup> *Essai sur les règnes*, II, § 71, DPV, XXV, p. 348-349 ; LEW., XIII, p. 553-554 ; *Œuvres*, I, p. 1193.

<sup>47</sup> Lettre à Falconet du 26 mai 1769, CORR. IX, p. 59 ; *Œuvres*, V, p. 946.

<sup>48</sup> Lettre à Sophie Volland du 20 octobre 1760, CORR. III, 179-180 ; *Œuvres*, V, p. 275. Il s'agit de l'*Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre le Grand*.

En somme, Voltaire se découvre trop et montre une facette de sa personnalité qui ne peut que le desservir. Rappelons ce qu'écrivait Diderot à propos du critique : «voulez-vous être critique ? commencez par être homme de bien»<sup>49</sup>.

Mais cette inclination de Voltaire à la satire n'est peut-être que l'«écot» payé à une nature colérique et par trop sensible, comme l'illustre une anecdote rapportée par Diderot à Sophie Volland en janvier 1766 :

on lui fait lire une page effroyable que Rousseau, le citoyen de Genève, venait d'écrire contre lui. Il entre en fureur, il se déchaîne ; il l'appelle infâme ; il écume de rage ; il veut faire assommer ce malheureux-là.

Et si Rousseau, persécuté, sollicite auprès de vous un asile, demande-t-on alors à Voltaire encore furieux, que lui ferez-vous ?

Ce que je lui ferai, dit de Voltaire, en grinçant les dents : Ce que je lui ferai ? Je le prendrai par la main, je le mènerai dans ma chambre, et je lui dirai : Tiens, voilà mon lit, c'est le meilleur de la maison, couche-toi là, couches-y pour le reste de ta vie, et sois heureux<sup>50</sup>.

Diderot voit en Voltaire un homme pétri de jalousie, d'animosité, mais aussi de générosité, le tout servi par un talent immense. Par conséquent, Voltaire demeure malgré tout le «géant» qui

a fait la *Henriade*, la *Pucelle*, nombre de belles tragédies, une foule incroyable d'autres poèmes de toutes couleurs, un corps complet d'histoire, des romans tout à fait ingénieux, mille morceaux en prose, tous écrits avec une délicatesse et une variété infinie,

ce qui lui donne le «privilège» de ne pas ménager les médiocres talents<sup>51</sup>. Voltaire est

---

<sup>49</sup> *De la Poésie dramatique*, DPV, X, p. 420 ; LEW., III, p. 502 ; *Œuvres*, IV, p. 1345.

<sup>50</sup> CORR., VI, p. 34-35 ; *Œuvres*, V, p. 590.

<sup>51</sup> *Les Grands Hommes Vengés* par M. Des Sablons, DPV, XVIII, p. 267, 272 ; LEW., VIII, p. 266, 268-269. Voir aussi la lettre à Naigeon citée ci-dessus (CORR., XII, p. 54-55 ; *Œuvres*, V, p. 1108).

grand aussi lorsque, «élevé au-dessus du globe», il fustige «la race» des méchants et des tyrans<sup>52</sup>, lorsqu'enfin il se porte à la défense des Calas contre les méfaits du fanatisme<sup>53</sup>. Et puis, Diderot doit reconnaître que son génie s'étend sans doute jusqu'à ses satires poétiques. Plusieurs «petits pâtés» voltairiens suscitent chez lui un plaisir non feint, voire une réelle admiration. Il décèle dans *La Vanité*, *Le Pauvre Diable* et *Le Russe à Paris*, trois satires régulières contre Fréron, Pompignan, Gresset, Chaumeix et autres Trublet, des accents horatiens, ce qui n'est pas un médiocre compliment sous la plume de Diderot<sup>54</sup>.

L'allusion à Horace est flatteuse et place les satires de Voltaire au pinacle du genre, dans l'esprit de Diderot comme dans celui de Voltaire. Cette comparaison a d'autre part le mérite de montrer que tout jugement sur un satirique encore vivant ne peut être valide qu'au regard de certains canons.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'abbé Cotin, étant en butte aux vexations de Boileau, souhaitait un satirique idéal qui rassemblât en sa personne une «haute naissance», une «autorité encore plus grande», une «expérience consommée» et une «réputation entière pour se hasarder généreusement de mettre la réforme partout, et pour se persuader d'en être cru

---

<sup>52</sup> Lettre du 28 novembre 1760 à Voltaire, CORR., III, p. 275-276 ; *Œuvres*, V, p. 332-333. Il faut noter toutefois que Diderot oppose implicitement le pessimisme de l'*Essai sur les mœurs* et la franche gaieté des poésies. Il est en effet sorti amer de la lecture de l'*Essai*, écrit-il à Sophie : «à l'ouverture du livre, je lus cent forfaits horribles en moins de vingt pages» (lettre du 26 octobre 1760, CORR., III, p. 195-196 ; *Œuvres*, V, p. 285), ce qui ne l'empêche pas d'en parler «sublimement» (à la même, lettre du 1<sup>er</sup> décembre 1760, CORR., III, p. 280 ; *Œuvres*, V, p. 334).

<sup>53</sup> Cet «octogénaire» tint sa vie durant «son fouet levé sur les tyrans, les fanatiques, et les autres grands malfaiteurs de ce monde» (lettre à Naigeon citée ci-dessus, CORR., XII, p. 54 ; *Œuvres*, V, p. 1108).

<sup>54</sup> «La vraie satire qu'Horace avait écrite et que Rousseau [Jean-Baptiste] et Boileau ne connurent point, mon cher maître, la voilà. Toutes ces pièces fugitives sont charmantes» (lettre du 28 novembre 1760 à Voltaire, CORR., III, p. 276 ; *Œuvres*, V, p. 333). Remarquons cependant que l'adjectif *fugitives* s'accorde mal avec les satires d'Horace qui sont, elles, pérennes. Par ailleurs, nous le verrons, les *Satires* d'Horace sont moins appréciées que son œuvre lyrique. Derrière les fioritures rhétoriques, il n'en demeure pas moins qu'Horace est un modèle.

sur sa parole»<sup>55</sup>. Pour sa part, Adrien Baillet, parmi d'autres, jugeait encore que le satirique devait être «incapable de bassesse, de lâcheté, de fausse indulgence, ni d'aucune de ces impressions que fait la peur du vice quand il est sur le trône»<sup>56</sup>. Un idéal satirique existe donc qui sous-tend cette pratique contestée.

Une des rares fois où Diderot prend publiquement<sup>57</sup> la défense des auteurs satiriques, il le fait en pensant à des auteurs latins.

Dans l'article \*ENCYCLOPÉDIE, Diderot prend d'abord soin de décrier l'exercice futile et trop éphémère de la satire : «le ton de la satire est le plus mauvais de tous pour un dictionnaire»<sup>58</sup>, écrit-il. La satire qu'il rejette est celle qui ressemble à «ces à-propos légers, ces allusions fines, ces embellissements délicats» qui siéent à des historiettes et non à un dictionnaire :

les traits qu'il faut expliquer deviennent fades, ou ne tardent pas à devenir inintelligibles. [...] Toute cette légèreté n'est qu'une mousse qui tombe peu à peu; bientôt la partie volatile s'en est évaporée, et il ne reste plus qu'une vase insipide.

Cette concession faite, Diderot change de ton.

Diderot regrettait de ne pouvoir dire la vérité sur les «hommes perdus de réputation, sans connaissances, sans mœurs, et dont le nom [est] presque devenu un terme déshonnête» (p. 643 a). Il aurait voulu «tomber sur eux sans ménagement», leur donner «la honte la plus ignominieuse de leurs vices», les poursuivre enfin «avec l'amertume de

---

<sup>55</sup> *La Critique désintéressée sur les Satires du temps*, ouvrage attribué à Cotin par Barbier, Chez l'Hermite de Paris, à la correction fraternelle, [1666], p. 4-5.

<sup>56</sup> *Jugements des savants sur les principaux ouvrages des Poètes*, dans *Jugements des savants sur les principaux ouvrages des auteurs*, Amsterdam, Aux Dépens de la Compagnie, 1730, t. IV, p. 371.

<sup>57</sup> Dans le privé, voir la *Lettre apologétique de Raynal* ; aussi l'art. THOMASIIUS, ENC., XVI, p. 284 b-291b.

<sup>58</sup> ENC., t. V, p. 646 b. Même page pour toutes les citations à moins d'avis contraire.

Perse et le fiel de Juvénal ou de Buchanan» (*id.*). Quant à savoir si le satirisé mérite cette charge vigoureuse, Diderot évite de répondre directement à la question.

Bien sûr, le public ne pourrait qu'être offensé par tant d'agressivité<sup>59</sup> ; mais Diderot, habilement, retourne l'argument :

au moment où ces redoutables productions furent publiées, tous les méchants alarmés craignirent pour eux : plus un homme était vicieux, plus il se plaignait hautement (*id.*).

Diderot soutient donc que seuls les méchants peuvent s'offusquer d'une satire et qu'il n'y a qu'eux pour se sentir menacés. Diderot écarte pareillement le respect de certaines bienséances :

[l'homme vicieux] objectait au satirique, l'âge, le rang, la dignité de la personne, et une infinité de ces petites considérations passagères qui s'affaiblissent de jour en jour et qui disparaissent avant la fin du siècle (*id.*).

Les ouvrages satiriques, «où le ridicule et la méchanceté ont été peints avec le plus de force», ont ainsi valeur morale et réformatrice, si ce n'est dans l'immédiat, du moins dans les siècles à venir (p. 643 a). Perse présentait un monde carnavalisé où «un bas valet» était transformé «en un grave personnage» (p. 643 b) ; «Juvénal abandonnait Messaline aux portefaix de Rome» (*id.*)<sup>60</sup> : qui, aujourd'hui, oserait défendre les infamies que Perse et Juvénal dénonçaient ? Et qui voudrait voir son nom associé à ces «malfaiteurs» de l'humanité ? «La postérité ne voit plus que la folie, le ridicule, le vice et la méchanceté, couverts d'ignominie, et elle s'en réjouit comme d'un acte de justice», estime Diderot (*id.*).

---

<sup>59</sup> «Cela est horrible ! On ne traite point les gens avec cette dureté-là ! Ce sont des injures grossières qui ne peuvent se lire» (ENC., V, p. 643 a).

<sup>60</sup> *Sat.*, VI, v. 114-132.

Le ton qu'il faut adopter dans ce genre de satire est sans équivoque. Diderot, qui regrettait de ne pouvoir poursuivre avec «l'amertume de Perse et le fiel de Juvénal», ajoute à la fin de ce passage :

celui qui blâme le vice légèrement ne me paraît pas assez ami de la vertu. On est d'autant plus indigné de l'injustice, qu'on est plus éloigné de la commettre ; et c'est une faiblesse répréhensible que celle qui nous empêche de montrer pour la méchanceté, la bassesse, l'envie, la duplicité, cette haine vigoureuse et profonde que tout honnête homme doit ressentir (*id.*)<sup>61</sup>.

La satire chez Diderot est ainsi à «géométrie variable», ce qui n'est pas pour surprendre si l'on se rappelle qu'aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les auteurs satiriques canoniques s'appellent Horace, Perse et Juvénal, tous différents en leur genre. Sous l'influence des *Satires première et seconde*, la critique diderotienne n'a souvent retenu que le premier, Horace. Or, de toute évidence, Diderot n'est pas insensible à d'autres modèles, la violence des remontrances n'étant pas dans les manières horatiennes. Selon l'objet sur lequel porte la satire, Diderot adopte un ton et des procédés différents.

D'autre part, aux côtés des canons poétiques anciens, la littérature gréco-latine a également donné naissance à la satire ménippée<sup>62</sup>, comme nous l'avons rappelé dans notre présentation historique : celle-ci a été encore plus négligée par les spécialistes de Diderot<sup>63</sup>. Au même titre qu'elle influença des auteurs tels Rabelais, Swift ou Voltaire, elle fait sentir fortement sa présence chez Diderot, notamment dans le champ fictionnel.

---

<sup>61</sup> Voyez plus bas le commentaire de Diderot sur l'*Apocoloquintose* qui abonde dans le même sens. Contrairement à ce qu'écrit Northrop Frye, Diderot ne cultive pas la gaieté dans certaines de ses réprimandes (*Anatomie de la critique*, ouvr. cité, p. 273).

<sup>62</sup> Nous ferons l'impasse ici sur les formes satiriques versifiées telles que les *Épigrammes* d'un Martial ou les *Fables* d'un Phèdre ou d'un La Fontaine. Cette influence somme toute marginale sera abordée au IV<sup>e</sup> chapitre, dans le cadre des poésies satiriques ou avec les textes ménippéens.

<sup>63</sup> À titre d'exemple, et sauf erreur de notre part, le *Dictionnaire de Diderot* n'évoque à aucun endroit la ménippée, pas même dans les articles consacrés aux auteurs grecs et latins (Paris, Honoré Champion, 1999, 546 p.).



C'est par elle qu'à la recherche de modèles ayant pu influencer Diderot, nous aborderons sa culture satirique.

## 1 — LES AUTEURS MÉNIPPÉENS

Si la ménippée peut paraître de nos jours plus difficile à cerner, il en allait autrement chez les scolastes. La tradition a conservé la même liste d'auteurs, à quelques variantes près<sup>64</sup>. Il s'agit de ceux que nous avons nommés au chapitre précédent et de quelques autres qui ne sont pas à considérer de la même façon du point de vue de Diderot<sup>65</sup>. Nous retiendrons ici, dans l'ordre chronologique, Sénèque, Pétrone et Lucien de Samosate.

Par ailleurs, il s'agira plus de montrer ici que Diderot connaissait et appréciait ces auteurs. À l'exception de Lucien de Samosate, Diderot n'a imité ni Sénèque, ni Pétrone.

### Sénèque

Le philosophe latin (v. 1 av. J.-C. - 65) nous a laissé «un remarquable exemple de ce genre d'écrits que les Romains, depuis Varron, appelaient des "Satires Ménippées"»<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> H. K. Riikonen *Menippean Satire as Literary Genre with special reference to Seneca's Apocolocyntosis*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, 1987, p. 9-10.

<sup>65</sup> Des auteurs tels Ménippe, Ennius, Varron, Apulée, Boèce et Martianus Capella peuvent être écartés. Nous savons qu'il ne reste que peu de choses de Ménippe et d'Ennius. De Varron, Diderot ne pouvait apprécier que l'*Économie rurale* ; il évoque une seule fois les *Satires ménippées* (*Sur Térence*, DPV, XIII, p. 457 ; LEW., V, p. 536 ; *Œuvres*, IV, p. 1358-1359). Apulée apparaît furtivement dans l'*Encyclopédie* (art. (\*) PLATONISME, ENC., XII, p. 752 a). Les sciences, les lettres et la philosophie s'enseignent avec Boèce, selon Diderot (art. (\*) JÉSUS-CHRIST, ENC., VIII, p. 520 a). Il cite deux fois Capella (auteur d'un *Satiricon* encyclopédique) dans le *Salon de 1767* (DPV, XVI, p. 220 ; LEW., VII, p. 170 ; *Œuvres*, IV, p. 624) et dans la *Satire seconde* (DPV, XII, p. 159 ; LEW., X, p. 380 ; *Œuvres*, II, p. 674).

<sup>66</sup> René Waltz, introduction à *L'Apocoloquintose du divin Claude*, Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. III. L'auteur poursuit : «c'est en effet à cette espèce de satire, mêlée de prose et de vers, que se rattache littérairement le pamphlet de Sénèque» (*id.*).

: il s'agit de l'*Apocoloquintose du divin Claude* ou de la métamorphose en citrouille de l'empereur Claude après sa mort. Diderot connaissait cette ménippée grâce à la lecture de l'édition Lagrange des *Œuvres* de Sénèque à laquelle il contribua en rédigeant la postface intitulée *Essai sur la vie de Sénèque* (le futur *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*). Son jugement est ambigu.

La première réaction, au moment de commenter l'œuvre, est de s'offusquer :

on est étrangement surpris, au sortir des fades éloges de la *Consolation à Polybe*, d'entrer dans la satire la plus virulente. Quoi ! philosophe, vous adulez basement le souverain pendant sa vie, et vous l'insultez cruellement après sa mort !<sup>67</sup>

Mais il veut aussi défendre Sénèque des accusations de lâcheté et d'incohérence. Il conteste d'abord que la vile *Consolation à Polybe* soit de Sénèque. Puis il déplace la question. L'erreur de Sénèque a été de rédiger l'éloge de l'empereur (déclamé par Néron), et non de faire une satire :

si j'avais un reproche à faire 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>68</sup>.

Dans la seconde édition de l'*Essai* (1782), si Diderot reprend ses commentaires précédents, il prend position plus nettement en faveur de l'*Apocoloquintose* :

l'*Apocoloquintose de Claude* est la vengeance du crime la mieux méritée, la plus forte leçon qu'un instituteur pût donner à son élève, la satire la plus ingénieuse et la plus vive des honneurs que la bassesse des peuples rendait à leurs tyrans décédés, et le sel le plus âcre de l'ironie jeté à pleines mains sur la canaille dont la superstition régnante avait peuplé les cieux. On ne peut faire justice des rois qu'après leur mort<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> *Essai sur les règnes*, II, § 94, DPV, XXV, p. 385-386 ; LEW., XIII, p. 585-586 ; *Œuvres*, I, p. 1219.

<sup>68</sup> *Essai sur les règnes*, I, § 35, DPV, XXV, p. 82 ; LEW., XIII, p. 321 ; *Œuvres*, I, p. 1003.

<sup>69</sup> *Essai sur les règnes*, I, § 118, DPV, XXV, p. 208 ; LEW., XIII, p. 432-433 ; *Œuvres*, I, p. 1092. Remarquons que la justice *post mortem* que l'on rend aux rois est contredite par la suite : «Il ne pouvait plus me

Diderot paraît moins sensible à la forme prosimétrique qu'à la virulence de l'attaque<sup>70</sup>. Cette violence satirique se justifie aux yeux de Diderot puisque Claude a été un criminel qui «ordonnait aussi lestement la mort d'un homme que celle d'un chien»<sup>71</sup>.

Ce sont les seules analyses que Diderot a faites de cette ménippée. Cette leçon servie par un maître à son élève (Néron) n'est cependant pas un critère suffisant pour faire entrer l'*Apocoloquintose* au programme de l'université<sup>72</sup>. C'est assez dire que l'intérêt de cette œuvre aux yeux de Diderot réside dans ses qualités politiques et non littéraires. Diderot est plus sensible à l'âpreté du ton qu'il convient d'adopter qu'à la forme choisie. Si cette œuvre n'a pas influencé Diderot, du moins savons-nous qu'il la connaissait, que ce type de satire politique avait son aval.

### Pétrone

La manière dont Pétrone aurait marqué de son empreinte l'œuvre satirique de Diderot est tout aussi difficile à déterminer. D'un point de vue général, et si l'on en croit Albert Colignon, la vogue pour cet auteur ne se dément pas aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>73</sup>. Il semble bien, cependant, que ce soit les qualités de conteur de Pétrone qui retiennent,

---

faire de mal." — Cette réponse est d'un lâche et d'un ingrat» (*id.*, II, § 94, DPV, XXV, p. 385-386 ; LEW., XIII, p. 585-586 ; *Œuvres*, I, p. 1219). Pour sa part, René Waltz regrettait «que Sénèque n'ait pas résisté à la tentation de déverser tant de fiel sur un mort» (éd. citée, p. III).

<sup>70</sup> Ce manque d'intérêt pour la forme de l'*Apocoloquintose* correspondrait à une indifférence générale de la part de Diderot pour l'esthétique de Sénèque au profit de la valeur philosophique et morale de ce dernier (William Thomas Conroy, *Diderot's Essai sur Sénèque*, *SVEC*, n° 131, 1975, p. 105).

<sup>71</sup> *Essai sur les règnes*, I, § 118, DPV, XXV, p. 208 ; LEW., XIII, p. 432-433 ; *Œuvres*, I, p. 1092.

<sup>72</sup> *Plan d'une université*, (LEW., XI, p. 802 ; *Œuvres*, III, p. 458) où seul le moraliste est considéré.

<sup>73</sup> *Pétrone en France*, Paris, Albert Fontemoing, 1905, p. 87.

dans un premier temps, l'attention des auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>74</sup>.

En ce qui concerne Diderot, Pétrone paraît avoir été un compagnon de sa jeunesse turbulente. Cette longue fréquentation se remarque à quelque anecdote biographique<sup>75</sup>, aux citations de Pétrone, plus nombreuses avant 1760<sup>76</sup>, et par la réminiscence de quelques épisodes. Que pouvait-il en retenir d'autre ?

Contemporain de Sénèque, Pétrone est l'homme d'un ouvrage, le *Satiricon*, une œuvre qui a indéniablement un parfum de scandale<sup>77</sup> : «son nom seul fait rougir»<sup>78</sup>. Pour Diderot, Pétrone est un épicurien<sup>79</sup> qui mêle érudition et volupté raffinée<sup>80</sup>. Mais les licences de Pétrone ne paraissent pas choquer Diderot outre mesure ; il sait même, à l'occasion, tirer parti de la réputation sulfureuse de l'auteur latin. Ce n'est pas sans quelque malice qu'il rappelle au destinataire de sa *Lettre sur les sourds* que celui-ci parut «quelquefois touché de l'heureuse parodie» (salace) de quelques vers de Virgile par Pétrone<sup>81</sup>. Enfin, Diderot et Sophie Volland s'entendent à demi-mots lorsque le premier,

---

<sup>74</sup> L'épisode de la *Matrone d'Éphèse* (*Satiricon*, CXI-CXII) a été repris par La Fontaine dans ses *Nouvelles en vers* (Paris, Barbin, 1665).

<sup>75</sup> Dans le *Salon de 1765*, par exemple, où Diderot raconte comment il faisait rougir la future M<sup>me</sup> Greuze, alors libraire, en lui demandant un Pétrone (DPV, XIV, p. 190 ; LEW., VI, p. 140 ; *Œuvres*, IV, p. 386).

<sup>76</sup> *Essai sur le mérite et la vertu* (1745), DPV, I, p. 340 ; LEW., I, p. 91-93, première citation connue. Ce passage sera cité dans l'*Encyclopédie* (art. \*CHARIDOTES, ENC., III, p. 204 a).

<sup>77</sup> En ce qui a trait à ce sentiment de Diderot sur Pétrone, voir la *Lettre sur le commerce de la librairie* (DPV VIII, p. 549-550 ; LEW., V, p. 366 ; *Œuvres*, III, p. 104-105), l'*Essai sur la Peinture* (DPV, XIV, p. 391 ; LEW., VI, p. 297 ; *Œuvres*, IV, p. 500).

<sup>78</sup> *Plan d'une université*, LEW., XI, p. 803 ; *Œuvres*, III, p. 458.

<sup>79</sup> *Essai sur le mérite et la vertu*, DPV, I, p. 425 ; LEW., I, p. 259.

<sup>80</sup> *Id.*, DPV, I, p. 411 ; LEW., I, p. 231.

<sup>81</sup> DPV, IV, p. 172 ; LEW., II, p. 552 ; *Œuvres*, IV, p. 36.

décrivant à son amie l'abbé Galiani, le compare à l'Ascyte de Pétrone<sup>82</sup>. Il semble donc que les deux amants, loin de s'effaroucher des libertés du *Satiricon*, partagent du moins un même goût pour l'œuvre.

Diderot pouvait ainsi retenir de Pétrone son réalisme et sa peinture crue des mœurs<sup>83</sup>. Ce réalisme comporte trois niveaux selon Hubert Zehnacker et Jean-Claude Fredouille : les personnages, le cadre et la langue<sup>84</sup>. Dans quelle mesure le réalisme de *Jacques le Fataliste*, par exemple, est redevable de celui de Pétrone, nous ne saurions le dire. Mais nous devons remarquer que, si Diderot couvrit d'un voile pudique quelques parties de son œuvre que Pétrone n'aurait sans doute pas hésité à mettre à nu<sup>85</sup>, il n'en demeure pas moins vrai que la perte du pucelage de Jacques à trois reprises exprime cette même liberté antique face à la sexualité<sup>86</sup>. Malgré ces incertitudes sur l'influence réelle de Pétrone, Diderot ne dissimule pas son inclination pour «cet arbitre du bon goût»<sup>87</sup> :

il serait à souhaiter, quand il s'agit de style, qu'on pût imiter Pétrone, qui a donné en même temps l'exemple et le prétexte, lorsqu'ayant à peindre les qualités d'un beau discours, il a dit [*texte latin* : «Le grand style, le style que j'appelle pudique, ne se peinturlure pas et ne fait pas d'effets de muscles. Il porte sa beauté nue»<sup>88</sup>].

---

<sup>82</sup> «L'abbé est petit, gras, potelé; un certain Ascyte de votre connaissance» (lettre du 21 novembre 1760, CORR., III, p. 258-259 ; *Œuvres*, V, p. 322-323).

<sup>83</sup> Le «parler vrai» selon l'expression d'Olivier Sers (introduction au *Satiricon*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Classiques en Poche, 2001, p. XXI), et dont Diderot se fait l'apologiste dans *Jacques le Fataliste*.

<sup>84</sup> Ouvr. cité, p. 249-250.

<sup>85</sup> Le chapitre du bijou voyageur polyglotte dans *Les Bijoux indiscrets*, par exemple.

<sup>86</sup> Les épisodes de Justine, dans la soupente, de dame Suzanne et dame Marguerite. Les personnages de *Jacques* sont de tous les milieux, le cadre est celui de la société du XVIII<sup>e</sup> siècle, la langue s'adapte au personnage.

<sup>87</sup> *Plan d'une université*, LEW., XI, p. 803 ; *Œuvres*, III, p. 458.

<sup>88</sup> *Satiricon*, éd. citée, p. 5.

La description est la chose même<sup>89</sup>.

Reste que l'apport le plus important de Pétrone tient au fait qu'il a produit une œuvre qui aura des répercussions durables sur le genre romanesque. On classe généralement le *Satiricon* parmi les romans<sup>90</sup> ; Diderot le qualifie de «roman satirique»<sup>91</sup>. En fait, avec Pétrone, la satire ménippée s'écarte effectivement de la voie ouverte par Varron et qu'avait empruntée Sénèque<sup>92</sup> pour entrer plus profondément dans le romanesque. Pétrone est le premier auteur connu à produire une ménippée romanesque.

Ainsi, pour Diderot, la ménippée ne fait plus partie de l'écriture politique et pamphlétaire comme le furent l'*Apocoloquintose* de Sénèque et la *Satyre ménippée* du XVI<sup>e</sup> siècle français. Diderot suivra Pétrone, Lucien, Rabelais, Swift, Voltaire, enfin, dans son *Candide* : sa ménippée s'inscrit dans un cadre fictionnel.

Cet écart par rapport à la ménippée philosophique des origines nous conduit naturellement à l'autre grand auteur «ménippéen»<sup>93</sup>, à celui que l'on a appelé le «Voltaire grec»<sup>94</sup> : Lucien de Samosate. Nul ne sut mieux que lui intégrer les composantes

---

<sup>89</sup> Art. \*ENCYCLOPÉDIE, ENC., V, p. 648 a. Diderot a pu retenir également certains thèmes satiriques du *Satiricon*, dont celui de la décadence des arts. Comparer le discours du vieux poète au cours de la visite d'une galerie d'art (*Satiricon*, LXXXIX, éd. citée, p. 165-167) et les *Salons* de Diderot (*Salon de 1763*, DPV, XIII, p. 339-340; LEW., V, p. 393 ; *Œuvres*, IV, p. 236 ; *Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 58, 61, 110, 215-216 (en particulier), p. 322; LEW., VII, p. 29, 32, 70, 165-166 (en particulier) ; *Œuvres*, IV, p. 518, 520, 548 et p. 620 (en particulier).

<sup>90</sup> Voir par exemple l'édition de Pierre Grimal dans *Romans grecs et latins* de l'édition de la coll. Bibliothèque de la pléiade. Voir également Sophie Duval et Marc Martinez, ouvr. cité, p. 180 ; Northrop Frye, ouvr. cité, p. 376-377. Stephen Werner commet une erreur en séparant roman satirique et ménippée («Diderot : les derniers écrits», dans *Les Dernières Années. 1770-1784*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1985 p. 175). C'est le caractère ménippéen qui donne au roman son qualificatif de «satirique».

<sup>91</sup> *Essai sur les règnes*, I, § 1, DPV, XXV, p. 43 ; LEW., XIII, p. 287 ; *Œuvres*, I, p. 976.

<sup>92</sup> Sophie Duval et Marc Martinez, ouvr. cité, n. 19, p. 180.

<sup>93</sup> Pour Bakhtine et Northrop Frye. Jacques Bompain minimise la part de la ménippée dans l'œuvre de Lucien sans la nier (*Lucien écrivain, imitation et création*, Paris, E. de Boccard, 1958, p. 550-560). Il renouvellera ses réserves en introduction aux *Opuscules* de Lucien (Paris, Belles Lettres, 1993, t. I, p. XX-XXI).

<sup>94</sup> B. P. Reardon, *Courants littéraires grecs des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 172.

ménippéennes à ses dialogues et à ses narrations.

### Lucien de Samosate

Lucien, écrivain grec du II<sup>e</sup> siècle après J.-C. a connu, depuis la Renaissance jusqu'à la fin des Lumières, l'engouement constant que nous avons décrit au chapitre précédent. Dans le texte original, en traduction ou en imitation, Diderot a pu aisément avoir accès à cet écrivain. On a pu, à juste titre, qualifier de «satirique» la sagesse de Lucien acquise «au spectacle de la folie humaine» dans tous ses aspects<sup>95</sup>. C'est à ce titre que Lucien a pu influencer Diderot<sup>96</sup>.

Les liens unissant Lucien et Diderot ont été étudiés. Dans «Lucien et Diderot : quelques rapprochements»<sup>97</sup>, Roberto Da Silva, à la suite de Ludwig Schenk,<sup>98</sup> énumère quelques-uns de ces traits.

La première série de parallèles entre les deux écrivains est d'ordre esthétique. En premier lieu, ce qui rassemble Lucien et Diderot est évidemment le dialogue (p. 31)<sup>99</sup>. Diderot comme Lucien ont trouvé dans cette forme le moyen de saisir «l'énorme et

<sup>95</sup> *Histoire de la littérature grecque*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2004, p. 466.

<sup>96</sup> Pour des approfondissements sur l'«esprit» satirique de Lucien, sur les procédés techniques de «contamination» et de «transposition», sur la part de la ménippée dans ses dialogues, voir la synthèse de B. P. Reardon (ouvr. cité, p. 155-180) et l'ouvrage incontournable de Jacques Bompaigne (*Lucien écrivain*, ouvr. cité).

<sup>97</sup> Dans *Silence et bruit. Diderot et la satire*, chap. II, p. 31 et suiv. Nous avons consulté, sur internet, la traduction française de son ouvrage d'abord intitulé *Silêncio e Ruído. A Sátira em Denis Diderot*, Sao Paulo, Ed. Unicamp, 1997 (texte français à l'adresse : [www.unicamp.br/ifch/romano/arquivos/livro\\_download.html](http://www.unicamp.br/ifch/romano/arquivos/livro_download.html)). Roberto Da Silva examine Lucien essentiellement en regard du *Neveu de Rameau*.

<sup>98</sup> Nous corrigeons et complétons le titre donné par Roberto Da Silva (les trémas et le double *t* à *Zeitalter*): *Lukian und die französische Literatur im Zeitalter der Aufklärung*, [Lucien et la littérature française au temps des Lumières], München, C. Wolf und Sohn, 1931, 155 p. Nous n'avons pu consulter ce texte directement. Nous traduisons les citations en allemand fournies par Roberto Da Silva.

<sup>99</sup> «Tel un Lucien, Diderot pensait et écrivait presque exclusivement sous la forme de dialogues» («Gleich wie ein Lukian denkt und schreibt Diderot fast ausschliesslich in Form von Dialogen»).

turbulente pluralité de [leurs] idées» (*id.*)<sup>100</sup>. Le dialogue autorise en effet la confrontation de positions diamétralement opposées, comme l'a déjà remarqué Roland Mortier<sup>101</sup>.

La seconde association porte sur leur inclination commune à l'encyclopédisme :

chez Diderot et Lucien nous retrouvons philosophie, littérature, art, politique, histoire, science, tout ce que leur tempérament et [leur] adresse pouvaient acquérir. Ils ont tous les deux le talent du grand journaliste, divulgateur et critique (p. 32)<sup>102</sup>.

Cet encyclopédisme est un trait essentiel des satires fictionnelles de Diderot.

Le dernier rapprochement esthétique effectué par Roberto Da Silva concerne l'importance qu'accordent Diderot et Lucien à la pantomime (p. 38-45). Ce rapprochement avec le *De la Danse* de Lucien n'est pas nouveau : Diderot cite lui-même ce dialogue dans *Entretiens sur le Fils naturel*<sup>103</sup>.

Nous ferons maintenant des réserves sur les rapprochements «thématiques» effectués par Roberto Da Silva et Ludwig Schenk. Le premier de ces thèmes serait celui de la philosophie cynique et de la bonne (pour Demonax) ou de la mauvaise opinion (pour «Pérégrin») que Lucien et Diderot partagent à ce propos<sup>104</sup>. Selon nous, le problème est mal posé. Lucien et Diderot vantent la vertu, qu'elle soit en Demonax ou en quelque autre

<sup>100</sup> «die ungeheure, turbulente Vielheit seiner Idee» (*id.*).

<sup>101</sup> «Diderot et le problème de l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique», dans *CAIEF*, n° 13, 1961, p. 283-297.

<sup>102</sup> C'est ce que Northrop Frye appelle l'«anatomie» (*Anatomie de la critique*, p. 378-379).

<sup>103</sup> DPV, X, p. 101 ; LEW., III, p. 139 ; *Œuvres*, IV, p. 1143-1144). Voir la n. 98 de Jacques Chouillet (DPV, X, p. 101) et la *Lettre sur les sourds* (DPV, X, p. 148 ; LEW., II, p. 532 ; *Œuvres*, IV, p. 21) pour l'épisode célèbre où Diderot se bouche les oreilles pour suivre la pantomime des acteurs.

<sup>104</sup> Da Silva et Schenk utilisent l'article \*CYNIQUE de l'*Encyclopédie* et plus particulièrement le paragraphe sur Demonax (ENC., IV, p. 599 a). Roberto Da Silva prend à cette occasion des raccourcis surprenants pour justifier les rapports entre Diderot et Ménippe : «Quant à Ménippe, Diderot dit qu'il "se rendit plus recommandable par le genre d'écrire auquel il a laissé son nom, que par ses mœurs et sa philosophie". La référence admirative au genre et à la technique littéraire montre l'affinité entre Diderot et Ménippe» (p. 34). Nous ne voyons aucune marque d'«admiration» dans cet énoncé.



cynique, et dénoncent le vice : cela n'en fait pas des tenants du cynisme pour autant. Par contre, Lucien et Diderot ont su mettre à profit la voix des cyniques pour attaquer les travers humains. Ce qui devrait être souligné ici, ce serait plutôt l'emploi d'un Ménippe<sup>105</sup> moderne de la part de Diderot en la personne du Neveu de Rameau.

En ce qui a trait au second thème, celui du «scythe» (p. 34-38), c'est-à-dire de l'étranger qui porte un regard exotopique sur les mœurs civilisées, nous le rejetons. Il s'agit d'un lieu commun des procédés satiriques : à ce titre, il est probable que les *Lettres persanes* de Montesquieu durent plus influencer Diderot.

Ces réserves exceptées, il est vrai que Lucien occupe une place non négligeable dans l'œuvre de Diderot. Il est l'un des rares auteurs de l'Antiquité, avec Horace, qu'il ait imité. Dans la *Réfutation d'Helvétius*, Diderot se souvient de l'*Icaroménippe* de Lucien et rapproche l'attitude cavalière de Zeus dans sa manière de gérer le monde de la désinvolture de Louis XV<sup>106</sup>. La présence de Lucien est tout aussi avérée dans la *Satire seconde* et dans la *Promenade du sceptique*<sup>107</sup>. Catherine Volpilhac-Augier étend même la présence de Lucien et affirme qu'il fut une source d'inspiration pour Diderot, en particulier «pour le "roman", genre dans lequel Lucien a pu lui inspirer une liberté

---

<sup>105</sup> Lucien a souvent mis en scène Ménippe, «son modèle en Littérature» et «son héros en Morale» (art. \*CYNIQUE, IV, p. 598 b).

<sup>106</sup> *Réfutation d'Helvétius*, LEW., XI, p. 647 ; *Œuvres*, I, p. 918-919 (*Icaroménippe ou le Voyage au-dessus des nuages*, dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 148). Le texte se trouve aussi dans le *Salon de 1765* (DPV, XIV, p. 135-136 ; LEW., VI, p. 101 ; *Œuvres*, IV, p. 356) et dans les *Mémoires pour Catherine II* (LEW., IX, p. 757-758 ; *Œuvres*, III, p. 347).

<sup>107</sup> «*La Promenade du sceptique*, satire inspirée où l'enquête joue avec le prêt à penser de l'époque, s'inspirant vraisemblablement des *Philosophes à l'encan* de Lucien» (Jacques Domenech, art. SCEPTICISME, dans le *Dictionnaire de Diderot*, ouvr. cité, p. 481 ; même rapprochement avec cette œuvre de Lucien par Jean Deprun, art. PROMENADE DU SCEPTIQUE OU LES ALLÉES (LA), *id.*, p. 426). Pour la *Satire seconde*, voir p. 336-337.

d'allure, voire un goût affirmé pour la transgression des conventions»<sup>108</sup>.

## 2 — LES POÈTES SATIRIQUES

Mais bien sûr, la satire, pour le classicisme français, est avant tout une forme poétique. Nous avons fait l'impasse sur les satiriques latins pour les rapprocher plus spécifiquement de Diderot : il est temps d'aborder Horace, Perse et Juvénal.

### Horace

Horace (65 — 8 av. J.-C.), «homme de génie»<sup>109</sup>, tient une place particulière dans le cœur de Diderot, et ce, dès son adolescence<sup>110</sup>. On n'approche de cet auteur qu'avec respect et il est presque sacrilège celui qui ose remettre en cause ou remanier ses œuvres<sup>111</sup>. Cette présence a déjà été analysée par la critique, et fort bien ; aussi n'insisterons-nous pas<sup>112</sup>. Ce qui nous intéresse plus particulièrement ici est le jugement que l'on portait sur cet auteur au XVIII<sup>e</sup> siècle et l'opinion de Diderot sur les satires

<sup>108</sup> Art. ANTIQUITÉ, dans le *Dictionnaire de Diderot*, ouvr. cité, p. 42. Ce goût pour les romans «transgressifs», Diderot l'a, en outre, développé avec les «successeurs» de Lucien. Rappelons qu'il s'agit de Rabelais et Sterne, de Swift (les *Voyages de Gulliver*) et de Voltaire (*Micromégas*, *Candide* et *l'Ingénu*).

<sup>109</sup> De la *Poésie dramatique*, DPV, X, p. 347 ; LEW., III, p. 428 ; *Œuvres*, IV, p. 1290.

<sup>110</sup> «Je lisais à quinze ans, je relisais à trente ans dans Horace» etc. (*Réfutation d'Helvétius*, LEW., XI, p. 625 ; *Œuvres*, I, p. 871) ; «mon Horace est usé et mon Racine est sale» (*id.*, LEW., XI, p. 636 ; *Œuvres*, I, 910). Remarquons ici que Diderot démarque, dans cette seconde citation, Juvénal : «leur Horace [est] tout décoloré et leur Virgile tout noir de suie» (*Sat.*, VII, vv. 226-227, trad. de Labriolle et Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 1921, p. 97).

<sup>111</sup> Voir en particulier *La Promenade du sceptique*, «allée des marronniers», § 20, DPV IV, p. 80 ; LEW., I, p. 364 ; *Œuvres*, I, p. 110 (à propos du père Hardouin qui soutenait que l'œuvre d'Horace émanait d'un moine du Moyen Âge) et la sortie contre la malheureuse tentative de Le Bel de mettre de l'ordre dans l'*Art poétique* (DPV, XVIII, p. 77-71 ; LEW., VIII, p. 203-204).

<sup>112</sup> Voir en particulier l'article fondamental de Michèle Mat-Hasquin, «Diderot et Horace», dans *DS*, XIX, 1978, p. 103-127. Et récemment : France Marchal, *La Culture de Diderot*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 165-172 ; Raymond Trousson, art. HORACE, dans le *Dictionnaire de Diderot*, ouvr. cité, p. 236-237 ; Russell Goulbourne, «Diderot et Horace, ou le paradoxe du théâtre moderne», dans *Études sur le Fils naturel et les Entretiens sur le Fils naturel*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 112-122.

horatiennes en particulier.

Pour de Jaucourt, Horace est un «philosophe poli»<sup>113</sup>. Ses *Satires* se ressentent de cette amabilité :

Horace y mit son caractère épicurien, facile, piquant et léger. Il se joua du ridicule, et quelquefois du vice, sans y attacher plus d'importance ; sa philosophie n'était rien moins que sévère ; il s'amusait de tout, il ne voyait les choses que du côté plaisant : lors même qu'il est sérieux, il n'est jamais passionné<sup>114</sup>.

En d'autres termes, Horace est un «humoriste»<sup>115</sup>. Ce portrait réalise bien la synthèse de ce qu'on disait d'Horace à l'époque.

Quant à Diderot, nous n'avons trouvé que fort peu de commentaires de sa part sur les *Satires*. Cela se résume en peu de mots : Horace y met de la finesse ; elles sont plaisantes<sup>116</sup>. Ce mutisme nous a surpris. Nous comptons sur ces gloses pour mieux cerner la définition d'œuvres telles que *Le Neveu de Rameau*, qui tiennent de la satire horatienne.

En recensant plus systématiquement les citations d'Horace<sup>117</sup>, nous avons relevé quarante-deux occurrences provenant des *Satires*, c'est-à-dire moins que celles se rapportant à l'*Art poétique* (50), et à peu près autant que celles provenant des *Odes* (40). Cette osmose entre Horace et Diderot n'est nulle part plus évidente que dans le *Salon de*

<sup>113</sup> Art. SATYRE, ENC., XIV, p. 701 a. Toutes les citations concernant Horace proviennent de cette colonne.

<sup>114</sup> Marmontel, art. cité, p. 362 b.

<sup>115</sup> «L'humour est l'expression d'un état d'esprit calme, posé, qui, tout en voyant les insuffisances d'un caractère, d'une situation, d'un monde où règnent l'anomalie, le non-sens, l'irrationnel et l'injustice, s'en accommode avec une bonhomie résignée et souriante, persuadé qu'un grain de folie est dans l'ordre des choses» (Henri Morier, art. IRONIE, dans le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1989, p. 610).

<sup>116</sup> *Plan d'une université*, LEW., XI, p. 808 ; *Œuvres*, III, p. 462 ; *Entretiens sur le fils naturel*, DPV, X, p. 134 ; LEW., III, 179 ; *Œuvres*, IV, p. 1169 ; *Sur Térence*, DPV, XIII, p. 457 ; LEW., V, p. 536 ; *Œuvres*, IV, p. 1359. Pour les «satires plaisantes», voir le *Plan d'une université*, LEW., XI, p. 790 ; *Œuvres*, III, p. 449.

<sup>117</sup> Nous avons relevé 170 citations sur l'ensemble de l'œuvre.

1767<sup>118</sup>. Nous nous sommes rappelé le portrait qu'en donnait Diderot dans *Les Bijoux indiscrets* :

je vis un buste qui m'intéressa : il me semble que je le vois encore ; il avait l'air fin, le nez aquilin et pointu, le regard fixe et le ris malin. Les bas-reliefs dont on avait orné son piédestal étaient si chargés, que je ne finirais point si j'entreprenais de vous les décrire<sup>119</sup>.

Horace est donc complexe. Il est en outre une absence notable dans les citations d'Horace par Diderot : celle des *Épodes*<sup>120</sup>.

Horace imita dans sa jeunesse la poésie iambique d'Archiloque et tenta d'acclimater à la littérature latine le genre de l'épode. Horace n'y apparaît plus comme le «poète du juste milieu». Personnalités, diatribes et railleries s'y côtoient pour montrer du poète latin une facette inhabituelle de son esprit satirique. Le ton de l'invective ne semble pas attirer Diderot<sup>121</sup>. Il semble que deux éléments soient à considérer dans la satire horatienne.

D'abord, sur le plan politique, Horace est «le plus adroit corrupteur des grands»<sup>122</sup>. L'admiration de Diderot n'est pas sans bornes. Comme l'a écrit Michèle Mat-Hasquin : «le chantre d'Auguste lui paraît manquer parfois de grandeur, composer avec

---

<sup>118</sup> Diderot y cite seize fois Horace : l'*Art poétique* (5), les *Satires* (7), les *Épîtres* (3) et les *Odes* (1). Diderot manie ces citations à son gré, les détournant à l'occasion. Il exploite le passage d'une satire à des fins lyriques (DPV, XVI, 275 ; LEW., VII, p. 216 ; *Œuvres*, IV, 660 ; [*Satires* II, 6, 60]) ou utilise une ode à des fins satiriques (DPV, XVI, p. 383 ; LEW., VII, p. 308 ; *Œuvres*, IV, p. 732 ; [*Odes*, IV, 2, 5-8 ; erreur de localisation de la citation en DPV et en LEW.]). Diderot n'ignore pas non plus le parti satirique qu'il peut tirer des *Épîtres* (DPV, XVI, p. 76 ; LEW., VII, p. 43 ; *Œuvres*, IV, p. 529 ; [*Épîtres*, II, 2, 102]).

<sup>119</sup> DPV, III, p. 174 ; LEW., I, p. 646 ; *Œuvres*, II, p. 131

<sup>120</sup> Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les *Épodes* constituaient le cinquième livre des *Odes*.

<sup>121</sup> Par exemple, Canidie la sorcière est présente en trois épodes (3, 5, 17) : Diderot préfère les *Satires* (art. \*CHARME, ENC., III, p. 210 b ; *Sat.*, I, 8, vv.30-33 ; voir aussi *Sat.*, II, 1 et *Sat.*, II, 8).

<sup>122</sup> *Plan d'une université*, LEW., XI, p. 803 ; *Œuvres*, III, p. 458.

les puissants»<sup>123</sup>. Dans la condamnation du despotisme, les *Satires* d'Horace paraissent parfois trop «légères»<sup>124</sup>.

Ensuite, comme l'écrit de Jaucourt, Horace est épicurien. Quand Diderot interroge «les mânes d'Horace»<sup>125</sup>, c'est un poète entre deux vins qu'il nous présente, le «disciple d'Épicure» et d'Anacréon (p. 856) échappé, ivre, des bras de Proserpine<sup>126</sup>. Dans ces conditions, pour ce qui est du «vice triomphant» et de «la vertu flétrie», le conseil d'Horace est des plus sommaires : «Montre un consolateur, un vengeur irrité» (p. 857). La fougue est réservée à la gloire patriotique et à l'exaltation des vertus, de l'amour et du vin<sup>127</sup>.

Cependant, la pauvreté des commentaires sur les *Satires* est compensée par le nombre et surtout l'emplacement des citations. Certaines d'entre elles trônent en épigraphes. Elles orientent vers la satire la lecture de *La Promenade du sceptique*, du *Supplément au Voyage de Bougainville* et, bien sûr, des *Satires première et seconde*, comme l'*Art poétique* placé en tête d'autres œuvres<sup>128</sup> indique qu'il s'agira de poétique.

Cet examen des citations d'Horace nous aura donc permis de repenser la présence

<sup>123</sup> «Diderot et Horace», dans *DS*, XIX, 1978, p. 126.

<sup>124</sup> *Entretiens sur le Fils naturel*, DPV, X, p. 134 ; LEW., III, p. 178 ; *Œuvres*, IV, p. 1169.

<sup>125</sup> *Chant lyrique*, LEW., X, p. 853. Les citations suivantes seront placées entre parenthèses. Le *Chant* porte en épigraphe un vers d'Horace que nous avons trouvé dans l'*Art poétique* (légèrement modifié) : «Nil sine divite vena» («rien sans une riche veine», v. 409, éd. citée, p. 223) : cela résume la pièce.

<sup>126</sup> «Je sens la vapeur odorante / D'un falerne délicieux ; / Il est versé des mains d'une jeune bacchante. / Un vieux satyre à ses pieds étendu, / La tête renversée et la bouche béante, / Reçoit le superflu de la liqueur bouillante / Dont la coupe est trop pleine et qui s'est répandu» (p. 856).

<sup>127</sup> Sans citer les *Épodes*, ce portrait d'Horace rappelle les épodes «amoureuses et bachiques» (*Épodes*, XI, XIII, XIV, XV) et les épodes «civiques» et «patriotiques» (*Épodes*, VII, IX, XVI) de l'auteur. Voir François Villeneuve, *Odes et Épodes*, Paris Belles Lettres, 1970, p. XIII-XVI et p. 197-198.

<sup>128</sup> *Le Fils naturel* et des *Entretiens sur le Fils naturel*, *Le Père de famille* et le *De la Poésie dramatique*, le *Salon* de 1765.

du poète latin ou, plus précisément, de comprendre que tout emprunt que Diderot fera à Horace suppose plus qu'une adhésion de surface, en particulier pour la satire. La seconde observation que l'on peut formuler est qu'Horace ne peut être appelé en toute circonstance et qu'il est des satires — politiques en particulier — qui se passeront volontiers de lui et de ses techniques.

### Perse

Les rapports qu'entretint Diderot avec Perse (34-62), *a priori*, ne paraissent guère favorables à ce dernier. L'obscurité du poète latin est le reproche dominant de Diderot à son endroit, mêlant ainsi sa voix à celle des critiques de tous les temps.

En effet, «sa poésie est d'une obscurité légendaire» observe Jean Bayet<sup>129</sup>. L'abbé Le Monnier, dans sa traduction corrigée par Diderot, accepte le jugement en plaçant en exergue à sa traduction, les fameux vers de Boileau :

Perse en ses vers obscurs, mais serrés et pressants,  
Affecta d'enfermer moins de mots que de sens<sup>130</sup>.

Le «professeur intelligent» du cours d'éloquence et de poésie ne manquera pas de faire remarquer cette «obscurité de Perse» à ses élèves, note Diderot dans son *Plan d'une université* : il n'en écarte pas pour autant l'auteur du programme<sup>131</sup>. Dans les corrections

---

<sup>129</sup> *Littérature latine*, Paris, Armand Colin, 1965, p. 332. Pour Ulrich Knoche également, «Perse compte parmi les poètes les plus ardues de la littérature romaine païenne» (notre traduction de «Persius gehört zu den schwierigsten Dichtern der heidnischen römischen Literatur» dans *Die römische Satire*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1982, p. 82).

<sup>130</sup> *Art poétique*, chant II, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la pléiade, 1966, p. 166. *Satires* de Perse, Paris, Ch. Antoine Jombert, père / L. Cellot / Cl. Antoine Jombert fils, 1771, p. XVII. Le Monnier expliquera finalement cette obscurité par la distance des siècles.

<sup>131</sup> LEW., XI, p. 808 ; *Œuvres*, III, p. 462. Le poète est toutefois étudié en dernière année (*id.*, p. 805 ; *id.*, p. 460).

attentives qu'il apporte à la traduction de son ami Le Monnier<sup>132</sup>, Diderot laisse échapper ce commentaire découragé : «Ma foi ! Tout cela est bien difficile»<sup>133</sup>. Quand il constate, enfin, dans sa *Satire première*, qu'au lieu d'«avoir éclairci un passage d'Horace» il a «presque fait une satire à la manière de Perse»<sup>134</sup>, c'est encore à cette fameuse obscurité qu'il se réfère, par opposition à l'éclaircissement souhaité<sup>135</sup>.

En outre, il semble bien qu'avant de prêter son aide à l'abbé Le Monnier, Diderot n'ait guère pratiqué Perse. Les citations sont rares. On rappelle volontiers que Perse figure en épigraphe aux *Pensées philosophiques*<sup>136</sup>. Mais contrairement à l'usage que nous venons de voir des épigraphes horatiennes, Perse reste sur le «pas» de l'œuvre, sans prêter aux *Pensées* quelque trait distinctif que ce soit<sup>137</sup>. Ignorance, confusion ou dessein qui nous échappe, dans l'article \*ENCYCLOPÉDIE que nous avons cité ci-dessus, Diderot lui attribue un procédé qu'il n'eut jamais<sup>138</sup>. Dans l'*Essai sur les règnes* enfin, alors que

---

<sup>132</sup> Toutes ces corrections de Diderot peuvent être consultées sur le site Gallica de la B.N.F. qui offre en outre le texte final.

<sup>133</sup> *Sur la traduction de Perse*, DPV, XII, p. 349.

<sup>134</sup> DPV, XII, p. 26 ; LEW., X, p. 283 ; *Œuvres*, II, p. 591.

<sup>135</sup> Ce passage a souvent été mésinterprété par la critique. Donal O'Gorman écrit : «No doubt he had in mind the quality commonly recognized as marking Persius off from his predecessor Horace : unity of subject matter» (Nul doute qu'il n'ait eu à l'esprit la qualité communément reconnue à Perse comme le démarquant de son prédécesseur Horace : l'unité du thème, *Diderot the Satirist*, ouvr. cité, p. 15-16). La «manière de Perse» est quelquefois utilisée à mauvais escient. Nous ne voyons rien, ainsi, dans l'accent mis sur la critique des personnages («emphasis on the criticism of character»), qui puisse qualifier les *Satires* de Diderot de «satire à la manière de Perse» (Herbert Dieckmann, «The relationship between Diderot's *Satire I* and *Satire II*», dans *Romantic Review*, XLIII, 1952, p. 18). Dans un article généralement bien informé, Sylviane Albertan-Coppola écrit également : «satire, en effet, *Le Neveu de Rameau* l'est aussi indubitablement, comme dirait Diderot, "à la manière de Perse"» («Rira bien qui rira le dernier», dans *Autour du Neveu de Rameau*, Genève, Slatkine, 1991, p. 27) : nous ne voyons pas où est la manière de Perse dans la *Satire seconde*.

<sup>136</sup> Roland Desné, par exemple, en introduction à «La Traduction de Perse par l'abbé Le Monnier» (DPV, XII, p. 199), qui ajoute que Diderot, toutefois, se tourne «plus volontiers vers d'autres auteurs».

<sup>137</sup> La citation de Perse (*Quis leget hæc?* Qui lira ceci, *Sat.*, I, 2) est en quelque sorte un *topos* : la réponse est généralement que cela importe peu à l'auteur qu'il soit lu ou non.

<sup>138</sup> «Perse prenait un bas valet, et le transformait en un grave personnage» (ENC., V, p. 643 b), renversement social qui n'apparaît pas chez Perse, à notre connaissance.

la présence de Perse aurait été de bon aloi, son nom est omis<sup>139</sup>. Les corrections apportées à la traduction de Le Monnier paraissent déjà loin.

Cette présence précaire n'inciterait guère à pousser plus avant notre examen si Perse n'avait occupé un rang particulier dans l'imagerie satirique et, surtout, si Diderot n'avait composé une *Satire à la manière de Perse*. Celle-ci ne résulterait pas d'une intimité de Diderot avec Perse donc, mais plutôt d'un réseau d'images attachées au poète latin.

Un halo de pureté, de sincérité, de franchise imputable à sa jeunesse, entoure Perse. La figure du poète servira souvent de caution morale à qui veut entrer dans la carrière controversée de la satire. Comme l'écrit de Jaucourt, il méritait l'estime «de tout le monde, étant bon ami, bon fils, bon frère, et bon parent ; il fut chaste, quoique beau garçon, plein de pudeur, sobre, et doux»<sup>140</sup>. Soit «la vigueur de son caractère supérieure à celle d'Horace, soit le zèle qu'il a pour la vertu», Perse opte pour un ton «très sérieux» faisant entrer «dans sa philosophie un peu d'aigreur et d'animosité contre ceux qu'il attaque» (*id.*). Tout en admettant les qualités de l'homme, Pierre Bayle était plus catégorique sur l'«aigreur» de ses œuvres, et il affirmait que «toutes les Satires de Perse sont remplies de fiel»<sup>141</sup>. L'abbé Le Monnier justifie ce ton aigre par les circonstances historiques. Ce n'est pas un dessein équivoque qui porte Perse à la satire, mais «la juste

---

<sup>139</sup> N'oublions pas que Perse «pencha vers le stoïcisme» (art. (\*)ROMAINS, ENC., XIV, 340 b), la philosophie vers laquelle inclinait Sénèque, et qu'on lui prête traditionnellement une satire contre la poésie de Néron. Sur ce point, voir ce que nous disons de cette tradition, ci-dessous.

<sup>140</sup> Art. VOLATERRE, ENC., XVII, p. 443 a.

<sup>141</sup> Art. PERSE, dans le *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam, R. Leers, 1697, t. II, p. 809.



indignation d'un homme de bien, vivant au milieu d'un peuple de pervers dissolus»<sup>142</sup>.

Le «zèle» de Perse pour la vertu a un nom : le stoïcisme. Le Monnier voit en lui un «philosophe sage»<sup>143</sup>. L'intransigeance de ce caractère le détermine à dire la vérité quand bien même sa vie serait en péril<sup>144</sup>. N'a-t-il pas osé défier Néron, incarnation du tyran sanguinaire, dans la partie la plus sensible de son *ego*, ses talents poétiques ? Dans l'apologie du satirique que constitue son *Discours sur la satire*, Boileau évoque la bravoure de Perse raillant les vers de Néron<sup>145</sup>.

Perse occupe ainsi une place singulière parmi les canons satiriques d'un philosophe satirique vertueux et franc. Plus bas, nous analyserons, avec la *Satire contre le luxe à la manière de Perse*, comment Diderot «traduira» l'esprit satirique de Perse.

### Juvénal

Juvénal (? 65 — après 127) vient ensuite. De Jaucourt commence par rappeler les vers que Boileau a consacrés au poète latin dans le chant II de son *Art poétique* (p. 701 a-b)<sup>146</sup>. En comparaison de Perse, Juvénal «est brûlant». Hyperbolique, doué d'une force «de génie extraordinaire», il est souvent comparé à Horace, et pas toujours au bénéfice

---

<sup>142</sup> *Préface à la Traduction*, éd. citée, p. XVII.

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

<sup>144</sup> Voir par exemple ce qu'en dit le poète lui-même, *Sat.*, I, v. 107 et suiv.

<sup>145</sup> *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 59. Rien ne prouve que les vers célèbres de Perse (*Sat.* I, vv. 99-102) attaquent Néron. Diderot ne suit pas Boileau (Néron fut «assez galant homme pour entendre raillerie sur ses vers», selon Boileau) : après avoir rappelé la tolérance de Néron en matière de libelle, il précise qu'on «divrait l'empereur à la raillerie, mais non le musicien» (*Essai sur les règnes*, DPV, XXV, I, § 115, p. 201 ; LEW., XIII, p. 425 ; *Œuvres*, I, p. 1086). Il n'en demeure pas moins que le courage prêté à Perse offre un modèle à suivre. Le parallèle avec son condisciple Lucain se fait entièrement à son bénéfice (*Essai sur les règnes*, I, § 6, DPV, XXV, p. 47 ; LEW., XIII, p. 290 ; *Œuvres*, I, p. 979).

<sup>146</sup> De Jaucourt ne donne pas sa source. Il s'agit du passage commençant par : «Juvénal élevé dans les cris de l'École, / Poussa jusqu'à l'excès sa mordante hyperbole» (Boileau, *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 166-167).

de ce dernier. Pour Jules César Scaliger, par exemple, Juvénal «est le prince des poètes satiriques : ses vers valent beaucoup mieux que ceux d'Horace ; apparemment parce qu'ils sont plus forts» (p. 701 b)<sup>147</sup>. Cependant, tous les traducteurs de Juvénal ne sont pas aussi admiratifs.

Le père Tarteron n'épargne pas ce «Misanthrope chagrin et sévère qui veut faire ses réflexions et médire à son aise et à sa manière, dans sa grotte ou dans son cabinet»<sup>148</sup>. Misanthrope, Juvénal peut le paraître en effet.

Diderot n'a pas imité Juvénal et les jugements qu'il porte sur cet auteur ne dépassent pas ce qui se disait habituellement de cet auteur<sup>149</sup>. Dès 1745, l'auteur latin lui est néanmoins si familier («qui n'a pas son Juvénal»<sup>150</sup>?) qu'il reconnaît dans le texte de Shaftesbury une allusion à la *Satire* XV de Juvénal, réquisitoire contre les croyances religieuses<sup>151</sup>. Pour Diderot, Juvénal est à la fois noble, audacieux et véhément<sup>152</sup>. Ces outrances étaient, rappelons-le, commandées par les circonstances (l'article

---

<sup>147</sup> Ce débat autour d'Horace et de Juvénal est décrit par Pascal Debailly, «Juvénal en France au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle», dans *Littératures classiques*, n° 24, printemps 1995, p. 29-47.

<sup>148</sup> «Épître du traducteur à un ami», dans *Traduction des Satires de Perse et de Juvénal*, par le R. P. Tarteron, Paris, Compagnie des libraires, 1729, [n. p.]. Lorsque Dusaulx compare Juvénal à Horace, c'est pour déprécier le premier («Discours préliminaire», dans les *Satires de Juvénal*, Paris, M. Lambert, 1770, p. IV).

<sup>149</sup> Diderot le cite plus souvent que Perse, mais moins qu'Horace. Cette présence est cependant difficile à déterminer. Nous lisons par exemple dans la *Satire seconde* : «on loue la vertu, mais on la hait, mais on la fuit, mais elle gèle de froid» (DPV XII, p. 119 ; LEW., X, p. 344 ; *Œuvres*, II, p. 651) ; et chez Juvénal : «la probité, on la loue, mais elle grelotte» (*Sat.*, I, v. 74, éd. citée, p. 9 ; rapprochement effectué par les éditeurs de Juvénal, n. 1, mais non par ceux de Diderot). Voir aussi *La Religieuse*, DPV, XI, p. 146 ; LEW., IV, p. 560 ; *Œuvres*, II, p. 314.

<sup>150</sup> *Lettre sur le commerce de la librairie*, DPV, VIII, p. 549 ; LEW., V, p. 366 ; *Œuvres*, III, p. 104.

<sup>151</sup> *Essai sur le mérite et la vertu*, DPV, I, p. 327 ; LEW., I, p. 67. Diderot cite Juvénal en note : «saintes populations, dont les divinités poussent dans les jardins !» (À propos de l'interdiction sur les poireaux et les oignons ; *Sat.*, XV, v. 10-11, éd. citée, p. 189). Pour l'usage anti-religieux de cette satire, voir dans l'*Encyclopédie* les articles ANTHROPOPHAGIE (I, 498 b), ARPAGE (I, p. 701 b), ÉCONOMIE POLITIQUE (VIII, p. 373 a), OMBI (XI, p. 459 a) et TENTYRE (XVI, p. 142 b).

<sup>152</sup> *Plan d'une université* : «la noble et vertueuse audace de Juvénal» (LEW., XI, p. 803 ; *Œuvres*, III, p. 458) ; «la violence de Juvénal» (*id.*, LEW., XI, p. 808 ; *Œuvres*, III, p. 462) ; «le plus véhément des poètes satiriques» (*Essai sur les règnes*, II, § 102, DPV, XXV, p. 183 ; LEW., XIII, p. 409 ; *Œuvres*, I, p. 1074).

\*ENCYCLOPÉDIE ci-dessus). «Il a pris les armes, renchérisait de Jaucourt, à cause de l'excès où [étaient] portés tous les vices» du temps (art. SATYRE, p. 701 b).

La sévérité avec laquelle Juvénal poursuivait les vices constitue pour Diderot un garant. Juvénal ne loue jamais en vain<sup>153</sup>. Sa caution devrait par conséquent suffire à laver Sénèque, précepteur de Néron, de toute accusation<sup>154</sup>. Plus encore, Juvénal est éloquent, terme que Diderot n'emploie pas pour Horace. On doit à Juvénal des vers sublimes «qui inspire[nt] plus d'horreur qu'une page d'éloquence et même de grande éloquence<sup>155</sup>!» À ce titre, Juvénal trône aux côtés de Démosthène et de Cicéron<sup>156</sup>.

Juvénal a des qualités indéniables aux yeux de Diderot : ce Caton de la satire sait rendre odieux le vice et provoquer l'indignation. Dans ces conditions, est-il préférable de satiriser comme Horace ou comme Juvénal ? Car enfin, Juvénal paraît aux yeux de Diderot plus véridique dans ses attaques et projette l'image d'un satirique crédible, du moins plus crédible que l'élégiaque et humoristique Horace. La question mérite d'être posée.

De fait, nous trouvons chez Diderot cette bipartition entre humour et déchaînement, entre bonhomie et propension à la vindicte. Nous appliquons volontiers à Diderot ce que Pascal Debailly écrit en général de la théorie de la satire. La satire diderotienne est tributaire

---

<sup>153</sup> «C'est que les gens de bien sont rares» (Juvénal, *Sat.*, XIII, vv. 26-27) : il en compte sept. Cité par Diderot (*Essai sur les règnes*, I, § 108, DPV, XXV, p. 194 ; LEW., XIII, p. 419 ; *Œuvres*, I, p. 1081).

<sup>154</sup> *Essai sur les règnes*, II, § 102, DPV, XXV, p. 183 ; LEW., XIII, p. 409 ; *Œuvres*, I, p. 1074.

<sup>155</sup> *Id.* Il s'agit de la *Sat.*, VI, v. 118 de Juvénal concernant Messaline. Diderot renouvellera son éloge d'une manière détournée dans l'*Apologie de Raynal*. Juvénal n'est pas un déclamateur (LEW., X, p. 70 ; *Œuvres*, III, p. 767).

<sup>156</sup> *Apologie de Raynal*, LEW., XIII, p. 70 ; *Œuvres*, III, p. 767.

de cette oscillation entre l'œuvre d'Horace et celle de Juvénal, entre une conception ludique, qui l'assimile à un mécanisme de régulation sociale, et une conception plus grave, où un sujet, écoeuré par la société dans laquelle il vit, se redresse et s'efforce, par le mouvement passionné de son indignation, de suggérer les valeurs dont il déplore la disparition ou du moins la décadence<sup>157</sup>.

Nous avons déjà pressenti cette polarité dans les jugements portés par Diderot sur Voltaire.

Avec Juvénal la «grande» satire gagne des discours bien différents. Comme de Jaucourt lorsqu'il écrit que «tous les auteurs *satiriques* ne sont pas poètes» et qu'il précise qu'on y compte des prédicateurs, des historiens, des philosophes<sup>158</sup>, Diderot assigne à la satire un rôle qu'Horace ne peut assumer. En réfléchissant de plus en plus sur les rapports entre les Lettres et la politique, Diderot, semble-t-il, a compris différemment les liens de la satire avec le pouvoir.

Alain Ménil fait justement remarquer que Diderot inverse la pensée d'Aristote. Selon ce dernier, la prédilection pour la tragédie répond à un état monarchique et la comédie à un état républicain. Pour Diderot, c'est l'inverse. Il voit partout dans sa société une inclination pour la comédie, pour le persiflage et l'ironie. La satire serait alors le symptôme de l'état de décadence de la monarchie française. Il ne reste plus à l'individu que cette marque de mépris dissimulé pour s'exprimer<sup>159</sup> :

chez un peuple esclave, tout se dégrade. Il faut s'avilir par le ton et par le geste pour ôter à la vérité son poids et son offense. Alors les poètes sont comme les

---

<sup>157</sup> Pascal Debailly, «Epos et satura : Calliope et le masque de Thalie», dans *littératures classiques*, n° 24, printemps 1995, p. 152.

<sup>158</sup> Art. SATYRIQUE, ENC., XIV, p. 705 a. Ses initiales apparaissent à l'article suivant (SATYRIQUES JEUX).

<sup>159</sup> «Dans la structure tyrannique qui sous-tend le régime monarchique, l'unique possibilité théâtrale pour une peinture des mœurs à visée éthique demeure la satire» (Alain Ménil, *Diderot et le drame*, Paris, PUF, coll. Philosophies, 1995, p. 46 et aussi, pour Aristote, p. 106 et suiv.).

fous à la cour des rois ; c'est du mépris qu'on fait d'eux, qu'ils tiennent leur franc-parler. Ou, si l'on aime mieux, ils ressemblent à certains coupables qui, traînés devant nos tribunaux, ne s'en retournent absous que parce qu'ils ont su contrefaire les insensés<sup>160</sup>.

Diderot, en ses diverses satires, contrefit le fou, mais adopta, quand le sujet l'exigeait, le ton tragique du Républicain, ou celui de l'historien<sup>161</sup>.

Diderot n'a pas abandonné Horace au profit de l'éloquent Juvénal. Il suivra le premier lorsque les circonstances lui permettront de «sucrer sa moutarde», selon le célèbre mot de Mathurin Régnier<sup>162</sup>. Quand Diderot voudra montrer de la colère, s'abandonner à l'indignation, quand il voudra se placer sous le signe de l'éloquence, le ton horatien s'effacera au profit du ton «juvénalien». Diderot, alors, ne peut suivre Horace, «un poète assez vil pour placer Auguste au-dessus de Scipion»<sup>163</sup>.

Bien sûr, ce partage entre Horace et Juvénal n'est qu'une manière très simple de présenter l'influence, chez Diderot, des satires tragique et comique. Ce sont deux lignes grossières, deux «qualificatifs», qui définissent le ton de la satire et non une imitation servile. Ces deux grandes lignes seront développées plus loin et partagées en «satire fictionnelle» et «parole pamphlétaire».

En résumé, Diderot connaît ces auteurs anciens. Certains d'entre eux (Sénèque, Pétrone, Lucien, Horace et Juvénal) ont son admiration. Cependant, Diderot ne les imite

---

<sup>160</sup> *De la Poésie dramatique*, DPV, X, p. 400 ; LEW., III, p. 481 ; *Œuvres*, IV, p. 1330. Cité par Alain Ménail, p. 46.

<sup>161</sup> «Si l'histoire avait, dès les premiers temps, saisi et traîné par les cheveux les tyrans civils, et les tyrans religieux, je ne crois pas qu'ils en fussent devenus meilleurs ; mais ils en auraient été plus détestés, et leurs malheureux sujets en seraient peut-être devenus moins patients» (*Lettre apologétique de Raynal*, LEW., XIII, p. 76 ; *Œuvres*, III, p. 772).

<sup>162</sup> *Sat.*, II, v. 19, dans *Œuvres complètes*, Paris, STFM, 1995, p. 16.

<sup>163</sup> *Lettre apologétique de Raynal*, LEW., XIII, p. 70 ; *Œuvres*, III, p. 767. Diderot n'a jamais exprimé aussi clairement le rôle politique trouble d'Horace.

pas pour autant servilement. L'Antiquité est «un champ où se crée sa propre sensibilité, où s'élaborent de nouvelles formes», comme pour le théâtre ou le roman : il la «dépèce» avant de la faire renaître à sa manière<sup>164</sup>. Ensuite, la satire politique ou religieuse exige parfois que l'on s'investisse avec plus de sérieux, que l'on rompe tout lien avec une quelconque fictionnalité du texte. Diderot se lança également dans la satire sérieuse.

### C — QUELQUES ÉLÉMENTS DU *CARACTÈRE* DE L'AUTEUR

Il nous reste maintenant à esquisser un portrait de l'homme après cette «peinture» culturelle. Il s'agit ici d'examiner Diderot dans son contexte historique.

Nous ne cherchons pas à justifier par sa personnalité l'usage que fit Diderot de la satire, mais à préciser ce qui, chez lui, donne leur originalité à ses satires. Ajoutons que le fait de trouver chez Diderot deux tendances satiriques générales (l'humour et l'éloquence) montre suffisamment que nous refusons de chercher l'unité dans cette personnalité, ou plutôt que cette unité est ce que nous appelons «satire», un outil dont il use à sa guise. Le type de texte (public ou privé, fiction ou essai), le contexte, l'âge de Diderot même, sont autant de facteurs qui influenceront sur sa pratique satirique.

Nous parlons de l'homme, mais nous ne souhaitons pas faire une psychocritique de Diderot pour déterminer ce qui, dans son caractère, le poussait à la satire, comme nous l'avons rapidement fait avec Voltaire. Cette voie a déjà été pratiquée par Pierre Mesnard<sup>165</sup>. En son temps, Jean Catrysse ajouta également une analyse psychocritique à

---

<sup>164</sup> Catherine Volpilhac-Augier, art. ANTIQUITÉ, dans le *Dictionnaire de Diderot*, ouvr. cité, p. 42.

<sup>165</sup> *Le Cas Diderot. Étude de caractérologie littéraire*, Paris, PUF, 1952, 245 p.

son *Diderot et la mystification*<sup>166</sup>.

Jean Catrysse et Pierre Mesnard s'accordent à voir en Diderot un «Émotif-actif-primaire», c'est-à-dire un colérique, caractère général auquel il faut ajouter la sensibilité et l'enthousiasme<sup>167</sup>. Jean Catrysse s'attarde au rapport de l'émotif-actif-primaire à la vérité ; Pierre Mesnard conclut sa thèse en affirmant que «la dialectique intérieure» transforme Diderot «de colérique débridé en colérique bienveillant»<sup>168</sup>.

Bien que les résultats de ces analyses apportent à notre propos de nouveaux arguments, nous ne voulons pas nous appuyer sur eux. Cette méthode conduit parfois à des conclusions contestables. À titre d'exemple, Jean Catrysse estime que la date de 1760 marque un tournant de la psychologie de Diderot : avant 1760, ce dernier prône la vérité; après, il tempère son jugement et affirme que certains mensonges peuvent être utiles. Jean Catrysse croit «réellement au virage de 1760», tout en reconnaissant que ses sources d'information (correspondance, œuvres esthétiques) fausse la perspective<sup>169</sup>.

L'hypothèse de Jean Catrysse ne résiste pas à l'examen des textes. Diderot continue de défendre bec et ongles la vérité dans l'*Essai sur les règnes* et dans l'*Apologie*

<sup>166</sup> Paris, A.-G. Nizet, 1970 : «Le cas Diderot», p. 61-81. L'auteur admet que le «plan psychologique» lui avait d'abord «paru stérile» (p. 11), et qu'il s'était plié à des suggestions faites à sa soutenance (p. 12).

<sup>167</sup> Jean Catrysse, ouvr. cité, p. 67 et suiv. ; Pierre Mesnard, ouvr. cité, p. 77 et suiv. Le caractère de Diderot s'approche, dans les grandes lignes de ceux de satiriques tels qu'Érasme, Pope et Hugo ( W. A. Pannenberg, *Écrivains satiriques. Caractère et tempérament*, Paris, PUF, 1955, p. 5). Diderot n'est pas retenu par Pannenberg.

<sup>168</sup> Pierre Mesnard, ouvr. cité, p. 242.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 65. Jean Catrysse aurait pu remarquer que tous les textes qu'il reproduit et où Diderot vante les bienfaits de la vérité (*Les Bijoux indiscrets*, *les Entretiens sur le Fils naturel*, *le Père de famille*, *le Discours sur la poésie dramatique*) sont des ouvrages publiés (p. 62). Dans les trois derniers ouvrages, Diderot «joue» le rôle du philosophe — comme dans la *Satire seconde* que Jean Catrysse cite encore. Il aurait pu remarquer également que la correspondance la plus intime, avec Sophie Volland, dans laquelle Diderot se livre vraiment, date de 1760 (mai 1759 précisément) et donne à la personnalité de Diderot une autre teinte.

de Raynal, contre Frédéric II également<sup>170</sup>. Quant à l'auteur lui-même, c'est-à-dire sa disposition à mentir, cela ne nous engage à rien de conclure, avec Jean Catrysse lui-même, que Diderot est, comme tout un chacun, «à la fois sincère et menteur» (p. 65).

De fait, ce discours sur la relativité de la vérité et les quelques mensonges avérés de Diderot ne conduisent à rien d'exploitable dans l'étude de la satire<sup>171</sup>. Que le colérique réagisse fortement à un événement et soit porté à le déformer s'interprète différemment dans le cadre satirique. La déformation et le grossissement ne sont que des techniques habituelles de la satire : comme dans le cas du sorite du tas de sable, où finit la vérité et où commence le mensonge ? Et puis, qu'est-ce que le mensonge en littérature<sup>172</sup> ?

De son côté, Pierre Mesnard arrive à la conclusion que Diderot transcende sa colère. La première impulsion de Diderot est certes violente : «le spectacle de l'injustice, écrit-il, me transporte quelquefois d'une telle indignation que j'en perds le jugement, et que, dans ce délire, je tuerais, j'anéantirais»<sup>173</sup>. Dans le *Salon de 1769*, Diderot ajoute : «le mal, au premier moment, me fait sauter aux solives, mais c'est un transport qui passe»<sup>174</sup>. Cela semble confirmer l'assertion de Pierre Mesnard. Cependant, il ne s'agit plus d'un premier transport lorsque, en 1776, Diderot se déchaîne contre Palissot (dans la *Satire seconde*). Dans l'*Apologie de Galiani*, Diderot n'atténue en rien sa colère

<sup>170</sup> La *Lettre de M. Denis Diderot sur l'Examen de l'Essai sur les préjugés*, en 1771.

<sup>171</sup> Jean Catrysse, p. 69-71. Voir également, d'Yves Benot, «Mensonges, bavardages et lâchetés», dans *Diderot, de l'athéisme à l'anticolonialisme*, Paris, François Maspero, 1970, p. 24-29.

<sup>172</sup> Ce que nous lisons sur le caractère de Diderot dans ces quelques pages nous place dans la même incertitude que le paradoxe du Crétois qui soutenait que tous les Crétois étaient des menteurs : disait-il la vérité ?

<sup>173</sup> Lettre à Sophie Volland du 18 octobre 1760, CORR., III, p. 156 ; *Œuvres*, V, p. 261. Diderot ajoute : «celui de l'équité me remplit d'une douceur, m'enflamme d'une chaleur et d'un enthousiasme où la vie, s'il fallait la perdre, ne me tiendrait à rien», ce qui milite pour son enthousiasme.

<sup>174</sup> DPV, XVI, p. 598 ; LEW., VIII, p. 417 ; *Œuvres*, IV, p. 842.



initiale, quelque dix années après le premier jet. Nous ne sentons donc pas l'intérêt de ce type d'analyse psychologique dans le cas de la satire<sup>175</sup>.

En fait, Diderot est changeant dans ses discours et sans tomber dans le cliché de la «girouette langroise», il faut reconnaître que sur quarante années de production, alternent des moments de pessimisme et d'optimisme. Quel aurait été le ton d'une satire écrite dans la foulée de cette réflexion désabusée sur l'humanité ?

J'ai rompu avec le genre humain ; j'ai conçu à la fin que toutes ces belles protestations d'honneur, de désintéressement, de probité, de sentiment et de délicatesse n'étaient que des mots qu'on avait sans cesse sur le bord des lèvres, comme ces pendeloques de verre que quelques femmes sauvages y portent, et je me suis dégoûté de tout<sup>176</sup>.

Pourtant Diderot n'hésite pas, d'un autre côté, à rompre «des lances en faveur de l'espèce humaine»<sup>177</sup> face au cynisme d'un baron d'Holbach ou à celui d'un Digeon<sup>178</sup>.

Loin de vouloir interpréter ces fluctuations, nous retiendrons de la personnalité (au sens large) de Diderot cinq éléments pouvant influencer ses satires. Il faut comprendre que ces éléments ne sont pas des invariants et qu'une satire accentuera tel aspect plutôt que tel autre.

Premièrement, il semble que Diderot soit attaché à projeter de lui l'image d'un homme bon<sup>179</sup>. Ces protestations de bonté, il les répète à l'envi :

---

<sup>175</sup> Ni d'intérêt pour l'analyse «morpho-psychologique» et «bio-typologique» du portrait de Diderot dessiné par Greuze, par exemple (Pierre Mesnard, *ouvr. cité*, p. 72-73).

<sup>176</sup> Lettre à Guéneau de Montbeillard du 30 juin 1765, CORR., V, p. 45 ; *Œuvres*, V, p. 497.

<sup>177</sup> Lettre à Sophie Volland du 26 octobre 1760, CORR., III, p. 195 ; *Œuvres*, V, p. 284.

<sup>178</sup> Digeon «voit le genre humain en noir. Il ne croit point aux actions vertueuses; il les déprime; il les dispute; s'il raconte un fait, c'est toujours un fait abominable, scandaleux» (lettre à Sophie Volland du 4 octobre 1767, CORR., VII, p. 162-163 ; *Œuvres*, V, p. 782). Description applicable à d'Holbach.

<sup>179</sup> «Bon ami, chaleureux, généreux» (Laurent Versini, *Diderot alias frère Tonpla*, Paris, Hachette, 1996, p. 14). Voir aussi Arthur Wilson, *Diderot. Sa vie et son œuvre*, Paris, Robert Laffont et Ramsay, coll. Bouquins,

j'aime mes semblables [...], et le tissu journalier de ma vie en est, je crois, une assez bonne preuve. Tout ce que j'ai, appartient presque à l'indigent qui le sollicite. Je n'ai ni le cœur dur, ni l'esprit pervers<sup>180</sup>.

Diderot serait même prêt à sacrifier un doigt plutôt «que de contrister d'honnêtes gens qui se sont épuisés de fatigues» pour plaire au public (il s'agit ici des peintres)<sup>181</sup>. Bien sûr, il est possible que cette autoproclamation soit intéressée. Il faut en effet

infiniment plus de goût, d'esprit et de lumière pour être plus vivement touché d'une beauté que d'un défaut. Mais ce qui [n'] est pas moins [vrai], c'est que, quand on est pourvu à un certain point de l'esprit de critique, on est communément bien fourni de prétention, de mauvaise humeur et de jalousie<sup>182</sup>.

Cette bonté proclamée n'est pas à toute épreuve. C'est le sens de l'épigraphe placée au début de ce chapitre. Diderot l'affirme ailleurs :

oui, je suis doux. — J'en appelle à notre commerce épistolaire. Mais lorsque les hommes doux sortent une fois de leur caractère, on ne sait plus ce qu'ils deviendront<sup>183</sup>.

Dans ces circonstances, Diderot affirme être prêt à tout pour guérir «le mal sensible que [lui] causent l'injustice et la déraison»<sup>184</sup>. Il n'est donc pas exclu que les satires de Diderot empruntent la voie de la violence.

Rappelons, à ce stade, que l'image que projette le satirique de lui-même est

---

1985, p. 146-147.

<sup>180</sup> «Recherches sur la nature du style», DPV, XX, p. 477 ; LEW., IX, 694.

<sup>181</sup> *Salon de 1763*, DPV, XIII, p. 414-415 ; LEW., VI, p. 468 ; *Œuvres*, IV, p. 290. Il faut se méfier de ce genre de déclaration. Nous nous souviendrons que Diderot disait la même chose des *Bijoux indiscrets* : «il m'a souvent assuré que, s'il était possible de réparer cette faute par la perte d'un doigt, il ne balancerait pas d'en faire le sacrifice à l'entière suppression de ce délire de son imagination» (Jacques-André Naigeon, *Mémoires historiques...*, Genève, Slatkine, 1970, p. 57) : en sous-main, il ajouta trois chapitres.

<sup>182</sup> Lettre à Falconet du 2 mai 1773, CORR., XII, p. 242 ; *Œuvres*, p. 1157. Voir aussi l'*Ouvrage de M. Webb sur la peinture*, DPV, XIII, p. 312 ; LEW., V, p. 280.

<sup>183</sup> Lettre à Falconet du 6 septembre 1768, CORR., VIII, p. 131 ; *Œuvres*, V, p. 864.

<sup>184</sup> Lettre à Sophie Volland du 17 septembre 1761, CORR., III, p. 305 ; *Œuvres*, V, p. 348.

fondamentale pour asseoir sa crédibilité. On ne peut douter des intentions d'un auteur qui se dit essentiellement bon et vertueux : c'est au nom de ces qualités que le satirique prend la plume et non pour satisfaire quelques-uns de ses propres vices qui le porteraient à la médisance. De nombreux biographes tels que Laurent Versini et Arthur Wilson prennent le parti de la bonté fondamentale de l'auteur : nous retiendrons pour notre part que cette bonté peut asseoir la crédibilité du satirique.

Le second élément que nous retiendrons est le goût de Diderot pour le rire<sup>185</sup>. Ce rire peut prendre la forme tant du «rire démystificateur [...] de la tradition matérialiste»<sup>186</sup> que celle du rire mystificateur du persifleur ; il peut aussi revêtir la forme du rire réducteur qui ramènerait «à bien peu de choses les misères de la vie, si on les envisageait du côté ridicule»<sup>187</sup>.

Diderot sait aussi dans quel contexte il peut s'abandonner au rire. Nous connaissons par la correspondance les moments de rire au Grandval, entre amis. Cette explosion aura par contre quelque parfum de scandale dans une société moins bien choisie. Il écrit à M<sup>lle</sup> Jodin :

les grands éclats de rire, la gaieté immodérée, les propos libres, marquent la mauvaise éducation, la corruption des mœurs, et ne manquent presque jamais d'avilir<sup>188</sup>.

---

<sup>185</sup> Cette disposition nous rapproche évidemment de ce qu'écrit Northrop Frye à propos de la satire (*Anatomie de la critique*, p. 273).

<sup>186</sup> Ann Thomson, art. MATÉRIALISME, *Dictionnaire de Diderot*, ouvr. cité, p. 309.

<sup>187</sup> Lettre à Sophie Volland du 25 octobre 1761, CORR., III, p. 347 ; *Œuvres*, V, p. 369. Le rire a physiologiquement plusieurs causes : «Dans les uns, [le] ris est produit par la mémoire d'un plaisir passé; dans les autres par la présence d'un objet qui les flatte. Ris dans la douleur, ris dans le délire» (*Éléments de physiologie*, DPV, XVII, p. 497 ; LEW., XIII, p. 807 ; *Œuvres*, I, p. 1306).

<sup>188</sup> Lettre de novembre 1765 (?), CORR., V, p. 202 ; *Œuvres*, V, p. 563.

Est-ce parce que «le gros ris est bourgeois» et que les «hommes et femmes de cour n'éclatent guère»<sup>189</sup>? Peut-être : «le ris décompose, ôte la dignité» à tous, aux rieurs et à ceux dont on rit<sup>190</sup>. Aussi peut-on s'interroger sur le dessein de Diderot de faire rire les têtes couronnées d'Europe avec *Jacques le Fataliste*<sup>191</sup>. Pour peu que le satirique n'ait pas peur d'être éclaboussé par le rire qu'il aura causé, ce dernier pourra être une arme redoutable à l'occasion.

Le troisième point de son caractère qui nous semble important est la tendance de Diderot à l'encyclopédisme, ce qui le rapproche de Lucien. Aucun domaine de l'esprit ne lui semble inaccessible. Nous n'avons qu'entraperçu sa culture satirique<sup>192</sup>. La production postérieure à l'*Encyclopédie* constitue une nouvelle encyclopédie de formes et de sujets. Les *Salons* de 1765 et 1767, *Jacques le Fataliste*, les *Satires première et seconde*, sont autant de sommes. Ses dernières œuvres traitent d'éducation, de philosophie, de politique, de physiologie.

À cette vision encyclopédique répond une philosophie éclectique qui appréhende le monde dans toute sa complexité. «Tout change, tout passe», l'univers n'est jamais le même<sup>193</sup>, écrit-il. Comme l'affirme Simone Goyard-Fabre, le dynamisme

caractérise la pensée de Diderot et ce trait fondamental donne désormais le ton

<sup>189</sup> *Éléments de physiologie*, DPV, XVII, p. 498 ; LEW., XIII, p. 807 ; *Œuvres*, I, p. 1306.

<sup>190</sup> *Ibid.* L'abbé Morellet notait aussi l'effet néfaste sur le rieur : «Un homme qui fait rire les autres impose peu : contribuer à leurs plaisirs [à ces messieurs] en cette manière, c'est s'avilir à leurs yeux ; et en applaudissant au talent, ils méprisent presque toujours la personne» (*Essai sur différents sujets de littérature et de morale*, dans *L'Art de la conversation*, Paris, Classiques Garnier, 1997, p. 236).

<sup>191</sup> Lettre à Meister du 27 septembre 1780, CORR., XV, p. 191 ; *Œuvres*, V, p. 1309.

<sup>192</sup> Une culture difficile à saisir, par ailleurs. Voir France Marchal, *La Culture de Diderot*, ouvr. cité et le compte rendu de cet ouvrage par Pierre Chartier (*RDE*, n° 30, p. 155-157).

<sup>193</sup> *Rêve de d'Alembert*, DPV, XVII, p. 128 ; LEW., VIII, p. 89 ; *Œuvres*, I, p. 631.

à la vision du monde et à la tâche de l'homme dans le monde que définira la philosophie des Lumières<sup>194</sup>.

Diderot s'oppose ainsi à des systèmes philosophiques trop simplistes. Comment cette complexité pourra-t-elle s'accorder avec le discours satirique qui suppose souvent une certaine réduction ? La voie originale que choisit Diderot sera la *Satire seconde* ou *Jacques le Fataliste*, d'une part, et des approches satiriques multiples, de l'autre.

Cet encyclopédisme a un corrélat : le rejet des cadres génériques traditionnels. C'est là le quatrième aspect de son caractère. Il est resté en lui quelque chose de ce garçon ébouriffé qui préférerait «donner un coup de poing que faire une révérence»<sup>195</sup>. Diderot est frondeur et son génie s'accommode mal des règles qui n'existent que pour embarrasser l'imagination : elles ne conviennent qu'aux médiocres<sup>196</sup>. Est-il besoin de rappeler les efforts de Diderot pour renouveler la dramaturgie en brisant les cadres restrictifs du comique et du tragique<sup>197</sup>? Diderot, comme Malherbe, souhaite à l'occasion

---

<sup>194</sup> *La Philosophie des Lumières en France*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 170.

<sup>195</sup> *Les Plans et les statuts des différents établissements ordonnés par Sa Majesté Impériale*, LEW., XI, p. 120 ; *Mélanges pour Catherine II*, Œuvres, III, p. 337.

<sup>196</sup> Quelques exemples de l'inadéquation du génie aux règles : «vos règles vous ont faits de bois, et à mesure qu'on les multiplie, on vous automatise», écrivait Diderot à M<sup>me</sup> Riccoboni (lettre du 27 novembre 1758, CORR., II, p. 94 ; Œuvres, V, p. 81) et il lui conseillait : «oubliez vos règles, laissez là le technique : c'est la mort du génie» (*id.* p. 100 ; *id.*, p. 85). Quelques mois plus tard, il écrivait à Grimm : «le génie ne souffre pas qu'on lui commande» (lettre du 1<sup>er</sup> mai 1759, CORR., II, 126 ; V, p. 93). Dans *De la Poésie dramatique*, il s'écriait : «O faiseurs de règles générales [...] que vous avez peu de ce génie qui a produit les modèles sur lesquels vous avez établi ces règles qu'il est le maître d'enfreindre quand il lui plaît !» (DPV, X, p. 368 ; LEW., III, p. 448 ; Œuvres, IV, p. 1306). «Il n'y a presque aucune de ces règles que le génie ne puisse enfreindre avec succès» (*Pensées détachées*, DPV, 4, p. 383 ; LEW., XII, p. 337 ; Œuvres, IV, p. 1014). Et à propos d'Horace : «c'est un écrivain que la difficulté de son art et que sa verve mettent au-dessus des règles vulgaires» (lettre à Galiani du 25 mai 1773, DPV, XX, p. 602 ; CORR., XII, p. 223 ; Œuvres, V, p. 1175).

<sup>197</sup> Entre la tragédie «des Grands» et la comédie «gaie», il y aurait la «comédie sérieuse» et la «tragédie domestique» ; entre les comédies sérieuse et gaie, il y aurait *Le Père de famille* dont le genre n'est pas «baptisé» (*De la Poésie dramatique*, DPV, X, p. 332-333 ; LEW., III, p. 413 ; Œuvres, IV, p. 1279).

«péter dans l'église», c'est-à-dire remiser les règles édictées par les critiques<sup>198</sup>. Mais la question a déjà été suffisamment développée par la critique<sup>199</sup>.

Par ailleurs, s'accorder du génie ou d'autres formes de supériorité (du talent ou l'art de raisonner correctement) constitue un des éléments structurants de la satire. Comme l'écrit Diderot, «le dédain naît de la haute opinion qu'on a de soi, et de la pauvre opinion qu'on a du défenseur<sup>200</sup>» : c'est bien ainsi qu'on définit le satirique<sup>201</sup>.

Le cinquième aspect de son caractère, lié à la fois à sa personnalité et au contexte historique, est son besoin de défendre les idées auxquelles il tient. Diderot ne supporte qu'avec impatience la critique quand il croit posséder la vérité :

nos opinions sont nos maîtresses ; et où est l'amant qui souffre patiemment qu'on lui dise que sa maîtresse est laide ? Je ne connais que la haine théologique qui soit aussi violente que la jalousie littéraire<sup>202</sup>.

Si Diderot se dit capable de disputer avec un ami<sup>203</sup>, ou avec un docteur de Sorbonne tolérant<sup>204</sup>, sans que le ton monte, les exemples qui prouvent le contraire sont

<sup>198</sup> «Grande est la différence entre la critique qui énonce la règle et le poète qui l'enfreint». Un jeune poète riposte à la critique de Malherbe que deux rimes incriminées par le maître lui étaient empruntées. «— Hé quoi, lui dit Malherbe, parce que je pète dans l'église, est-ce qu'il faut que vous y pétiez aussi? — Hé bien, monsieur, Corneille, Racine, Voltaire, et tous les autres que vous citez sont de grands saints qui ont pétié dans l'église» (lettre à van Hogendorp du 26 juin 1771, CORR., XI, p. 64 ; *Œuvres*, V, p. 1074-1075).

<sup>199</sup> Voir sur la question la «Théorie de l'homme de génie» par Jacques Chouillet (*La Formation des idées esthétiques de Diderot (1745-1763)*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 404-417) et, d'Herbert Dieckmann, «Diderot's conception of genius», *Journal of the History of Ideas*, vol. II, avr. 1941, p. 151-182.

<sup>200</sup> *Éléments de physiologie*, DPV XVII, p. 497 ; LEW., XIII, p. 806 ; *Œuvres*, I, p. 1305.

<sup>201</sup> Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982, p. 38.

<sup>202</sup> Lettre à Falconet du 15 juin 1766, CORR., VI, p. 220 ; *Œuvres*, V, p. 656.

<sup>203</sup> «On prétendait que deux hommes ne pouvaient disputer publiquement sur la même question sans finir par s'aigrir, s'injurier et se haïr [...]. Sans trop présumer de moi, c'est une tâche que je [ne] croirais [pas] au-dessus de mes forces» (lettre à Necker du 10 juin 1775, CORR., XIV, p. 146 ; *Œuvres*, V, p. 1263).

<sup>204</sup> S'il parle de religion avec «des personnages instruits», «c'est toujours avec gaieté, sans fiel, sans amertume, sans injure, avec le ton de bienséance qui convient» (lettre à l'abbé Diderot du 24 mai 1770, CORR., X, p. 62 ; *Œuvres*, V, p. 1014). À l'appui de cette assertion, voir l'*Introduction aux grands principes*.

nombreux<sup>205</sup>. Au vrai, sa chaleur n'eût pas même épargné un monarque<sup>206</sup>. Sa «devise» est claire :

sans quartier pour les superstitieux, pour les fanatiques, pour les ignorants, pour les fous, pour les méchants et pour les tyrans [...]. Est-ce qu'on s'appelle philosophe pour rien ? Quoi ! le mensonge aura ses martyrs, et la vérité ne sera prêchée que par des lâches<sup>207</sup>?

Cependant, Diderot ne poussa pas la volonté d'en découdre jusqu'au martyre, contrairement à Socrate, son modèle.

## D — CONTEXTE HISTORIQUE ET MODE DE DIFFUSION DES TEXTES

Diderot se reconnaît, en effet, une certaine force d'inertie. Il est bien implanté dans son milieu. Il a femme et enfant, et comme il prend son rôle de père à cœur, il n'est pas question de s'abandonner à quelque vengeance inconsidérée. On a parlé de lâcheté à son égard<sup>208</sup>. Il est vrai que Diderot a vécu des instants de crainte et qu'il devait trouver le donjon de Vincennes fort proche de la rue Taranne. En 1759, sa réaction lors de l'affaire Chaumeix est révélatrice à plus d'un titre. On lui attribuait à tort le virulent *Mémoire pour Abraham Chaumeix* : «il a fallu courir chez le lieutenant de police, chez le procureur et les avocats généraux ; se montrer, aller, venir, écrire, protester», avoue Diderot, qui poursuit :

---

<sup>205</sup> Voir par exemple sa réaction à l'opéra où, à la suite d'une querelle, il saisit un jeune homme et menaça de le jeter dans l'orchestre (Arthur Wilson, ouvr. cité, p. 451).

<sup>206</sup> Diderot a «été une fois menacé de la visite du roi de Suède». Si un mot malheureux lui avait échappé, mot qui aurait «touché de fort près au bonheur d'une multitude d'hommes», Diderot n'aurait pu se conformer aux bienséances : «car alors qui peut répondre de soi ?» (*Résultat d'une conversation....*, LEW., XI, p. 908).

<sup>207</sup> Lettre à Voltaire du 29 septembre 1762, CORR., IV, p. 176 ; *Œuvres*, V, p. 449.

<sup>208</sup> Voir Yves Benot, ouvr. cité, p. 32-38.

j'ai été accablé de tant de chagrin et de fatigues à la fois que je n'en serai pas remis de deux mois. J'ai la poitrine embarrassée d'un rhume de chaleur que je ne saurais déloger de là. J'ai au-dessus du sternum une sensation de la largeur d'un écu, qui ressemble à la brûlure d'un fer chaud<sup>209</sup>.

Tout libelle étant susceptible d'entraîner de nombreux déboires, il n'est pas étonnant que Diderot ait voulu se tenir coi.

Homme public et publicisé pour son non-conformisme religieux, directeur de l'*Encyclopédie*, Diderot voulait aussi donner l'image d'un homme honnête, d'un bon père, d'un vertueux citoyen. Du moins en tint-il le discours : est-il un texte de Diderot qui use aussi souvent du mot «vertu» que *Le Fils naturel* et les *Entretiens* qui suivent<sup>210</sup>? Tout le pousse donc à garder secret le fond de ses pensées ou à jouer d'astuce.

D'autre part, il faut se méfier du discours de la victime lapidée par la multitude des méchants qu'adopte parfois Diderot. Lorsque «la nuée d'ennemis à la cour, à la ville, parmi les magistrats, parmi les gens d'Église, parmi les hommes de lettres» empêchèrent les représentations du *Fils naturel* et du *Père de Famille*, Diderot fit mine de ne pas comprendre ce qu'il avait fait pour encourir «tant de haines»<sup>211</sup>. Il oubliait l'*Encyclopédie*, qui depuis six à sept ans grossissait le nombre de mécontents, et pas toujours sans raison. Il faut être bien naïf pour ne pas reconnaître le caractère polémique de quelques articles du dictionnaire. La réaction du Philosophe aux coupes effectuées par Le Breton et la nature de ces censures, d'après ce que nous pouvons en savoir, en disent long sur le caractère militant qu'il entendait conserver à l'ouvrage.

---

<sup>209</sup> Lettre à Grimm du 1<sup>er</sup> mai 1759, CORR., II, p. 122-123 ; *Œuvres*, V, p. 90-91.

<sup>210</sup> Rappelons que le titre complet est *Le Fils naturel, ou Les Épreuves de la vertu*. Nous avons compté 64 occurrences. Nous excluons bien sûr l'*Essai sur le mérite et la vertu*.

<sup>211</sup> *Paradoxe sur le comédien*, DPV, XX, p. 101 ; LEW., X, p. 467 ; *Œuvres*, IV, p. 1410.



C'est ce que nous entendons par contexte historique. Par ses tâches, Diderot fut conduit plus ou moins malgré lui au cœur d'une bataille qui lui fit découvrir les travers de son milieu. Lorsque l'*Encyclopédie* fut définitivement interdite et que Diderot dut finir l'ouvrage dans la clandestinité, la production personnelle de Diderot entra également dans l'ombre. Deux éléments influencent alors les thèmes et la forme satiriques de ses textes : l'actualité, qui pousse Diderot à réagir aux événements avec plus ou moins de promptitude ou d'âcreté, et le mode de diffusion de ses textes.

En ce qui a trait à l'actualité, Diderot a été impliqué dans la plupart des débats de son époque<sup>212</sup>. Évidemment, il n'y entra pas toujours avec la même fougue, ni par la voie satirique. À la demande de Grimm, il a aussi été amené à suivre assez régulièrement les *Salons* et à lire les ouvrages les plus divers. Il ne néglige pas même la «foule de petits papiers satiriques» qu'il fait parvenir à Sophie Volland<sup>213</sup>. Sa notoriété grandissant, il fut également en contact avec des penseurs de tous les horizons, et pas forcément parmi les plus «conservateurs» (Wilkes par exemple). Il participa plus ou moins activement aux querelles musicales, économiques (les physiocrates, l'édition des *Dialogues* de Galiani) et fut le spectateur intéressé des événements politiques (l'expulsion des jésuites, la lutte de Maupeou contre les parlements). Ce bouillonnement qui continua de nourrir sa curiosité intellectuelle aiguisa également son esprit critique.

D'autre part, le mode de diffusion des textes de Diderot influe sur la nature de la satire. Des *Lettres philosophiques* (1746) au *Père de famille* (1758), en passant par les

---

<sup>212</sup> Laurent Versini, «Les combats de frère Tonpla», dans *Denis Diderot*, ouvr. cité, p. 109-134.

<sup>213</sup> Lettre à Sophie Volland du 31 août 1760, CORR., III, p. 45 ; *Œuvres*, V, p. 204.

articles signés de l'*Encyclopédie*, les œuvres de Diderot sont accessibles à un large public. De cette époque, seuls *La Promenade du sceptique* et l'*Oiseau blanc, conte bleu*, sont restés dans les tiroirs. Cette production publique n'éteint pas la verve satirique de Diderot, mais l'oblige à la plus élémentaire prudence. Par ailleurs, jusqu'en 1749, Diderot est un philosophe qui se cherche. Pris dans le procès d'une pensée qui se construit encore, son expression satirique s'en ressent. *Les Bijoux indiscrets* traduisent autant la pensée mouvante de Diderot qu'un cadre satirique peu ou prou original. Après la *Lettre sur les aveugles* (1749), Diderot fonde sa respectabilité et la satire en pâtit. Par contre, la révocation du privilège de l'*Encyclopédie* amène Diderot à la clandestinité et à une plus grande liberté.

Une deuxième série de textes — les plus nombreux — parurent dans la *Correspondance littéraire* de Grimm, puis de Meister. Nous y trouvons des articles journalistiques, des comptes rendus d'ouvrages qui, s'ils avaient été publiés tels quels, auraient sans doute entraîné de violentes ripostes. Il faut adjoindre à ce corpus les *Salons* et les principaux textes de fiction.

Vient enfin une série de manuscrits «confidentiels» que Diderot réservait à quelques intimes, à des particuliers ou pour lui-même. Diderot s'y exprime librement sur la politique et la philosophie. Citons à titre d'exemples les *Mémoires à Catherine II*, les *Observations sur le Nakaz* ou les *Commentaires* qu'il adressa exclusivement à Hemsterhuis<sup>214</sup>. À ces textes, il convient bien sûr d'ajouter la *Satire seconde*, ce texte le

---

<sup>214</sup> La requête qui accompagne ces *Commentaires* est connue : «je crois qu'il serait prudent que vous les copiassiez de votre main sur un autre exemplaire et que vous brûlassiez celui-ci. Quel que soit le parti que vous preniez, j'exige de votre probité et sur votre honneur que vous ne les communiquiez à personne (sans exception)» (mai 1774, CORR., XIV, p. 25-26 ; *Œuvres*, I, p. 693).

plus secret et le plus personnel de tous.

## E — CONCLUSION

Il est temps de conclure et de résumer ce que nous avons pu déduire des rapports de Diderot avec la satire et le satirique. Du point de vue de sa culture, Diderot n'ignorait aucune des formes traditionnelles de la satire et il n'entendait pas enfermer le terme, du point de vue littéraire, exclusivement dans le cadre restreint d'un genre poétique figé. Il eut très tôt l'intuition des applications modales de la satire à des formes aussi variées que les pensées, l'allégorie ou le roman (ménippéen) qu'elle pouvait prendre. Familier des Anciens, il ne cacha pas son admiration pour les auteurs satiriques de cette période. Aussi, sa définition de la satire possède-t-elle des extensions définitionnelles oubliées aujourd'hui. C'est cette définition élargie que nous choisissons dans cette étude.

D'autre part, Diderot a été au cœur de quelques-unes des plus fortes controverses de son temps. Cela n'a pu qu'affecter la perception qu'il avait de son milieu, quel qu'ait été son goût initial pour la tranquillité et quelle qu'ait pu être la «rondeur» de son caractère. Partagé entre la peur, la colère, une volonté réformatrice qui demeure jusqu'à son voyage en Russie (et jusqu'à la mort de Louis XV), il ne put qu'être contrarié dans ses aspirations et dans sa liberté d'expression. Au cœur d'une mêlée perpétuelle qui semble l'épuiser, quelle vision élaborait-il de sa société ? Quelle sera l'attitude de Diderot face aux diverses vicissitudes de la vie ? Comment exprimera-t-il ses critiques ?

Diderot ne veut pas participer de manière exclusivement «littéraire» aux débats ou être étiqueté «satirique» et être ainsi fondu dans la masse des écrivains insipides ou

superficiels qui meublent majoritairement, selon lui, le champ littéraire. Ses préventions à l'endroit des satiriques, qui n'ont pour perspective que le mot d'esprit contre un ennemi ou que la vengeance immédiate, sont réelles. À ce chapitre, Voltaire l'agace. Mais une autre satire est possible : «la grande satire», celle qui ose attaquer le mal à sa racine avec un héroïsme certain. Dans un État en décomposition, où tout éloge de la vertu (pour paraphraser Diderot) et toute dénonciation des vices portent le titre de «satire», que faut-il faire ? Il faut détruire certes, mais aussi reconstruire. Et Diderot ne manque pas d'idées pour une société plus juste et équilibrée.

D'un caractère emporté face aux iniquités, Diderot parvient (par prudence au début) à transcender sa colère par le médium littéraire : la satire obéit alors à des modèles particuliers (Horace, Lucien) se colore d'une teinte complexe et irisée qui ne s'abstrait pas de toute philosophie ou de toute politique. Mais il en va tout autrement des textes argumentatifs quand Diderot abandonne le masque de la fiction pour celui de l'historien.

Cette dichotomie (pour simplifier) a orienté les grandes lignes de cette thèse qui part du comique ou du badin (les poésies «fugitives»), pour étudier ensuite le *comico-sérieux* (les grandes œuvres de fiction telles *Le Neveu de Rameau*, *Jacques le Fataliste*, *Les Bijoux indiscrets* et *La Religieuse*), puis le «sérieux comique» (certaines des polémiques où l'adversaire est moqué), enfin le sérieux éloquent de la parole pamphlétaire.

Cependant avant de poursuivre avec l'analyse de la satire diderotienne dans les fictions et dans les textes non fictionnels, nous avons souhaité compléter le portrait du satirique par le tableau qu'il présentait de sa société.

## LA REPRÉSENTATION SATIRIQUE

Les deux chapitres précédents ont permis de définir quelques paramètres importants de la satire diderotienne. Si l'on admet que la satire se tourne vers l'extérieur<sup>1</sup>, il faut reconnaître aussi que le monde est intégré à la satire en subissant les modifications liées au point de vue de l'auteur. Cette manière qu'a le satirique de percevoir le monde qui l'entoure sera l'objet de ce chapitre.

La nature du rapport entre la représentation et le référent (la réalité) varie notamment en fonction de la finalité du texte. Lionel Duisit propose plusieurs variables possibles à cette représentation, dont l'imitation, l'abstraction, la déformation, la transposition<sup>2</sup>. Ces modes de représentation ne s'excluent évidemment pas l'un l'autre et Lionel Duisit observe que

la satire met en jeu, au niveau de la représentation, des procédés d'abstraction caractéristiques de l'allégorie, mais aussi des procédés de déformation couramment utilisés dans la caricature ou la parodie (p. 18).

L'imitation et la transposition ne sont pas non plus exclues si le satirique prétend peindre un tableau fidèle de son milieu. La relation du satirique au monde oscille donc entre l'abstraction et le réalisme le plus trivial.

Diderot ne négligea aucune de ces représentations, mais nous en avons retenu

---

<sup>1</sup> C'est l'une des thèses de Linda Hutcheon pour différencier la satire de la parodie et de l'ironie («Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», dans *Poétique*, 12, n° 46, avril 1981, p. 140-155).

<sup>2</sup> Lionel Duisit, *Satire, parodie, calembour*, ouvr. cité, p. 17 Nous donnons les références dans le texte.

trois qui nous semblaient sinon les plus constantes, du moins les plus susceptibles de couvrir l'œuvre de Diderot : l'ABSTRACTION, le MONDE INVERSÉ et le THEATRUM MUNDI.

Pour passer progressivement de l'ABSTRACTION au MONDE INVERSÉ, nous avons posé deux jalons. La première étape sera consacrée à l'allégorie ; la seconde, parce qu'elle présente des affinités avec l'allégorie, concernera la vision et le rêve. L'univers onirique servira aussi de prétexte au développement des thèmes de l'animalisation et du monstre, procédés de déformation qui ne leur sont toutefois pas exclusifs.

La seconde partie, le MONDE INVERSÉ, portera sur des exemples tirés de l'ensemble de l'œuvre, mais s'attachera essentiellement à l'utopie. Cette dernière aurait pu être considérée comme un monde rêvé, donc une sorte d'abstraction idéale, mais tel n'est pas le cas chez Diderot : Tahiti, Lampédouse ou Ternate, îles idéalisées, existent et n'ont de fonction que par rapport à l'inversion de la société française du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'elles offrent<sup>3</sup>.

Enfin, nous analyserons le THEATRUM MUNDI, la représentation du monde comme un théâtre, selon le mot connu de Shakespeare<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Nous avons été tenté d'étendre le monde inversé jusqu'au paradoxe, procédé d'inversion des opinions communes. Étant donné l'ampleur du paradoxe (qui va de l'oxymore à l'œuvre), le nombre trop restreint de représentations paradoxales, nous avons préféré voir en lui un procédé d'opposition polémique.

<sup>4</sup> Ce choix tient aux rapports que Diderot entretint avec le théâtre toute sa vie. Représenter le monde comme une scène où chacun porte un masque et où l'hypocrisie est généralisée correspond fondamentalement à une représentation mentale de Diderot. Nous aurions pu entreprendre d'analyser le réalisme satirique. Mais le procédé est trop difficile à appréhender et ne va jamais, chez Diderot, jusqu'aux représentations cruelles et crues d'un Pétrone ou d'un Juvénal. À l'instar de Bordeu, le philosophe met toujours un peu de «gaze» aux choses. Le récit du bijou voyageur dans *Les Bijoux indiscrets*, récit pornographique en anglais (métaphorisé), en latin et en italien l'illustre bien. Diderot refuse de représenter Médée égorgeant ses fils sur la scène (Horace, *Art poétique*, v. 185).

## A — ABSTRACTIONS

Cette partie consacrée aux abstractions est en fait un diptyque aux proportions inégales. Nous nous intéresserons tout d'abord à l'allégorie, une des formes de représentation les plus utilisées par Diderot et... des plus décriées. Nous poursuivrons avec le rêve et les visions. Rêves et visions se rapprochent quelquefois d'une représentation allégorique du monde, mais ils sont aussi hors de la réalité et de ses normes pour présenter un monde parallèle qui met en doute la légitimité de la réalité.

### 1 — LES ALLÉGORIES<sup>5</sup>

«Quel que soit le jugement qu'on porte sur l'allégorie, on conviendra que cette dernière appartient à un genre que D[iderot] n'a jamais pratiqué», écrit Roland Mortier dans le *Dictionnaire de Diderot*<sup>6</sup>. Il est vrai que Diderot ne donna pas dans le panégyrique allégorique, mais qu'il pratiqua plus volontiers son contraire. C'est d'ailleurs principalement en raison de ses possibilités satiriques que l'allégorie survit dans l'œuvre de Diderot.

Car il faut bien parler de survivance. Dans ses *Salons*, Diderot a fort malmené l'allégorie au point de la faire presque disparaître, par la suite, de ses procédés littéraires. Aussi, quelques critiques ont vu dans ce penchant de Diderot pour l'allégorie une

---

<sup>5</sup> Nous nous limitons à l'aspect satirique de l'allégorie. Dans l'ordre esthétique et la correspondance entre le sens allégorique et le hiéroglyphe tel qu'il est énoncé dans la *Lettre sur les sourds*, voir Michael T. Cartwright, *Diderot critique d'art et le problème de l'expression*, dans *DS*, XIII, 1969, p. 93-98 ; et Anne Élisabeth Sejten, *Diderot ou le défi esthétique. Les écrits de jeunesse 1746-1751*, Paris, J. Vrin, coll. Essais d'art et de philosophie, 1999, p. 108 et suiv.

<sup>6</sup> Art. ALLÉGORIE, ouvr. cité, p. 22. Cette affirmation paradoxale pourrait surprendre après l'analyse, sur trois colonnes, de plusieurs «allégories» de Diderot, mais c'est à propos de l'éloge allégorique que cette observation fut (peut-être) faite (l'article occupe les p. 20 à 22). L'affirmation demeure cependant ambiguë.

«première manière» de l'auteur : c'est l'opinion soutenue par Georges May et reprise par Roland Mortier dans le *Dictionnaire de Diderot*<sup>7</sup>. Diderot aurait ainsi sacrifié à une vogue des années 1740 et à des considérations personnelles. Cela concorderait avec la première période esthétique de Diderot, la «période métaphysique» selon Jacques Chouillet (1745-1751), c'est-à-dire une période au cours de laquelle Diderot n'est pas tout à fait dégagé des abstractions<sup>8</sup>.

Néanmoins, l'opinion de Diderot sur l'allégorie n'est pas aussi tranchée. Au sens poétique, l'allégorie allie (trop rarement cependant) «sublime» et créativité, et frappe l'imagination ; mais Diderot prête également au terme des attributs et un usage religieux qui ne peuvent lui servir. Cette pratique de l'exégèse religieuse a peut-être contribué à la dégradation du procédé à ses yeux, tout comme l'abus qui en a été fait en peinture. Toujours est-il que l'emploi de l'allégorie par Diderot est équivoque, empreint d'auto-dérision parodique, et qu'il destina la plupart de ses allégories à la satire, comme nous le constaterons.

Il convient avant tout de définir l'allégorie et de préciser ce qui la rapproche de la satire. Nous montrerons ensuite dans quelle mesure et à quelles conditions Diderot rejetait le procédé avant d'analyser les usages satiriques qu'il en fit.

Selon l'acception classique, l'allégorie consiste en

une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par

---

<sup>7</sup> Georges May, «Diderot et l'allégorie», dans les *SVEC*, n° 89, 1972, p. 1052 et suiv. Diderot aurait subi l'influence de M<sup>me</sup> du Puisieux dont les œuvres en sont grandement imprégnées. Dans son article, Georges May considère rapidement les allégories littéraires de Diderot avant de se concentrer sur les frontispices allégoriques des éditions du philosophe et sur les jugements que celui-ci porta sur le procédé. Voir aussi l'introduction de Jean-Louis Leutrat à l'*Oiseau blanc, conte bleu* (DPV, III, p. 296).

<sup>8</sup> *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, ouvr. cité, p. 27.



laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile<sup>9</sup>.

Cette double signification permet l'expression plus ou moins nette d'un «sens spirituel» satirique. L'allégorie participerait alors de la satire la plus fine, la plus éloignée de l'injure<sup>10</sup>. Selon Lionel Duisit, quelques-uns des procédés de l'allégorie peuvent être aisément annexés par la satire. C'est le cas de la

réduction et [de la] schématisation des personnages [; de la] spécialisation de leurs attributs, de leurs traits de caractères, de leur fonction [; de la] discontinuité des épisodes<sup>11</sup>.

Mais, évidemment, les points de disjonction entre allégorie et satire apparaissent rapidement. Si

les modes satirique, caricatural, et grotesque, procèdent bien du mode allégorique, pour ce qui est des altérations qu'ils font subir au réel, ils s'opposent en bloc à l'allégorie, parce que le degré de stylisation qu'ils se donnent ne leur permet pas de se soutenir dans leur expressivité première<sup>12</sup>.

En d'autres termes, plusieurs éléments du texte satirique (subversion, procédés comiques, dévalorisation, difformités) invitent le lecteur à décoder le texte allégorique autrement, à y saisir la «malignité» du texte. Par ailleurs, «le degré de stylisation» de l'allégorie est un procédé trop contraignant et trop «poétique» pour que le satirique puisse s'y sentir «à son aise» bien longtemps.

Ajoutons à cela qu'allégorie et satire s'accommodent difficilement d'une œuvre

---

<sup>9</sup> Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1977, p. 114.

<sup>10</sup> Selon Sophie Duval et Marc Martinez, la palette du satirique s'étend en effet «de la technique ouverte à la technique la plus couverte. Le spectre satirique, poursuivent-ils, se déploie entre invective et allégorie, en passant par la raillerie, le sarcasme et l'ironie» (ouvr. cité, p. 187).

<sup>11</sup> Ouvr. cité, p. 27. L'auteur donne l'exemple du *Candide* de Voltaire : exemple judicieux.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 30.

ouverte et de longue haleine comme le roman ; qu'une telle rencontre aura nécessairement une influence sur la structure romanesque (la «discontinuité des épisodes» dont parle Lionel Duisit) et sur le type d'allégorie choisi. Le *Roman de la Rose* est à ce titre exemplaire.

Guillaume de Lorris et Jean de Meung travaillèrent à cet ouvrage. Au premier qui rêve sur quatre mille vers de conquérir la rose dont il est épris, succède le second dont la conception de l'amour est nettement plus prosaïque. Si de Lorris aimait une rose, de Meung réintroduit la femme. Ce faisant, tout en reprenant le cadre allégorique de son prédécesseur, Jean de Meung gâte la qualité poétique de l'œuvre (la satire s'accommode mal d'une trop grande stylisation) et verse, au mieux, dans l'allégorisme, ou, au pire, dans le réalisme le moins «courtois» qui se puisse être<sup>13</sup>.

L'allégorisme, «imitation de l'allégorie», ne «donne lieu qu'à un seul et unique sens, comme n'ayant qu'un seul et unique objet d'offert à l'esprit», écrit Pierre Fontanier<sup>14</sup>. Il s'agit d'une allégorie incomplète en quelque sorte. C'est sous cet habit que se présentera le plus souvent la satire. Celle-ci commande un minimum de clarté et l'allégorisme sera alors préféré, par Diderot à tout le moins.

L'allégorie n'a guère la faveur de Diderot, cela est connu<sup>15</sup>. C'est dans le cadre

---

<sup>13</sup> Voir au sujet de la «satire de la femme et du mariage» dans cette œuvre, Colette Arnould, *La Satire, une histoire dans l'histoire*, p. 42-43. Sur Jean de Meung, l'«Homère de la satire au moyen âge», voir Charles Lénient, *La Satire en France au Moyen Âge*, ouvr. cité, p. 150-163 (la satire contre les femmes, p. 156-158). Pour cette dualité entre Guillaume de Lorris et Jean de Meung, et les raisons qui font préférer l'allégorie du premier à celle du second, voir Marc-René Jung, «Jean de Meung et l'allégorie», dans *CAIEF*, n° 28, 1976, p. 21-22.

<sup>14</sup> *Les Figure du discours*, p. 116.

<sup>15</sup> Un passage de *Jacques le Fataliste* est souvent cité : «vous allez dire que je m'amuse, et que ne sachant plus que faire de mes deux voyageurs, je me jette dans l'allégorie, la ressource ordinaire des esprits stériles» (DPV, XXIII, 43 ; LEW., XII, p. 39 ; *Œuvres*, II, p. 729).

des *Salons* que nous trouvons le plus de jugements sur le procédé. Une allégorie de Jean-Jacques Dumont, dit le Romain, est, à notre connaissance, la première à tomber, dans le *Salon de 1761*, et Diderot annonce d'emblée les principaux points faibles de l'allégorie sur lesquels il reviendra jusqu'à la fin de sa vie :

vous savez que je n'ai jamais approuvé le mélange des êtres réels et des êtres allégoriques ; et le tableau qui a pour sujet la *Publication de la paix en 1749* ne m'a pas fait changer d'avis. Les êtres réels perdent de leur vérité à côté des êtres allégoriques, et ceux-ci jettent toujours quelque obscurité dans la composition<sup>16</sup>.

La première des récriminations de Diderot porte sur la «mixtion» de réel et d'allégorie qui donne à l'ouvrage une hétérogénéité qui lui déplaît. L'allégorie en soi, pour certains sujets, n'est pas ici incriminée, pour peu qu'elle convienne au sujet. Ainsi, Henri IV se prête plus naturellement à l'allégorie que la «lingère du coin». Mais s'il vient en la tête de l'artiste de transformer cette lingère en Hébé, Diderot y agrée à la condition que le tableau respecte une certaine unité :

je ne serai plus choqué de voir autour d'elle Jupiter avec son aigle, Pallas, Vénus, Hercule, tous les dieux d'Homère et de Virgile. Ce ne sera plus la boutique d'une petite bourgeoise, ce sera l'assemblée des dieux, ce sera l'Olympe ; et que m'importe, pourvu que tout soit un ?<sup>17</sup>

Dans le même *Essai*, Diderot précise encore une pensée qu'il avait déjà développée dans l'*Encyclopédie* :

---

<sup>16</sup> Pour souligner la dichotomie du tableau, Diderot affirme ensuite qu'un coup de ciseaux de l'abbé Galiani «séparerait cela [et laisserait] d'un côté tout le plat et tout le ridicule, et de l'autre tout l'antique qui serait supportable et que chacun interpréterait à sa fantaisie» (*Salon de 1761*, DPV XIII, p. 216 ; LEW., V, p. 52-53 ; *Œuvres*, IV, p. 201-202. Diderot avait déjà affirmé qu'il n'aimait «point ces disparates où les genres d'expression sont confondus», à propos de la statue de Louis XV à Reims (par Pigalle; DPV XIII, p. 167 ; LEW., IV, p. 431)

<sup>17</sup> *Essai sur la peinture*, DPV, XIV, p. 408 ; LEW., VI, p. 313-314 ; *Œuvres*, IV, p. 513. Diderot conclut par ce vers d'Horace : *Denique sit quodvis simplex duntaxat et unu* («Bref, l'œuvre sera ce qu'on voudra, il faut tout au moins qu'elle soit simple et une», *Art poétique*, v. 23, dans *Épîtres*, trad. par F. Villeneuve, Paris Belles Lettres, 1967, p. 203) L'adéquation entre le mode allégorique et l'apothéose d'Henri IV a déjà été énoncée dans l'art. \*COMPOSITION, ENC., III, p. 774a.

je ne saurais souffrir, à moins que ce ne soit dans une apothéose ou quelque autre sujet de verve pure, le mélange des êtres allégoriques et réels. [...] Je vous ai déjà dit mon avis sur le monument de Reims exécuté par Pigalle, et mon sujet m'y ramène. Que signifie à côté de ce portefaix étendu sur des ballots, cette femme qui conduit un lion par la crinière<sup>18</sup>?

Pour exprimer cette incompatibilité entre l'allégorie et la réalité, il use de cette image d'un Cupidon archer : le petit angelot ne pourrait lancer sa flèche «sans produire un mauvais effet» et transformer l'amant en saint Sébastien<sup>19</sup>.

À ce manque d'unité qu'il trouve en de nombreuses toiles «allégorico-réalistes», Diderot ajoute une deuxième récrimination contre l'obscurité de l'allégorie. Celle-ci est intellectuelle et interfère avec la signification de la partie réaliste du tableau pour finalement brouiller le «message». Au surplus, autant l'allégorie devrait obéir à une codification stricte et avoir recours, dans ses personnifications, à des signes traditionnels qui feraient reconnaître instantanément l'idée personnifiée, autant les peintres ont l'art de brouiller les pistes. Le *Salon de 1767* exerce particulièrement la verve de Diderot en ce domaine. S'agit-il des dessins de Cochin, Diderot se montre irrité par cette «allégorie fourrée partout, gâtant tout, brouillant tout, une obscurité presque à l'épreuve des légendes»<sup>20</sup>. Il s'emporte contre «une allégorie enragée» dont l'obscurité est «à faire

---

<sup>18</sup> *Essai sur la peinture*, DPV, XIV, p. 390 ; LEW., VI, p. 295-296 ; *Œuvres*, IV, p. 499-500. Dans l'*Encyclopédie*, voir l'art. \*COMPOSITION (ENC., III, p. 774 a, repris dans DPV, VI, p. 480-481). Nous pourrions rappeler, dans cette veine l'allégorie de Valade, un «fatras» qui «choque les yeux par le discordant» (*Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 246 ; LEW., VII, p. 192 ; *Œuvres*, IV, p. 641), le «fatras moitié histoire, moitié allégorie» de Pigalle (*Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 491 ; LEW., VII, p. 399 ; *Œuvres*, IV, p. 805) ou le «tapage» de celle de Renou (*ibid.*, DPV, XVI, p. 461-462 ; LEW., VII, p. 376-377 ; *Œuvres*, IV, p. 783-784).

<sup>19</sup> Diderot écrit en fait que c'est «un homme percé d'un trait réel qu'on aperçoit» (*Salon de 1761*, DPV, XIII, p. 220-221 ; LEW., V, p. 56 ; *Œuvres*, IV, p. 204-205).

<sup>20</sup> *Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 501 ; LEW., VII, p. 406 ; *Œuvres*, IV, p. 811.

devenir fous les Sphinx et les Œdipe»<sup>21</sup>. Ailleurs, il s'interroge sur le sujet d'un tableau que le titre seul explique<sup>22</sup>. Il propose ironiquement à Falconet de réintroduire les phylactères<sup>23</sup>.

Si l'art de l'allégorie est si difficile à pratiquer, pourquoi tant d'artistes s'y fourvoient-ils ? C'est que, troisième récrimination de Diderot, les artistes n'ont rien à «dire» d'intéressant. L'allégorie, «vide d'intérêt»<sup>24</sup>, est trop souvent l'expression d'une tête «stérile»<sup>25</sup>. Diderot se défend de vouloir la mort d'un genre qui a donné de si grandes œuvres, mais il prétend que «celui qui se jette dans l'allégorie s'impose la nécessité de trouver des idées fortes, neuves, frappantes, sublimes»<sup>26</sup> : une «allégorie commune, quoique neuve, est mauvaise» et, en 1767, Lagrenée l'apprend à ses dépens<sup>27</sup>. Sur un autre plan, l'allégorie est devenue la ressource des artistes qui n'ont trouvé d'autres moyens de cacher la vacuité des personnes dont ils faisaient l'éloge :

j'ai parlé de la flatterie relativement au faire. Il y en a une autre relative au moral, l'allégorie est sa ressource. On fait une allégorie à la louange de celui dont on n'a rien à dire de précis. C'est une espèce de mensonge que son obscurité sauve du mépris<sup>28</sup>.

---

<sup>21</sup> *Id.*, DPV, XVI, p. 461-462 ; LEW., VII, p. 376-377 ; *Œuvres*, IV, p. 783-784. Dans les *Pensées détachées*, l'allégorie «est presque toujours froide et obscure» (DPV, 4, p. 391 ; LEW., XII, p. 343 ; *Œuvres*, IV, p. 1020). Dans le *Salon de 1769*, un tableau allégorique d'Amédée Vanloo est rapidement exécuté : «sujet allégorique et obscur» (DPV, XVI, p. 598 ; LEW., VIII, p. 416 ; *Œuvres*, IV, p. 842).

<sup>22</sup> *Salon de 1765*, DPV, XIV, p. 205-206 ; LEW., VI, p. 153 ; *Œuvres*, IV, p. 395.

<sup>23</sup> Il «faudrait à tout moment faire sortir une légende de la bouche des personnages.[...], une petite oraison qui le fasse entendre» (lettre du 6 septembre 1768, CORR., VIII, p. 130-131 ; *Œuvres*, V, p. 863).

<sup>24</sup> *Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 130 ; LEW., VII, p. 86 ; *Œuvres*, IV, 560-561.

<sup>25</sup> Selon le mot du narrateur de *Jacques le Fataliste* cité ci-dessus. Voir aussi *La Peinture. Poème en trois chants*, par M. le Mierre : l'allégorie «est la ressource des têtes indigentes» (DPV XVIII, p. 151 ; LEW., VIII, p. 557).

<sup>26</sup> *Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 440 ; LEW., VII, p. 354 ; *Œuvres*, IV, p. 766.

<sup>27</sup> Voir le *Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 123 ; LEW., VII, p. 81 ; *Œuvres*, IV, p. 556.

<sup>28</sup> *Pensées détachées*, DPV, 4, p. 441 ; LEW., XII, p. 378 ; *Œuvres*, IV, p. 1052.

En somme, ce qui l'agace :

c'est ce mélange d'hommes, de femmes, de dieux, de déesses, de loup, de mouton, de serpents, de licornes. Premièrement, parce qu'en général cela est froid et de peu d'intérêt. Secondement, parce que cela est toujours obscur et souvent inintelligible. [Troisièmement, c'est] la ressource d'une tête pauvre et stérile ; on fait de l'allégorie tant qu'on veut ; rien n'est si facile à imaginer<sup>29</sup>.

Et qu'en est-il de l'allégorie littéraire ?

Nous n'avons trouvé que peu de jugements de Diderot sur l'allégorie en poésie, si ce n'est pour souligner la supériorité d'évocation de l'écrit sur la peinture. À ce titre, Homère sera toujours le plus grand, même dans la satire lorsque son allégorie dénigre la prétention des prières<sup>30</sup>. L'ancienneté et la consécration de ces allégories arrachent à Diderot un jugement positif : «il y a pourtant une exception en faveur [des allégories] qui ont été consacrées par la poésie et qui rentrent presque dans la classe de l'histoire»<sup>31</sup>. Homère a-t-il eu des successeurs ? Il est permis d'en douter puisqu'il est rare de voir Diderot louer des allégories littéraires.

Le raffinement que suppose l'allégorie paraît trop étranger à la poésie telle que la conçoit Diderot. La poésie qui l'émeut dans l'*Éloge de la Ville de Moukden* ne tient pas à des fioritures stylistiques. Il prévient le lecteur :

en général vous ne trouverez rien dans ce poème de ce que nous appelons allégories, fictions ; mais il y a ce qu'on appellera dans tous les pays du monde et

---

<sup>29</sup> *Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 437-438 ; LEW., VII, p. 352 ; *Œuvres*, IV, p. 764-765.

<sup>30</sup> Art. \*ATÉ, ENC., I, p. 797 b. Jupiter jette cette «déesse malfaisante» [Até] parmi les hommes; «elle parcourut la terre avec une vitesse incroyable, et les Prières boiteuses la suivirent de loin, tâchant de réparer les maux qu'elle laissait après elle. Cette fable allégorique est d'Homère, et elle est bien digne de ce grand poète; ce serait s'exposer à la gêner que de l'expliquer».

<sup>31</sup> Lettre à Falconet du 6 septembre 1768, CORR., VIII, p. 130-131 ; *Œuvres*, V, p. 863.

dans tous les siècles à venir de la véritable poésie<sup>32</sup>.

Diderot n'admettrait que rarement l'allégorie en poésie, à cause principalement de l'artifice qu'elle suppose, c'est-à-dire de son éloignement de la nature<sup>33</sup>.

Pour ce qui est de la prose, sans utilité immédiate et apparente pour le lecteur à qui elle s'adresse, l'allégorie n'a pas lieu d'être : comme en peinture, elle est trop coupée de la réalité. Dans son «Analyse d'un roman intitulé *Carite et Polydore*», Diderot s'interroge sur le sens de cette œuvre qui s'inscrit dans la tradition des romans grecs :

quelle utilité y a-t-il à retirer de toutes ces fictions, surtout si on n'y attache aucun sens allégorique ? Sans le sens allégorique elles ne signifient rien. Avec le sens allégorique elles fatiguent et sont presque toujours de mauvais goût dans un grand ouvrage<sup>34</sup>.

Cruel dilemme dans lequel Diderot enferme l'allégorie, qu'il accuse d'être enrichissante et appauvrissante à la fois, et qui conduit le lecteur à une seule conclusion : l'inutilité du procédé. Néanmoins il faut noter ici que l'allégorie, pour être viable, doit être utile et surtout qu'elle ne peut s'étendre («dans un grand ouvrage») sans lasser. Il s'agit ici des premiers éléments d'une «réhabilitation».

Les obstacles à lever pour que l'allégorie échauffe l'esprit de Diderot sont nombreux, certes, mais il est possible au peintre et au poète d'arracher son adhésion. C'est la fin et la forme de l'allégorie qu'il faut revoir pour atteindre cet objectif. Pour ne pas lasser le lecteur, il faut que l'allégorie soit non seulement courte, mais aussi satirique

---

<sup>32</sup> DPV XVIII, p. 176 ; LEW., VIII, p. 569. Pour un bref aperçu des rapports entre Diderot et la poésie, voir ci-dessous p. 190 et suiv.

<sup>33</sup> Cette remarque est valable pour la peinture. Voir à ce sujet ses commentaires sur *Les Arts suppliants* de Carle Vanloo, «froid» tableau allégorique (qu'il trouve beau cependant) : l'on y sent trop «la science de l'artiste et les effets de l'art» (*Salon de 1765*, DPV, XIV, p. 40 ; LEW., VI, p. 29 ; *Œuvres*, IV, p. 301).

<sup>34</sup> DPV, XIII, p. 160 ; LEW., IV, p. 483.

et gaie. C'est ce qu'il affirme lorsqu'il chapitre Lagrenée :

voulez-vous quelques exemples du genre allégorique qui soient ingénieux et piquants. Je les prendrai dans le style satirique et plaisant, parce que je m'ennuie d'être triste<sup>35</sup>.

Et Diderot de poursuivre avec des exemples de son cru :

imaginez un enfant qui vient de souffler une grosse bulle. La bulle vole. L'enfant qui l'a soufflée, tremble, baisse la tête, il craint que la bulle ne l'écrase en tombant sur lui. Cela parle, cela s'entend. C'est l'emblème du superstitieux. Imaginez un autre enfant qui s'enfuit devant un essaim d'abeilles dont il a frappé la ruche du pied et qui le poursuivent. Cela parle et cela s'entend. C'est l'emblème du méchant. Imaginez un atelier de sculpteur en bois. Il a le ciseau à la main, il est devant son atelier. Il a ébauché un ibis dont on commence à discerner le bec et les pattes. Sa femme est prosternée devant l'oiseau informe, et contraint son enfant à fléchir le genou comme elle. Cela parle encore et cela s'entend, sans dire le mot<sup>36</sup>.

Ces exemples laissent rêveur. Nous touchons à vrai dire à la caricature. Mais nous comprenons mieux maintenant ce qu'apprécie Diderot dans le poème de Lemierre, poème qu'il analyse pour la *Correspondance littéraire*. Après une sortie contre l'allégorie, Lemierre «fait succéder un morceau entièrement allégorique» qui «fournirait à un artiste une bonne composition»<sup>37</sup>. Que Diderot goûte l'allégorie de Lemierre ne nous surprend plus :

Il est une stupide et lourde déité ;  
Le Tmolus autrefois fut par elle habité ;  
L'Ignorance est son nom : la Paresse pesante

---

<sup>35</sup> *Salon de 1767*, DPV, XVI, 123 ; LEW., VII, p. 80 ; *Œuvres*, IV, 556. Le tableau de Lagrenée qui amène cette remarque avait de quoi exciter sa verve : *Le Clergé ou la Religion qui converse avec la Vérité*. De fait, les allégories qui charment Diderot dans les *Salons* sont les plus gaies et les plus légères, mais aussi les plus claires, tel ce tableau de Vien intitulé *La Marchande de toilette* : «voilà une allégorie qui a du sens, et non pas cet insipide *Exercice des Amours* de Vanloo. C'est une petite ode tout à fait anacréontique» (*Salon de 1763*, DPV, XIII, p. 363 ; LEW., V, p. 414 ; *Œuvres*, IV, p. 252). L'allégorie manquée de Vanloo s'intitulait : *L'Aîné des Amours qui fait faire l'exercice à ses cadets*.

<sup>36</sup> *Salon de 1767*, DPV, XVI, 123 ; LEW., VII, p. 80-81 ; *Œuvres*, IV, 556.

<sup>37</sup> *La Peinture. Poème en trois chants...*, DPV XVIII, p. 151 ; LEW., VIII, p. 557.



L'enfanta sans douleur au bord d'une eau dormante.  
 Le Hasard l'accompagne et l'Erreur la conduit,  
 De faux pas en faux pas la Sottise la suit (*id.*).

Cela fait effectivement une belle caricature.

Cette entrée en matière nous aura permis de cerner :

— premièrement que Diderot n'attache que peu de prix à l'allégorie et qu'il n'y recourt qu'à des fins satiriques ou, à la rigueur, pour satiriser le procédé lui-même ;

— deuxièmement, que Diderot cherche à détacher l'allégorie du tissu narratif ou qu'il fait du tissu narratif lui-même une allégorie puisque le mélange lui messied ;

— troisièmement, qu'il entend certainement échapper à l'obscurité en expliquant l'allégorie ou en utilisant des allégorismes.

Deux de ses œuvres sont particulièrement allégoriques : ce sont la *Promenade du sceptique* et l'*Oiseau blanc, conte bleu*. Toutes deux comportent des éléments satiriques, mais sur un mode allégorique différent et avec une efficacité critique peu comparable. Nous commencerons par l'*Oiseau blanc, conte bleu*, parce que l'allégorie que nous y trouvons s'approche le plus de l'allégorie littéraire et qu'elle en illustre les mécanismes.

L'œuvre est découpée en sept soirées au cours desquelles deux femmes et deux émirs improvisent un conte destiné à endormir la favorite, Mirzoza<sup>38</sup>. Le lien avec *Les Bijoux indiscrets* se limite ainsi à la reprise des personnages de Mangogul et de Mirzoza et au cadre oriental.

---

<sup>38</sup> Ce personnage est identifié trois fois par son nom (DPV, III, p. 323, 340, 358 ; LEW., I, p. 435, 456, 480 ; *Œuvres*, II, p. 238, 250, 263) ; Mangogul y est également cité (DPV, III, p. 309, 340, 351 ; LEW., I, p. 416, 456, 470, 471 ; *Œuvres*, II, p. 227, 250, 257, 258), mais ne joue aucun rôle.

L'allégorie se présente sous la forme de personnalisation. L'objet principal du conte est le mariage de Génistan (qui signifie «le prince Esprit») et les difficultés rencontrées pour y parvenir. D'abord éduqué par la fée Vérité, le prince a développé par la suite des goûts qui s'opposent aux préceptes de sa première éducation. Aussi, rechignait-il à épouser la femme que lui destine la fée Vérité, Polychresta («Bonne-à-Tout»), alors que son cœur le porte vers Lively («Gentillesse ou Vivacité»). Autour du prince gravitent des âmes malintentionnées qui font obstacle au mariage<sup>39</sup>.

Si nous traduisons les allégories par les vertus et les défauts qu'elles représentent, nous obtenons les équivalences suivantes :

Vérité veut que le prince Esprit épouse Bonne-à-Tout, mariage de raison qui renflouerait les coffres de l'État<sup>40</sup>. Il l'épouse après quelques péripéties, mais sans exclusivité. «Avait-il quelque affaire importante à terminer, il allait puiser chez elle les lumières, la sagesse et la force qui lui manquaient»<sup>41</sup>, puis se dédouanait de l'ennui que lui causait Bonne-à-Tout auprès de Vivacité. Du commerce avec cette amante naquirent deux enfants : Turbulence, qui mourut dans un duel après un souper fin trop arrosé, et une fille, qui épousa Fanfaron<sup>42</sup>. Par contre, les enfants d'Esprit et Bonne-à-Tout eurent un avenir autrement plus glorieux<sup>43</sup>. En somme, l'esprit guidé par la vérité mène au

---

<sup>39</sup> Les génies Rousch («Menteur») et Nucton («Sournois»), les fées Churchill («Coquette») et Coribella («Turbulente»), le prince Lubrelu («Brouillon») et la princesse Serpilla («Rusée»), etc.

<sup>40</sup> DPV, III, p. 318 ; LEW., I, p. 428 ; *Œuvres*, II, p. 234.

<sup>41</sup> DPV, III, p. 361 ; LEW., I, p. 482 ; *Œuvres*, II, p. 265.

<sup>42</sup> DPV, III, p. 363 ; LEW., I, p. 486 ; *Œuvres*, II, p. 266-67.

<sup>43</sup> «Ce fut un des fils de Polychresta qui succéda à l'empire. Ses frères devinrent de grands orateurs, de profonds politiques, de savants géomètres, d'habiles astronomes, et suivirent, du consentement de leurs parents, leur goût naturel» (DPV, III, p. 364 ; LEW., I, p. 487 ; *Œuvres*, II, p. 266).

progrès ; livré à soi, l'esprit ne conduit qu'à des productions stériles.

La satire dans ce conte se situe moins dans la leçon générale du conte que dans quelques épisodes disséminés. Par exemple, métamorphosé en oiseau blanc, Génistan a vécu dans un couvent de Chine où il a d'abord donné de l'esprit à deux sottes<sup>44</sup>. Mais surtout, «il naquit nombre de petits esprits, sans que la virginité de ces filles en souffrît», raconte-t-il. Prestement Mirzoza riposte : «allons donc, émir, vous vous moquez. Je veux bien qu'on me fasse des contes, mais je ne veux pas qu'on me les fasse aussi ridicules»<sup>45</sup>. L'attaque contre l'Incarnation (conception du Christ par le Saint-Esprit) est évidente. Mais ces pointes sont rares.

Nous le constatons, le rôle dévolu à Mirzoza est le moins fade de tous. Alors que les narrateurs successifs se limitent à «ennuyer» Mirzoza, la sultane donne vie au conte. Elle ironise sa portée allégorique<sup>46</sup>. C'est à elle qu'il revient d'interpréter en termes moins sibyllins la représentation allégorique. Ce faisant, elle critique par exemple la fiction d'un prince qui aurait été élevé dans le goût de la vérité :

Émir, êtes-vous bien sûr de ce que vous dites là ? Cela n'est pas assez absurde pour faire rire, et cela l'est trop pour être cru [...] Un prince qui persiste dans son goût pour la vérité ! en voilà bien d'une autre<sup>47</sup>.

Elle raille cette Vérité qui se «mêle de voyage» (le voyageur étant proverbialement un

<sup>44</sup> DPV, III, p. 305 ; LEW., I, p. 410 ; *Œuvres*, II, p. 224.

<sup>45</sup> DPV, III, p. 306 ; LEW., I, p. 411 ; *Œuvres*, II, p. 225.

<sup>46</sup> «Il y a quelquefois tant de finesse dans votre conte, que je serais tentée de le croire allégorique» (DPV, III, p. 348 ; LEW., I, p. 466 ; *Œuvres*, II, p. 255).

<sup>47</sup> DPV, III, p. 316-317 ; LEW., I, p. 426-427 ; *Œuvres*, II, p. 233. Aussi, précédemment : «ce conte est ancien, puisqu'il est du temps où les rois aimaient la vérité» (DPV, III, p. 349 ; LEW., I, p. 468 ; *Œuvres*, II, p. 256). Elle ironise également quand le premier émir affirme que la découverte de la vérité n'est redevable qu'à «une sorte d'instinct dont peu d'êtres sont doués» : «Et puis ne m'avez-vous pas dit qu'il était prince?» rétorque-t-elle (DPV, III, p. 313 ; LEW., I, p. 422 ; *Œuvres*, II, p. 231).

menteur)<sup>48</sup> ; elle parodie le procédé «l'origine de» dans les contes :

LE SECOND ÉMIR. Lively tira sa mule et en donna un coup sur le nez de l'eunuque qui en demeura aplati.

LA SULTANE. Et voilà l'origine de nos nez plats, ils descendent de la mule de Lively et de son sot eunuque<sup>49</sup>.

Mais aussi, par ces nombreux dénigrement du conte, elle insiste sur le caractère futile de l'ouvrage. Elle en trahit les «lieux communs»<sup>50</sup>, anticipe sur la suite du récit<sup>51</sup>.

Que dire maintenant de la satire dans l'*Oiseau blanc* ? Cette œuvre se signale par l'absence de l'auteur. Diderot paraît en effet bien loin de cette œuvre, d'abord en refusant de la reconnaître comme sienne en 1749<sup>52</sup>, ensuite par la faute de l'allégorie. Le conformisme dont fait preuve Diderot dans le traitement de l'allégorie s'étend à la satire qui n'est pas plus originale. L'*Oiseau blanc* aurait pu être écrit par tout un chacun. Jean-Louis Leutrat n'hésite pas à parler de la «qualité inférieure»<sup>53</sup> de ce conte : nous abondons dans ce sens, en ce qui a trait à la satire. Il n'y avait pas dans ce «conte bleu» de quoi éterniser l'emprisonnement de Diderot à Vincennes<sup>54</sup>.

Cependant, nous retrouvons ici les éléments que préconisait Diderot pour créer

<sup>48</sup> DPV, III, p. 349 ; LEW., I, p. 468 ; *Œuvres*, II, p. 256. Voir, au sujet du voyageur menteur la seconde lettre de Diderot au père Berthier (DPV, V, p. 31-32 ; LEW., II, p. 357 ; *Œuvres*, V, p. 25).

<sup>49</sup> DPV, III, p. 310 ; LEW., I, p. 417 ; *Œuvres*, II, p. 228. Pour cette satire des origines, voir le procédé dans *Les Bijoux indiscrets*, et les souvenirs de Sélim (II, chap. XVII).

<sup>50</sup> Entre autres, DPV, III, p. 309 ; LEW., I, p. 416 ; *Œuvres*, II, p. 228.

<sup>51</sup> DPV, III, p. 311 ; LEW., I, p. 419 ; *Œuvres*, II, p. 229 — DPV, III, p. 312 ; LEW., I, p. 420 ; *Œuvres*, II, p. 230 — DPV, III, p. 325 ; LEW., I, p. 437 ; *Œuvres*, II, p. 239.

<sup>52</sup> L'*Oiseau blanc* fut écrit en collaboration avec M<sup>me</sup> de Puisieux. L'implication du satirique s'en trouve atténuée. Sur la collaboration de M<sup>me</sup> de Puisieux, voir Jean-Louis Leutrat, DPV, III, p. 293.

<sup>53</sup> DPV, III, p. 293.

<sup>54</sup> Nous avons essayé de rapprocher les sept soirées du conte des sept jours de la Création d'abord, puis des sept péchés capitaux, sans résultat. Que Diderot n'ait pas voulu reconnaître ce conte, puis qu'il l'ait fait paraître trente années plus tard, à un moment où le conte allégorique est passé de mode, nous surprend.

une allégorie.

- 1) la leçon de cette allégorie est satirique, quelque ennuyeuse qu'elle soit ;
- 2) Diderot détache l'allégorie de la réalité et en fait explicitement un conte ;
- 3) il atténue l'obscurité de l'allégorie en attribuant à Mirzoza la mission d'en donner l'interprétation ou en «traduisant» les noms.

En outre, Diderot fait en sorte que l'allégorie ne lasse pas le lecteur en divisant le texte en sept soirées et en multipliant les interventions de Mirzoza<sup>55</sup>.

Satire, isolement du procédé, clarté et découpage caractérisent également une œuvre contemporaine de l'*Oiseau blanc*.

*La Promenade du Sceptique ou les Allées* serait de 1747<sup>56</sup>. L'œuvre est divisée en trois allées, c'est-à-dire, dans l'ordre, l'Allée des épines (la religion), l'Allée des marronniers (la philosophie), qui tient le juste milieu, et l'Allée des fleurs (les mondains). Chacune de ces parties porte en épigraphe une citation d'Horace (*Satires*, II, 3)<sup>57</sup>. Comme le précisent Herbert Dieckmann et Jean Deprun dans l'édition DPV, par ces avant-textes «Diderot prévient son lecteur que *La Promenade* est surtout une satire»<sup>58</sup>.

La satire d'Horace est un dialogue mettant aux prises Damasippe, nouvellement acquis au stoïcisme, et Horace lui-même. La pièce cible la folie généralisée des hommes. Damasippe se lance dans une «longue diatribe» en quatre points sur les folies les plus

---

<sup>55</sup> Ce conte fut envoyé en cinq livraisons dans la *Correspondance littéraire* (octobre 1777-février 1778).

<sup>56</sup> Voir, sur l'histoire éditoriale de la *Promenade*, DPV, II, p. 65-67. L'ouvrage aurait été composé dès le début de 1747 selon Laurent Versini (*Œuvres*, I, p. 67).

<sup>57</sup> Nous trouvons encore une allusion à cette satire dans la *Réfutation d'Helvétius* (LEW., XI, p. 630 ; *Œuvres*, I, p. 905), une traduction dans la *Satire première* (DPV, XII, p. 14 ; LEW., X, p. 275 ; *Œuvres*, II, p. 584) ainsi qu'une citation dans le *Salon de 1767* (DPV XVI, p. 300 ; LEW., VII, p. 236 ; *Œuvres*, IV, p. 676-677).

<sup>58</sup> Note dans DPV, II, p. 85.

communes : «l'avarice, l'ambition, le goût du plaisir, la superstition»<sup>59</sup>. Dans *La Promenade du sceptique*, l'ambition et la recherche des plaisirs sont attaquées dans l'Allée des fleurs, la superstition, dans l'Allée des épines. Damasippe poursuivra en définissant la folie d'Horace et ce dernier retournera la pareille à Damasippe en demandant à ce «grand fou» de ménager «un fou de moindre taille»<sup>60</sup>.

Nous souhaitons souligner la parfaite adéquation des épigraphes au corps du texte. Outre les trois folies décriées par Damasippe qui alimentent certaines thématiques de la *Promenade*, la satire d'Horace suggérerait à Diderot également son cadre allégorique<sup>61</sup>. C'est ce qui ressort de la première citation : «Dans les forêts, lorsqu'une erreur de direction jette les voyageurs hors du bon chemin et les pousse à l'aventure, celui-là s'en va à gauche, cet autre à droite»...<sup>62</sup> La deuxième citation en tête de l'Allée des épines (contre la religion) est extraite du dernier vers de la diatribe de Damasippe contre la superstition : «Quel mal lui a troublé l'esprit ? La peur des dieux»<sup>63</sup>. La troisième citation, au commencement de l'Allée des marronniers (les philosophes) marque la position de l'auteur. Il peut en effet se ranger derrière Damasippe et une école en

---

<sup>59</sup> François Villeneuve en introduction à cette satire, éd. citée, p. 150.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>61</sup> Les éditeurs (DPV) voient en «l'image de la forêt et des voyageurs» une «fable des trois allées» (DPV, II, p. 85). Notons l'intéressante interprétation de Francine Markovits qui analyse l'œuvre sous l'angle du *topos* sceptique de la promenade («De quelques formes modernes des arguments sceptiques. *La Promenade* de Diderot ou: Comment surprendre ses pensées ?», dans *Diderot et la question de la forme*, Paris, PUF, 1999, p. 37-60).

<sup>62</sup> La suite : «l'erreur est, pour tous deux, la même, mais elle les égare de côtés différents. Voilà, crois-le bien, de quelle façon tu es insensé : si celui que tu railles n'est, à aucun degré, plus sage, il traîne lui aussi une queue derrière lui» (*Satires*, trad. de François Villeneuve, éd. citée, p. 155 ; trad. reprise par DPV). Le texte latin de Diderot et celui établi par F. Villeneuve présentent quelques menues différences.

<sup>63</sup> Trad. Fr. Villeneuve, éd. citée, p. 169.

particulier ou se placer aux côtés d'Horace et contre la philosophie<sup>64</sup>. Il adopte en fait une position intermédiaire qui annonce qu'aucune philosophie de l'Allée des marronniers n'obtient son agrément : «pendant que je démontre que tous les hommes sont insensés, mettez-vous en ligne»<sup>65</sup>. La dernière citation est extraite de la diatribe de Damasippe contre les ambitieux, et plus particulièrement, ici, contre les erreurs de la fiction : «l'homme qui accueillera des représentations étrangères à la réalité et mêlées dans le désordre du crime, on le tiendra pour un cerveau ébranlé»<sup>66</sup>. Cette Allée est celle de la parodie romanesque<sup>67</sup>.

Parmi ces trois allées, seule celle des épines peut être rattachée dans son ensemble à une représentation à la fois allégorique et satirique. Dans l'Allée des marronniers, Diderot met l'accent sur les débats entre écoles et entre la philosophie et la religion<sup>68</sup>. L'Allée des fleurs substitue, quant à elle, «le conte moral à la satire allégorique pour [en] exposer les ridicules et les vices»<sup>69</sup>. Nous écartons donc ces allées pour nous concentrer sur l'Allée des épines.

Contrairement à celle de l'*Oiseau blanc* qui est narrative, l'allégorie satirique de

---

<sup>64</sup> Les vers 26-31, par exemple, où Horace dénonce le nouvel excès de Damasippe.

<sup>65</sup> Nous modifions la traduction de François Villeneuve (éd. citée, p. 157) pour l'adapter à la citation tronquée de Diderot.

<sup>66</sup> Villeneuve, éd. citée, p. 164.

<sup>67</sup> Ce sont les premières épigraphes extraites des *Satires* d'Horace (dans l'*Essai sur le mérite et la vertu*, il s'agissait des *Épîtres*).

<sup>68</sup> Dans l'Allée des marronniers, nous relevons en particulier le § 4 contre les pyrrhoniens qui réunit allégorie et satire (DPV, II, p. 115-116 ; LEW., I, p. 355-356 ; *Œuvres*, I, p. 103-104). C'est une parodie de Diogène Laërce (IX, 69, ouvr. cité, p. 1100 ; suggéré par L. Versini, *Œuvres*, I, p. 103, n. 2) : «on raconte de leur premier capitaine, qu'en se promenant dans l'allée, il marchait en tout sens, quelquefois la tête en bas, souvent à reculons; qu'il allait se heurter rudement contre les passants et les arbres, tombait dans des trous, se donnait des entorses, et répondait à ceux qui s'offraient de le guider, qu'il n'avait pas bougé de sa place, et qu'il se portait très bien» (DPV, II, p. 116 ; LEW., I, p. 356 ; *Œuvres*, I, p. 103).

<sup>69</sup> Selon les éditeurs de la *Promenade*, DPV, II, n. 197, p. 169.

l'Allée des épines n'a d'existence qu'au regard d'un autre texte, la Bible, et qu'au regard des pratiques religieuses chrétiennes. Ce trait en fait une œuvre de plus forte opposition satirique.

Comme dans l'*Oiseau blanc*, Diderot procède par personnifications. Cependant, il ne s'agit plus ici de personnifier des idées ou des vices, mais de changer le nom de certaines «fonctions» dans l'Église. Diderot cherche à construire une allégorie en y mêlant le divin et la hiérarchie religieuse humaine. Le monde ainsi créé n'a aucun lieu et occupe tous les lieux à la fois : «Tu connais ce bas monde : décide sous quel méridien est placé le petit canton que je vais te décrire»<sup>70</sup>.

Le procédé est fort simple : il s'agit de montrer l'ineptie du gouvernement de ce «canton» par rapport aux modes de gouvernement terrestres habituels. Comme le dira Diderot à Catherine II quelque vingt-cinq ans plus tard, alors qu'il comparera le gouvernement de Dieu à celui des rois, «votre Majesté ne s'endormirait pas tranquillement si elle en usait aussi négligemment avec ses sujets»<sup>71</sup>.

Le chef de cet «empire» (Dieu) a de multiples noms sans que l'on s'entende sur son existence même (§ 3). On le croit «infiniment sage» et «éclairé», mais il semble se complaire à multiplier les décrets équivoques (§ 4). On dit sa demeure somptueuse sans l'avoir vue (le paradis, § 5) ; suit la description de son État, qui n'est qu'un vaste camp militaire où chacun est soldat (chrétien) par défaut (baptême, § 6), où règne un vice-roi (le pape) secondé par des gouverneurs et des sous-gouverneurs de province (l'épiscopat).

---

<sup>70</sup> § 2, DPV, II, p. 86 ; LEW., I, p. 326 ; *Œuvres*, I, p. 80.

<sup>71</sup> *Mémoires pour Catherine II*, «De la morale des rois», LEW., X, p. 757 ; *Œuvres*, III, p. 347.



Cet état militaire est rigide, austère, les décisions y sont arbitraires ; certaines régions sont placées sous la coupe des «grands-prévôts, des archers et des bourreaux de l'armée» (l'Inquisition § 28) : le fagot vient à bout de toute opposition. On «n'entend point raillerie» dans l'Allée des épines<sup>72</sup>.

Diderot passe ainsi en revue les dogmes de l'Église et ses dissensions. Il fustige l'hypocrisie de «ces béats [qui] se promènent et édifient le jour dans l'Allée des épines, et passent la nuit sans scandale dans celle des fleurs»<sup>73</sup>. Il insiste sur l'impossibilité d'atteindre à l'idéal chrétien<sup>74</sup>. La condamnation est implacable : «En général, c'est bien la race la plus méchante que je connaisse. Orgueilleux, avarés, hypocrites, fourbes, vindicatifs»<sup>75</sup>, ils sont d'une âpre férocité pour ceux qui n'adhèrent pas à leur système. À la suite de la dispute qui s'éleva entre Athéos et un habitant de l'Allée des épines, «Athéos trouva à son retour sa femme enlevée, ses enfants égorgés, et sa maison pillée»<sup>76</sup>.

Cette allégorie repose principalement sur des procédés de dégradation. Nous sommes en présence d'un renversement où l'allégorie sert à rabaisser plutôt qu'à grandir. La chute de l'univers divin devenu terrestre est doublée d'une interprétation dévalorisante de certains passages de l'histoire sainte. Ainsi Moïse n'est qu'«un vieux berger» quelque peu magicien et turbulent poussé à l'exil par le «seigneur de sa paroisse» (Pharaon).

---

<sup>72</sup> Discours préliminaire, DPV, II, p. 83 ; LEW., I, p. 322 ; *Œuvres*, I, p. 78.

<sup>73</sup> § 22, DPV, II, p. 92 ; LEW., I, p. 332 ; *Œuvres*, I, p. 85.

<sup>74</sup> § 44, DPV, II, p. 103 ; LEW., I, p. 341 ; *Œuvres*, I, p. 93. Sur ce point, voir plus bas, p. 315.

<sup>75</sup> § 21, DPV, II, p. 92 ; LEW., I, p. 331 ; *Œuvres*, I, p. 85.

<sup>76</sup> Allée des marronniers, § 56, DPV, II, p. 138 ; LEW., I, p. 377 ; *Œuvres*, I, p. 120. Voir aussi, dans la même Allée le § 13 qui compare les philosophes aux religieux : «la douceur et la paix règlent nos procédés; les leurs sont dictés par la fureur. Nous employons des raisons; ils accumulent des fagots. Ils ne prêchent que l'amour et ne respirent que le sang. Leurs discours sont humains; mais leur cœur est cruel» (DPV, II, p. 120-121 ; LEW., I, p. 360; *Œuvres*, I, p. 107).

Devenu pâtre, «il s'exerça à la sorcellerie»<sup>77</sup>. Il ne tarda pas à faire mauvais usage de ses connaissances : «À l'instant le vieux pâtre marmotte quelques mots entre ses dents, et les étangs de M. le baron se trouvent empoisonnés» (*id.*). Jésus subit un sort similaire (§ 44) soit directement, soit par la dévalorisation de ceux qui rapportèrent ses actes :

je passe légèrement sur ses autres idées ; elles ont été minutées par ses secrétaires, dont les deux principaux furent un vendeur de marée et un cordonnier ex-gentilhomme<sup>78</sup>.

Les dogmes chrétiens subissent la même critique. Ce qui tient du spirituel est ramené à un accessoire vestimentaire. La foi est un bandeau (§ 7), la casaque blanche est le «symbole de l'innocence baptismale»<sup>79</sup> (§ 7). Les péchés salissent cette casaque qui ne peut toutefois jamais être immaculée : «un mauvais repas» (le péché originel)<sup>80</sup> y a laissé une tache indélébile. Pour toutes les autres taches, le pape, par «privilege exclusif» exerce le commerce de «savon». Institué «premier dégraisseur du monde», il se prévaut de ce droit «très bénévolement, moyennant finance»<sup>81</sup>. Le bandeau de la foi permet également des paradoxes truculents :

on prétend, par exemple, que, quand ce voile est d'une bonne étoffe, loin de priver de la vue, on aperçoit, à travers, une infinité de choses merveilleuses, qu'on ne voit point avec les yeux seuls<sup>82</sup>.

Dernier exemple de cette matérialisation ridicule des notions religieuses et de sa portée satirique, la dispute entre jansénistes et jésuites. Les premiers (des «enragés»)

---

<sup>77</sup> § 35, DPV, II, p. 99 ; LEW., I, p. 338 ; *Œuvres*, I, p. 90.

<sup>78</sup> DPV, II, p. 103 ; LEW., I, p. 342 ; *Œuvres*, I, p. 93.

<sup>79</sup> «Clefs de la promenade», DPV, II, p. 157. Diderot prend à d'autres la plupart de ces symboles.

<sup>80</sup> DPV, II, p. 100 ; LEW., I, p. 339 ; *Œuvres*, I, p. 91.

<sup>81</sup> § 24, DPV, II, p. 93 ; LEW., I, p. 333 ; *Œuvres*, I, p. 86.

<sup>82</sup> § 9, DPV, II, p. 89 ; LEW., I, p. 329 ; *Œuvres*, I, p. 83. Voir d'autres exemples plus bas, p. 409, n. 283.

«parsemèrent [l'Allée des épines] de chausse-trappes et de chevaux de frise qui la rendirent impraticable» : «le bataillon noir [les jésuites] inventa des pantoufles de duvet et des mitaines de velours»<sup>83</sup>.

Diderot procède donc à une réduction et à une simplification par voie d'allégorismes, c'est-à-dire à une interprétation univoque. La Genèse, Moïse, les Évangiles, dans ses parties «historiques», mais aussi dans ses parties interprétatives allégoriques, tout est ramené au concret qui en souligne l'absurdité. Au-delà du procédé, nous rattacherions volontiers cette dégradation à un mode de pensée plus vaste.

Éric-Emmanuel Schmitt a établi de façon convaincante qu'une partie du combat philosophique de Diderot porte sur la métaphysique et son langage<sup>84</sup>. L'une des tares des métaphysiciens aurait été de construire une langue remplie d'abstractions et finalement vide d'idées. Ce larcin commis sur le sens des mots n'est nulle part aussi flagrant que dans la scolastique. Existait-il un «jargon» qui fût aussi factice aux yeux de Diderot<sup>85</sup>? Notre hypothèse est que, premièrement, Diderot renverse l'allégorie pour restituer à la langue sa signification et que, deuxièmement, l'allégorie elle-même est l'objet de la satire.

Prenons comme point de départ cet extrait d'une lettre à Falconet :

«Tout ce qui est entré dans l'entendement y étant entré par la sensation, tout ce qui s'échappe de l'entendement doit donc retrouver un objet sensible auquel il puisse se rattacher», et d'appliquer cette règle à toutes les notions et à tous les mots, traitant de notions chimériques toutes celles qui ne pourront supporter cet essai ; de mots vides de sens, tous ceux qui ne se résoudre pas en dernière

---

<sup>83</sup> § 31, DPV, II, p. 98 ; LEW., I, p. 337 ; *Œuvres*, I, p. 90.

<sup>84</sup> *Diderot ou la philosophie de la séduction*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 17 et suiv.

<sup>85</sup> Le «jargon de la philosophie scolastique» (art. \*ÉCLECTISME, ENC., V, p. 285 a). *Jargon* se dit «d'une langue factice, dont quelques personnes conviennent pour se parler en compagnie et n'être pas entendues» (art. \*JARGON, ENC., VIII, p. 461 a).

analyse à quelque image sensible<sup>86</sup>.

C'est ce passage du symbolique au réel qui est décelable dans l'Allée des épines. L'allégorie permet d'attribuer à des notions abstraites «un objet sensible» (matérialisation) et de montrer ensuite, à l'aide des objets sensibles, toute l'absurdité des abstractions religieuses initiales. Il faut donc parler «de notions chimériques» puisque les dogmes chrétiens ne résistent pas à la mise à l'épreuve épistémologique de la réalité sensible. Par exemple, la notion de foi (le bandeau) est définitivement ridiculisée si l'on considère que plus on est aveugle, mieux on voit : échec du passage de l'abstrait au concret. Nous pensons ainsi que Diderot restitue par le truchement de l'allégorie la langue spoliée par les subtilités scolastiques. Mais nous voulons aller plus loin.

Il serait inconcevable qu'un homme qui a tant de fois décrié l'allégorie exploite ce procédé sans réserve, même dans cette œuvre de jeunesse. Or, les idées de Diderot sur la langue et sur son détournement par la philosophie et la théologie sont présentes dès cette époque, selon Éric-Emmanuel Schmitt. Il est donc contradictoire que Diderot «encadre» sa *Promenade* de réflexions niant les préciosités du langage et conçoive malgré tout une allégorie, si limpide soit-elle. Aussi pouvons-nous voir dans le choix de l'allégorie une parodie de l'herméneutique biblique. Encore faudrait-il montrer que l'allégorie est associée à la religion dans l'esprit de Diderot.

Pour pallier les difficultés du texte biblique, les religieux ont, de tout temps, proposé de l'interpréter. Rappelons que l'allégorie est l'un des quatre sens d'interprétation de l'Écriture, avec la «lettre» (sens historique), l'anagogie (sens moral)

---

<sup>86</sup> Lettre de juillet 1747, CORR., VII, p. 89 ; *Œuvres*, V, p. 743-744. Cité par Éric-Emmanuel Schmitt, *ouvr. cité*, p. 53.

et la tropologie (sens eschatologique, l'espérance). Pour ce qui est de l'allégorie :

les prophètes du vrai Dieu ont fait de l'allégorie un usage fréquent, et c'est à cette figure qu'il faut recourir pour trouver la clef des passages les plus obscurs. [énumération] Il faut donc, aux endroits mystérieux de l'Écriture que la raison ne peut aborder, essayer à la porte close la clef poétique de l'allégorie partout où l'imposante sévérité du dogme ne nous ordonne pas de nous incliner et de croire sans examen<sup>87</sup>.

De la parole prophétique et de l'interprétation allégorique, l'allégorie chrétienne a par la suite occupé le terrain narratif, le prêtre en chaire en faisant grand usage<sup>88</sup>.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'allégorie n'est pas entièrement dégagée du domaine religieux. Il est écrit dans l'*Encyclopédie* que «c'est en matière de religion surtout que l'allégorie est d'un plus grand usage»<sup>89</sup>. Si nous examinons attentivement le tableau du *Système figuré des connaissances humaines* de l'*Encyclopédie*, nous remarquons dans la partie droite du tableau (*imagination*) que la chaîne de la poésie s'établit de la manière suivante: «poésie» ◇ «sacré» ◇ «parabolique» ◇ «allégories»<sup>90</sup>.

En ce qui concerne Diderot, l'allégorie est aussi le signe d'une déformation qui génère le mythe avant de l'interpréter.

Dans un premier temps, l'allégorie signale une déformation de la réalité : «le voile de l'allégorie enveloppe à la longue les faits historiques»<sup>91</sup> pour donner naissance, dans

---

<sup>87</sup> A. L. Constant, art. ALLÉGORIE, dans le *Dictionnaire de littérature chrétienne*, Paris, chez J.-P. Migne, 1851, p. 56. L'article couvre près de quarante colonnes.

<sup>88</sup> L'allégorie expliquait aux fidèles les Évangiles. Matthew Hodgart s'attache plus particulièrement à la personnification allégorique comme vecteur satirique. Les vertus et les vices sont mis en scène sur un tissu narratif plus ou moins lâche. Avec l'efficacité des caractères archétypés, les personnifications des sept péchés capitaux, par exemple, animaient les sermons et donnaient une image du monde «vivante» et «critique», tout en valorisant «l'idéal chrétien d'humilité et d'austérité» (*La Satire*, Paris, Hachette, 1969, p. 168).

<sup>89</sup> Art. ALLÉGORIE, ENC., I, p. 280 a.

<sup>90</sup> ENC., I, P. LIII ; DPV, V, p. 120 ; encart dans l'édition Lewinter (t. II) ; *Œuvres*, I, p. 236-237.

<sup>91</sup> Art. \*ERYNNIS, ENC., V, p. 919 a.

la nuit des temps, à maintes superstitions puis à la religion. La malignité d'une poignée d'ambitieux en favorise le développement : «leurs rêveries furent généralement admises dans toute leur absurdité»<sup>92</sup>. Erreurs et mensonges : l'allégorie devient «la source de mille bizarreries, telles que le Zodiaque et le Sagittaire dans l'appartement d'une accouchée»<sup>93</sup>.

Ces mythes bâtis sur l'obscurité et l'ignorance donnent naissance à un nouveau mouvement d'interprétation allégorique, fondé sur les mythes eux-mêmes :

l'emblème et l'allégorie ont cela de commode, que la sagacité de l'esprit, ou le libertinage de l'imagination peut les appliquer à mille choses diverses ; mais à travers ces applications, que devient le sens véritable ? Il s'altère de plus en plus ; bientôt une fable a une infinité de sens différents ; et celui qui paraît à la fin le plus ingénieux est le seul qui reste<sup>94</sup>.

Ce que pratiquaient les Grecs se voit en Inde, où certains

par intérêt ou pusillanimité, [cherchèrent] à concilier la folie avec la raison, recoururent à des allégories dont les instituteurs du dogme n'avaient pas eu la moindre idée<sup>95</sup>,

comme dans toutes les religions du monde<sup>96</sup>.

C'est à partir de ce réseau d'occurrences que nous croyons que Diderot s'est déterminé à ridiculiser la religion, dans la *Promenade*, en choisissant l'allégorie et en ôtant à celle-ci toute «grandeur» poétique et toute obscurité interprétative, contrairement à l'allégorie religieuse. C'est pour les mêmes raisons que Diderot a négligé l'allégorie dans les autres Allées, ce mode d'écriture n'étant plus adapté à l'objet satirisé.

<sup>92</sup> *Histoire des deux Indes*, «Philosophie des Brames», *Œuvres*, III, p. 631 ; LEW., XV, p. 406.

<sup>93</sup> Lettre à Falconet du 6 septembre 1768, CORR., VIII, p. 131 ; *Œuvres*, V, p. 863.

<sup>94</sup> Art. \*GRECS, ENC., VII, p. 905 b.

<sup>95</sup> *Histoire des deux Indes*, *Œuvres*, III, p. 631 ; LEW., XV, p. 406.

<sup>96</sup> Voir par exemple les articles \*CHALDÉENS (ENC., III, p. 20 a), \*ÉTHIOPIENS (ENC., VI, p. 55 b -56 a), \*ÉGYP TIENS (ENC., V, p. 437 b) et l'*Histoire de Grèce* que traduisit Diderot (DPV, I, p. 135).

Le ridicule jeté sur les allégories religieuses trouve des échos jusque dans la critique des *Salons*. Nous prendrons deux exemples qui illustrent les périls de la sustentation dans les tableaux religieux allégoriques et le danger de défier la gravitation. Dans une peinture de Parocel, Diderot craint que le vol précipité de Dieu ne lui soit dommageable :

à droite, un Père éternel qui se précipite, et qui ferait certainement une chute fâcheuse, sans les anges obligeants qui le retiennent. Au milieu et plus haut, le pigeon radieux. Objet très intéressant<sup>97</sup> !

Dieu lui-même ne saurait se soustraire à son propre poids ; on dépouille le «pigeon» (le Saint-Esprit) de sa dimension symbolique. À cette chute de Dieu, nous trouvons en contrepoint la difficile ascension de saint Augustin. Son *Apothéose* par Taraval semble laborieuse et incertaine quant à son succès :

arrivera-t-il ? n'arrivera-t-il pas ? Ma foi, je n'en sais rien. Je vois seulement que s'il retombe et qu'il se rompe le cou, ce ne sera pas de sa faute, mais bien de la faute de ces deux maudits anges qui voient ses terribles efforts et qui s'en moquent ; ce sont peut-être deux anges pélagiens<sup>98</sup> !

Enfin, c'est avec une délectation non dissimulée que Diderot voit les lois de la nature appliquées au «récit allégorique de Moïse» par un théologien qui se propose de ramener les «Mystères du christianisme» à des faits «physiquement vrais». La zoophilie d'Adam et la correction que lui donne Ève pour l'amener à un comportement sexuel mieux adapté à son espèce feraient bonne figure dans l'œuvre de Lucien de Samosate<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> *Salon de 1763*, DPV, XIII, p. 408 ; LEW., V, p. 461-462 ; *Œuvres*, IV, p. 285. Dans le *Salon de 1765*, Diderot ironisera encore sur le lieu commun allégorique de cette colombe : «À gauche, comme de coutume, au centre de la lumière, la divine et chétive colombe» (DPV, XIV, p. 245 ; LEW., VI, p. 182 ; *Œuvres*, IV, p. 419).

<sup>98</sup> *Salon de 1765*, DPV, XIV, p. 269 ; LEW., VI, p. 205 ; *Œuvres*, IV, p. 433-434.

<sup>99</sup> *La Vérité. Ouvrage anonyme...*, DPV, XX, p. 453 ; LEW., IX, p. 660-661. Diderot s'était exclamé : «il est impossible d'imaginer [...] une satire plus violente de l'étymologie» (*id.*, XX, p. 451 ; *id.*, IX, p. 659).

La religion, quoique la principale victime de ce que l'on peut appeler la «satire de l'allégorie», n'est pas la seule. Tout ce qui s'éloigne de la réalité physique, toute «métaphysique» allégorique et chimérique est tournée en ridicule par Diderot. L'amour platonique a souffert également de ce procédé parodique et satirique dans *Les Bijoux indiscrets*.

Dans le chapitre XX (2<sup>e</sup> partie) intitulé «l'amour platonique», Diderot reprend à sa façon le mythe de Platon sur l'amour humain<sup>100</sup> à travers l'aventure d'Hilas et Iphis. Il s'agit pour lui de prouver qu'il y a «un peu de testicule au fond de nos sentiments les plus sublimes et de notre tendresse la plus épurée»<sup>101</sup>. Mirzoza aurait le jugement gâté par les romans. Elle soutient qu'«on aime pour aimer», que l'estime et la confiance constituent un ciment durable «sans qu'un amant prétende à des faveurs, ni qu'une femme soit tentée d'en accorder»<sup>102</sup>. Le conte allégorique d'Hilas et Iphis vient la contredire et lui démontrer que sans les «misères» dont sont dotés les deux sexes, il ne peut y avoir de véritable amour<sup>103</sup>.

Pour avoir irrité une pagode, Hilas se voit privé de son sexe et ne peut le recouvrer qu'à la condition d'être aimé sincèrement par une femme malgré son défaut de constitution. Après une série de déconvenues qui prouvent que l'amour platonique est une chimère, Hilas rencontre Iphis qui est dans le même état que lui :

ils s'aimèrent platoniquement, comme vous imaginez bien ; car ils ne pouvaient

---

<sup>100</sup> *Le Banquet*, 191a-192c, dans *Œuvres complètes*, Paris, coll. Bibliothèque de la pléiade, 1950, t. I, p. 718-719.

<sup>101</sup> Lettre à Damilaville du 3 novembre 1760, CORR., III, p. 216 ; *Œuvres*, V, p. 297.

<sup>102</sup> DPV, III, p. 249 ; LEW., I, p. 732 ; *Œuvres*, II, p. 192.

<sup>103</sup> DPV, III, p. 250 ; LEW., I, p. 733 ; *Œuvres*, II, p. 193.



guère s'aimer autrement ; mais à l'instant l'enchantement cessa ; ils en poussèrent chacun un cri de joie, et l'amour platonique disparut<sup>104</sup>.

L'union d'Hilas et d'Iphis repose plus sur la raison que sur l'amour ; le maléfice rompu, les amants se séparent. L'idée d'un amour platonique, d'un amour idéalisé ne passe pas l'épreuve de la réalité, comme c'est le cas des dogmes chrétiens<sup>105</sup>.

Allégorie satirique, satire des allégories, les rapports de Diderot au procédé sont donc complexes. Quant aux deux œuvres qui ont principalement illustré cette section, la différence d'acuité satirique entre *l'Oiseau blanc* et *La Promenade du sceptique* tient à la présence de la satire de la religion. Du point de vue satirique toujours, rien ne peut les réunir si ce n'est ce niveau d'abstraction imposé à la représentation et l'abandon de toute volonté réformatrice. Un prince qui lirait le conte oriental ne serait guère porté à choisir la vérité comme principe directeur de son gouvernement. La religion est systématiquement déconsidérée dans l'Allée des épines : mais quelle autre voie est proposée ? La philosophie est l'Allée préférée du narrateur sans qu'aucun modèle philosophique n'emporte le suffrage. L'allégorie satirique de *l'Oiseau blanc* se présente comme un aimable jeu ; celle de *la Promenade* dans l'Allée des épines comme un jeu de massacre.

---

<sup>104</sup> DPV, III, p. 255 ; LEW., I, p. 739 ; *Œuvres*, II, p. 197.

<sup>105</sup> Il faut bien distinguer ici : c'est l'amour platonique qui est satirisé et non le mythe de Platon en soi. Si l'on se reporte au texte de Platon, l'on s'aperçoit que les premiers humains, divisés par Zeus, cherchaient à s'accoupler avec leur moitié perdue. Devant leur impuissance, chaque moitié finissait par mourir de faim et Zeus finit par doter chacun d'organes génitaux. Le mythe de Platon considère par conséquent que l'acte sexuel est essentiel à l'expression de l'amour et à la satisfaction des désirs. Diderot satirise l'amour platonique et non l'amour platonicien. Il y aurait par ailleurs une autre interprétation à l'histoire d'Hilas et d'Iphis, celle d'une parodie satirique des romans grecs. Le roman grec présente, dans sa forme typique, un plan régulier (Voir B. P. Reardon, *Courants littéraires grecs des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles après J.C.*, Paris, Belles Lettres, 1971, p. 310). La quête amoureuse d'Hilas est l'inverse de celle des romans grecs traditionnels : il veut mettre en péril sa chasteté involontaire et l'union finale avec Iphis n'a rien de définitif.

Ce n'est pas manque de talent chez Diderot ; il semble bien que Diderot n'ait jamais pris au sérieux l'allégorie<sup>106</sup>. Qu'il ait destiné le procédé exclusivement à la satire en est le signe : il suivait là les pratiques de son siècle<sup>107</sup>. Par la suite, il usera du procédé parcimonieusement.

## 2 — L'ESPRIT LIVRÉ À LUI-MÊME : LE MONDE DES VISIONS ET DES RÊVES

À travers le rêve, le délire, voire la folie, l'être humain touche parfois à des vérités insoupçonnées. L'esprit échappe à toute méthode et, par de subtiles analogies, lie entre elles des notions apparemment étrangères. Par le rêve l'individu accède parfois à un nouveau savoir<sup>108</sup>. Mais, à l'exception du *Rêve de d'Alembert* dans lequel Diderot développe certaines de ses plus audacieuses hypothèses, les rêves et autres visions trouvent chez Diderot un usage moins immédiatement philosophique.

Dans le chapitre IX des *Bijoux indiscrets* intitulé «Les songes», Mirzoza, Mangogul et Sélim donnent à Bloculocus certains de leurs rêves à interpréter<sup>109</sup>. Que faut-il penser de ce Bloculocus qui traduit le grec sans le savoir<sup>110</sup>, qui affirme d'emblée : «j'ai sur les songes quelques idées singulières» qui lui méritent «l'épithète de songe-creux»<sup>111</sup>?

---

<sup>106</sup> «Les dons de Diderot ne le destinaient pas à l'allégorie» (Arthur Wilson, *Diderot*, ouvr. cité, p. 53).

<sup>107</sup> Henri Morier, art. ALLÉGORIE, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, ouvr. cité, p. 77 ; Marie-Louise Dufrenoy, troisième partie : «La satire orientale», chap. XI, «Les écrits allégoriques», dans *L'Orient romanesque en France (1704-1789)*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1946, p. 197-212.

<sup>108</sup> «C'est cette habitude de déraison que possèdent, dans un degré surprenant ceux qui ont acquis ou qui tiennent de la nature le génie de la physique expérimentale; c'est à ces sortes de rêves qu'on doit plusieurs découvertes» (*De l'Interprétation de la nature*, § XXXII, DPV, IX, p. 50 ; LEW., II, p. 734 ; *Œuvres*, I, p. 572).

<sup>109</sup> DPV, III, p. 181-186 ; LEW., I, p. 654-659 ; *Œuvres*, II, p. 137-141.

<sup>110</sup> DPV, III, p. 186 ; LEW., I, p. 658 ; *Œuvres*, II, p. 140-141.

<sup>111</sup> DPV, III, p. 182 ; LEW., I, p. 654 ; *Œuvres*, II, p. 137.

Bloculocus pose cependant le rêve en termes très clairs. Selon lui, certaines images de l'état de veille s'impriment dans le cerveau ; pendant le sommeil, elles subissent quelques transformations :

il arrive souvent qu'une personne qui ne lui est pas inhumaine quand il veille, le traite en dormant comme un nègre, ou qu'au lieu de posséder une femme charmante, il ne rencontre dans ses bras qu'un petit monstre contrefait<sup>112</sup>.

Le dormeur n'est pas maître de son rêve comme il n'est pas maître des associations qu'il effectue.

Ce fonctionnement par analogie autorise des expériences physiologiques curieuses. Ainsi en est-il du portrait en rêve que fait Mangogul de Mirzoza. Ce sont les appas de la maîtresse royale à cela près qu'elle a la tête d'un doguin<sup>113</sup>. Que Mirzoza soit transformée en «ouvrage en marqueterie», selon son expression<sup>114</sup>, ne prête pas encore à satire.

En revanche, satire il y a dans les trois chapitres consacrés aux rêves de Mangogul et Mirzoza. Le chapitre XXIX (I, «Rêve de Mangogul ou voyage dans la région des hypothèses»<sup>115</sup>) relate le rêve du prince voyageant dans les régions métaphysiques. Dans «Le rêve de Mirzoza» (II, chapitre VII<sup>116</sup>), c'est la contrée des Lettres qui est visitée. En addition, un second «Rêve de Mangogul» s'attaque aux disputes religieuses. Chacun d'entre eux est prétexte à l'évocation de personnages monstrueux. D'un point de vue

---

<sup>112</sup> DPV, III, p. 182 ; LEW., I, p. 654 ; *Œuvres*, II, p. 138.

<sup>113</sup> DPV, III, p. 182 ; LEW., I, p. 655 ; *Œuvres*, II, p. 138.

<sup>114</sup> DPV, III, p. 184 ; LEW., I, p. 656 ; *Œuvres*, II, p. 139.

<sup>115</sup> DPV, III, p. 130-143 ; LEW., I, p. 601-606 ; *Œuvres*, II, p. 99-102.

<sup>116</sup> DPV, III, p. 172-177 ; LEW., I, p. 644-650 ; *Œuvres*, II, p. 130-134.

allégorique et satirique, ces rêves présentent un intérêt inégal ; parfois le procédé semble éculé. Dans la promenade de Mangogul au pays des hypothèses, par exemple, la philosophie post-socratique divisée allégoriquement en lambeaux parmi les sectes n'est pas neuve<sup>117</sup>. La visite guidée de Mirzoza ne brille pas non plus par son originalité<sup>118</sup>. Sur fond de poncifs allégoriques, Diderot développe des portraits grotesques. Au pays des hypothèses, les philosophes

étaient des vieillards, ou bouffis, ou fluets, sans embonpoint et sans force et presque tous contrefaits. L'un avait la tête trop petite, l'autre les bras trop courts. Celui-ci péchait par le corps, celui-là manquait par les jambes. La plupart n'avaient point de pieds et n'allaient qu'avec des béquilles. Un souffle les faisait tomber, et ils demeuraient à terre jusqu'à ce qu'il prît envie à quelque nouveau débarqué de les relever<sup>119</sup>.

Dans le rêve de Mirzoza, c'est la «longue file de pygmées» critiques, compilateurs et érudits qui est mise en scène. Les critiques sont ainsi des nains aux «dents fort aiguës» et aux «ongles fort longs» :

les uns tâchaient d'égratigner les bas-reliefs, et le parquet était jonché des débris de leurs ongles ; d'autres plus insolents s'élevaient les uns sur les épaules des autres, à la hauteur des têtes, et leur donnaient des croquignoles<sup>120</sup>.

Les pygmées compilateurs détruisent en constituant des anthologies ; les érudits tentent de reformer ce que les précédents ont détruit.

---

<sup>117</sup> DPV, III, p. 131 ; LEW., I, p. 602 ; *Œuvres*, II, p. 100. Nous avons trouvé la même idée chez Boèce : «plus d'un brutal avait déchiré [le] vêtement [de Philosophie], et de ces lambeaux, chacun s'était approprié le plus qu'il avait pu» (*Consolation philosophique*, Paris, Hachette, 1861, p. 15). Les écoles après Socrate «déchirèrent la robe que j'avais tissée de mes mains, et [...] s'imaginant me posséder tout entière, parce qu'ils m'avaient arraché ces haillons, ils se dispersèrent» (*id.*, p. 7).

<sup>118</sup> Il s'agit des bustes des grands poètes (DPV, III, p. 173-175 ; LEW., I, p. 645-647 ; *Œuvres*, II, p. 131-132). Voir à ce sujet Lionel Duisit : «la progression par étapes successives, selon le modèle de la "visite guidée", souvent reproduit depuis Dante, correspond très exactement au fonctionnement du mode allégorique» (*Satire, parodie, calembour*, ouvr. cité, p. 28).

<sup>119</sup> DPV, III, p. 131 ; LEW., I, p. 602 ; *Œuvres*, II, p. 100.

<sup>120</sup> DPV, III, p. 176 ; LEW., I, p. 648 ; *Œuvres*, II, p. 133. L'image des pygmées est aussi défraîchie.

Ces deux rêves allégoriques sont d'une portée satirique différente. Les monstres qui composent le rêve de Mangogul sont des philosophes, et malgré leur difformité, le rêveur leur trouve encore quelque chose d'intéressant et de «hardi». Il en va autrement des pygmées. La satire des critiques et des compilateurs est décelable dans les épithètes choisies et dans les comparatifs. La monstruosité de leur aspect n'y est pas adoucie.

Le rêve permet donc de jouer avec les corps, de les détendre ou de les ramasser au gré de l'auteur. Mais c'est dans l'addition du «Rêve de Mangogul» que Diderot fait montre d'une plus grande maîtrise et d'une plus grande complexité dans la satire.

Ce rêve additionnel de Mangogul frappe une nouvelle fois la religion :

ce fut au milieu du caquet des bijoux qu'il s'éleva un autre trouble [...] causé par l'usage du penum, ou du petit morceau de drap qu'on appliquait aux moribonds<sup>121</sup>.

Diderot exploite le ridicule d'une dispute qui s'était élevée parmi les sectateurs de Zoroastre pour étendre sa critique à la religion chrétienne<sup>122</sup>.

Mangogul eut en vision le dialogue entre deux «monstres» dont «l'un croyait avoir deux nez au milieu du visage, et l'autre deux trous au cul» (*id.*). Le second entreprend de raconter comment l'impression des deux trous au cul s'est imprégnée en lui et raconte à son tour son rêve. Le rêve dans le rêve rapporte la violence faite à la femme du grand pontife par Anofore qui, vilebrequin en mains, s'apprêtait à réparer un oubli de la nature

---

<sup>121</sup> DPV, III, p. 261 ; LEW., I, p. 743 ; *Œuvres*, II, p. 199.

<sup>122</sup> Art. (\*)ZENDA VESTA, ENC., XVII 700 b : «l'une de ces sectes s'appelait celle des *anciens croyants*, l'autre celle des *réformateurs*. De quoi s'agissait-il entre ces sectaires, qui pensèrent à tremper toute la contrée de leur sang ? De savoir si le *pennon*, ou la pièce de lin de neuf pouces en carré que les Parsis portent sur le nez en certain temps, devait ou ne devait pas être mise sur le nez des agonisants». Diderot termine par une citation d'Horace : «Tu ris ? change de nom, cette fable est ton histoire» (*Sat.*, I, 1, vv. 69-70, éd. citée, p. 34). Diderot opte pour la caricature dans le rêve de Mangogul et «déplace» la dispute entre le nez et le derrière (DPV, III, p. 261 ; LEW., I, p. 743 ; *Œuvres*, II, p. 200).

quand il en est empêché par le rêveur<sup>123</sup>. Anofore menace :

demande grâce, maroufle, demande grâce, ou je t'en fais deux... Aussitôt je sentis le froid de la mèche du vilebrequin, l'horreur me saisit, je m'éveille, et depuis, je me crois deux trous au cul<sup>124</sup>.

Les deux partis en présence desquels Mangogul a raconté son rêve ne tirent pas immédiatement la leçon de ce rêve. Mangogul s'explique :

quoi de plus commun que de se croire deux nez au visage, et de se moquer de celui qui se croit deux trous au cul ? [...] Que pensez-vous de ces deux interlocuteurs ? — Que ce sont deux fous. — Et s'il leur venait en fantaisie de se faire chefs de parti ; et que la secte des deux trous au cul, se mît à persécuter la secte aux deux nez ? — Le pontife et les prêtres baissèrent la vue<sup>125</sup>.

Mangogul, avec une sagesse à laquelle le reste du roman ne nous avait pas habitué, impose la paix religieuse.

L'emploi du monstrueux caricature ici l'absurdité des disputes religieuses. Diderot critique les débats scolastiques et l'intolérance religieuse tout en retournant, contre elle-même, le précepte de tolérance de la religion chrétienne. Seul le cadre onirique peut autoriser de telles exubérances rabelaisiennes.

Le rêve n'a pas l'exclusivité de la déformation. Nous souhaitons considérer la pratique de la déformation physique dans son ensemble et non plus uniquement dans le champ onirique qui a inspiré cette section et ainsi étendre l'analyse à l'animalisation.

Quand Diderot se met à «rêver les yeux ouverts», il se représente le monde d'une

---

<sup>123</sup> «C'est moi qui fais des culs à ceux qui n'en ont point» (DPV, III, p. 265 ; LEW., I, p. 750 ; *Œuvres*, II, p. 203).

<sup>124</sup> DPV, III, p. 266 ; LEW., I, p. 750 ; *Œuvres*, II, p. 204.

<sup>125</sup> DPV, III, p. 266 ; LEW., I, p. 750-751 ; *Œuvres*, II, p. 204.

façon singulière<sup>126</sup>. Nous connaissons le célèbre passage de la *Satire première* dans lequel Diderot lie les caractères humains à des espèces animales<sup>127</sup>. Dans la *Satire seconde*, il suffit de se plonger dans la «ménagerie» Bertin-Hus pour voir à quels animaux le lecteur a affaire<sup>128</sup>. L'animalisation dans les deux *Satires* procède néanmoins différemment. Dans la *Satire première*, la comparaison paraît fondée sur une observation éthologique du comportement humain. Il en va autrement dans le *Neveu de Rameau*. Il est peu probable que les personnes concernées eussent accepté de se peindre sous les traits d'un loup ou d'un tigre. L'animalisation est devenue satirique en dévalorisant les individus.

La fin satirique du procédé ne fait aucun doute dans l'esprit de Diderot. Dans la *Satire seconde*, Diderot fait dire à son narrateur :

[le Neveu, Galiani et Rabelais] sont trois magasins où je me suis pourvu de masques ridicules que je place sur le visage des plus graves personnages ; et je vois [...] un pourceau dans un cénobite, une autruche dans un ministre, une oie dans son premier commis<sup>129</sup>.

Il s'agit à la fois d'opposer au sérieux d'une fonction le comique qui dégrade et de choisir

<sup>126</sup> *Les Bijoux indiscrets*, DPV, III, p. 183 ; LEW., I, p. 656 ; *Œuvres*, II, p. 138-139. Nous n'analysons pas ici le procédé qui s'en tient au domaine privé. À titre d'exemple, d'Holbach est un sanglier (Lettre à Sophie Volland du 2 au 6 ou 8 novembre 1760, CORR., III, p. 235 ; *Œuvres*, V, p. 308) comme Saint-Florentin (lettre à Sophie Volland du 21 septembre 1768, CORR., VIII, p. 175 ; *Œuvres*, V, p. 888). Autres exemples : «il faut que je vous quitte pour des prêtres, des moines, des avocats, des juges, des animaux de toute espèce et de toute couleur» (lettre à Sophie Volland du 27 juillet 1759, CORR., II, p. 185 ; *Œuvres*, V, p. 122). Nous remarquons que l'imagination de Diderot le porte à cette pratique.

<sup>127</sup> «Il y a l'homme loup, l'homme tigre, l'homme renard, l'homme taupe, l'homme pourceau, l'homme mouton, et celui-ci est le plus commun» etc. (DPV, XII, p. 12 ; LEW., X, p. 273-274 ; *Œuvres*, II, p. 583).

<sup>128</sup> «Nous avons tous de l'humeur et grand appétit. Des loups ne sont pas plus affamés; des tigres ne sont pas plus cruels. Nous dévorons comme des loups, lorsque la terre a été longtemps couverte de neige ; nous déchirons comme des tigres, tout ce qui réussit» (*Satire seconde*, DPV, XII, p. 134 ; LEW., X, p. 358 ; *Œuvres*, II, p. 659). Voir, au sujet de l'animalisation, les remarques de Sylviane Albertan-Coppola (qui cite le même passage), dans «Rira bien qui rira le dernier», *Autour du Neveu de Rameau*, art. cité, p. 31-32. Selon elle, les «procédés polémiques» (pourquoi pas «satiriques» ?) contre les antiphilosophes «peuvent être ramenés à trois types : l'inclusion, la subversion, l'animalisation» (p. 30).

<sup>129</sup> *Satire seconde*, DPV, XII, p. 190 ; LEW., X, p. 405-406 ; *Œuvres*, II, p. 691. À propos du pourceau cénobite, voir les lettres à Sophie Volland du 17 septembre, des 2 et 25 octobre 1761 (CORR., III, p. 307, p. 322-323, p. 350-351 ; *Œuvres*, V, p. 349, p. 358, p. 371).

avec soin l'animal que l'on applique à la personne<sup>130</sup>. Le mouvement part aussi quelquefois de l'animal pour aboutir à l'homme :

voulez-vous que le singe qui se tortille en cent manières diverses, de comique qu'il est devienne ridicule ? mettez-lui un chapeau ; le voulez-vous plus ridicule ? mettez sous ce chapeau une longue perruque à la conseillère<sup>131</sup>.

Nous pouvons tenter de classer le «bestiaire» de Diderot en deux catégories qui rendent compte de ces procédés comiques et sérieux. La première catégorie renferme les animaux familiers sur lesquels souffle un vent de bêtise. Ainsi en est-il de l'oie. «Les quarante oies» de l'Académie couronnent une pièce insipide, affichant par là leur manque de goût<sup>132</sup>. Ainsi en est-il de l'âne. Ce sont les religieux qui pâtissent le plus souvent de cette dernière association. Dans une pièce dans laquelle saint François est pris à parti, Diderot transforme un moine en âne qui se châtie pour mieux gagner le Ciel :

Ô le rare secret ! Ô la sublime étude  
D'un âne sanglé d'un cordon  
Qui pour aller plus vite à la béatitude  
S'ajuste au derrière un chardon<sup>133</sup>!

Diderot écrit allégoriquement à Grimm que «l'âne vient de donner son coup de pied au lion» ; il précise : «je veux dire que la Sorbonne vient de publier sa censure de *L'Esprit*<sup>134</sup>». Dans *Les Bijoux indiscrets* enfin, Sélim narre l'étrange procession à laquelle il a rêvé :

---

<sup>130</sup> Par exemple le trésorier «à bec crochu et à longues serres» du rêve de Sélim (DPV, III, p. 184-185 ; LEW., I, p. 657 ; *Œuvres*, II, p. 139-140).

<sup>131</sup> *Salon de 1765*, DPV, XIV, p. 216 ; LEW., VI, p. 161 ; *Œuvres*, IV, p. 402.

<sup>132</sup> *Les Deux Académies*, DPV, XVI, p. 539 ; LEW., VII, p. 417-418.

<sup>133</sup> *Vers envoyés à un François le jour de sa fête*, DPV, XX, p. 582 ; LEW., X, p. 110.

<sup>134</sup> Lettre du 5 juin 1759, CORR., II, p. 155 ; *Œuvres*, V, p. 106. Nous voyons encore à travers cet exemple que nous n'avons pas quitté le champ de l'allégorie.



je voyais sortir de la grande mosquée deux files parallèles d'animaux singuliers; ils marchaient gravement sur leurs pieds de derrière ; le capuchon, dont leurs museaux étaient affublés, percé de deux trous, laissait sortir deux longues oreilles mobiles et velues ; et des manches fort longues leur enveloppaient les pieds de devant<sup>135</sup>.

Il arrive cependant à Diderot d'hésiter sur la nature animale des religieux, l'âne étant susceptible de dangereuses métamorphoses :

les ânes fourrés de Sorbonne ont extrait trente-sept impiétés de Bélisaire, parmi lesquelles celle-ci : «[citation]», d'où vous voyez que ces tigres que j'appelais des ânes sont toujours également altérés de sang hérétique, et qu'ils ont un grand goût pour les autodafés. On a beaucoup murmuré ; mais comme les philosophes ont vu qu'on ne les poursuivait pas, ces onagres, à coups de pierre dans les rues, ils se sont mis à leur jeter de la boue, et à présent que je vous parle, les fourrures sorboniques en sont honnêtement mouchetées<sup>136</sup>.

Ailleurs, les docteurs de Sorbonne, toujours à l'affût de l'hérésie, se métamorphosent en chiens de chasse :

si vous allongez les oreilles d'un docteur de Sorbonne, que vous le couvriez de poil et que vous tapissiez sa narine d'une grande membrane pituitaire, au lieu d'éventer un hérétique, il poursuivra un lièvre, ce sera un chien. — Un chien ! — Oui, un chien. Et que si vous raccourcissez le nez du chien... — J'entends le reste, assurément ce sera un docteur de Sorbonne, laissant là le lièvre et la perdrix, et chassant à voix l'hérétique<sup>137</sup>.

Ces métamorphoses annoncent la seconde catégorie d'animaux, aussi dangereuse que la première avait une efficacité douteuse : celle des carnassiers.

---

<sup>135</sup> DPV, III, p. 184 ; LEW., I, p. 657 ; *Œuvres*, II, p. 139. Nous écartons ici ce qui relève de l'insulte, par exemple, lorsque Diderot traite l'abbé Pommier de «foutu âne» (lettre à Falconet du 6 septembre 1768, CORR., VII, p. 143 ; *Œuvres*, V, p. 872 — lettre à Sophie Volland du 10 septembre 1768, CORR., VIII, p. 156 ; *Œuvres*, V, p. 880 — *Les Deux Académies*, DPV, XVI, p. 543) ou lorsqu'il parle de son frère : «si le saint homme avait seulement de la cervelle autant qu'une oie, voilà ce qu'il verrait sans qu'on le lui dit» (lettre à sa sœur Denise du 15 août 1768, CORR., VIII, p. 89-90 ; *Œuvres*, V, p. 841).

<sup>136</sup> Lettre à Falconet du 15 août 1767, CORR., VII, p. 105-106 ; *Œuvres*, V, 751-752.

<sup>137</sup> *Réfutation d'Helvétius*, LEW., X, p. 524-525 ; *Œuvres*, I, p. 823. Voir aussi cette variante : «changez la ligne faciale. Arrondissez la tête, etc., et le chien ne quètera plus des perdrix; il éventrera des hérétiques. Allongez le nez du docteur de Sorbonne, etc., et il ne chassera plus l'hérétique; il arrêtera la perdrix» (*Commentaire sur Hemsterhuis*, LEW., XI, p. 24 ; *Œuvres*, I, p. 704).

Nous sommes maintenant en compagnie des loups de la *Satire seconde*. Nous nous limiterons à cet exemple et à celui du tigre. Loup ou tigre, Diderot hésite souvent, quitte à confondre les deux animaux dans la même représentation de cruauté sanguinaire.

À l'exception de la Sorbonne ci-dessus, nous n'avons pas relevé d'autres exemples d'une assimilation de ces animaux à des institutions religieuses. Il semble que le loup et le tigre soient réservés au pouvoir politique et représentent d'abord les tyrans, les «tigres couronnés»<sup>138</sup> de ce monde ou, pour reprendre une image de Diderot, «ces bêtes farouches» qui «dévorent les hommes»<sup>139</sup>. Néron en est l'archétype. Dans l'*Essai sur les règnes*, l'empereur y est comparé au tigre pas moins de huit fois<sup>140</sup>. Diderot applique la même sanction au roi de Prusse Frédéric II. Il critique un portrait du roi par Amédée Vanloo :

voici comme il m'a semblé : le corps un peu trop gros pour la tête et pour les jambes qui m'ont paru grêles, cependant bien d'aplomb ; les yeux beaux, mais ardents et sévères ; la bouche petite, mais quelque chose de celle du tigre, il fait peur, on n'est pas tenté de l'approcher<sup>141</sup>.

À l'occasion du démembrement de la Pologne enfin, Diderot exprime clairement son fait

---

<sup>138</sup> *Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 360 ; LEW., VII, p. 287 ; *Œuvres*, IV, p. 716.

<sup>139</sup> *Id.*, DPV, XVI, p. 364 ; LEW., VII, p. 290 ; *Œuvres*, IV, p. 718.

<sup>140</sup> «Le tigre encore innocent et jeune» (I, § 38, DPV, XXV, p. 84 ; LEW., XIII, p. 323 ; *Œuvres*, I, p. 1005) ; «la langue du tigre n'était pas encore ensanglantée» (I, § 46, DPV, XXV, p. 95 ; LEW., XIII, p. 332 ; *Œuvres*, I, p. 1012) ; «les yeux du tigre étincelaient de fureur» (I, § 76, DPV, XXV, p. 146 ; LEW., XIII, p. 375 ; *Œuvres*, I, p. 1047) ; «Néron est un tigre devenu fou» (I, § 106, DPV, XXV, p. 189 ; LEW., XIII, p. 414 ; *Œuvres*, I, p. 1078) ; «le fond de la caverne du tigre» (II, § 45, DPV, XXV, p. 315 ; LEW., XIII, p. 523 ; *Œuvres*, I, p. 1167) ; «ce n'est qu'à un tigre qu'on dit : Ne soyez point un tigre» (II, § 50, DPV, XXV, p. 323 ; LEW., XIII, p. 530 ; *Œuvres*, I, p. 1173) ; «ce tigre qui semble s'amuser du désastre de sa ville» (II, § 87, DPV, XXV, p. 375 ; LEW., XIII, p. 576-577 ; *Œuvres*, I, p. 1211) ; «le tigre captieux lui tendait un piège» (II, § 107, DPV, XXV, p. 401 ; LEW., XIII, p. 600 ; *Œuvres*, I, p. 1230).

<sup>141</sup> *Salon de 1769*, DPV, XVI, p. 597 ; LEW., VIII, p. 415-416 ; *Œuvres*, IV, p. 841. Diderot ne l'approchera d'ailleurs pas.

à Catherine II. Qu'il soit prussien, russe, autrichien ou français, ce sont tous des loups<sup>142</sup>.

Cette férocité semble tenir de la nature humaine. Elle gagne d'abord l'entourage des despotes :

les successeurs de ces ministres de la tyrannie seront des tigres qui se croiront nés de tout temps pour déchirer, et nos enfants des moutons imbéciles qui se croiront nés de tout temps pour être déchirés<sup>143</sup>.

Elle envahit ensuite tous les hommes qui se placent au-dessus des lois, comme le suggère un passage des *Mémoires pour Catherine II*. Diderot pose l'hypothèse suivante : «supprimez la loi civile dans une capitale, pour un an seulement»<sup>144</sup>. Les effets ne tarderont pas à se faire sentir :

les indigents se jetteront sur les riches. Ceux-ci s'armeront pour la défense de leur propriété. Le sang ruissellera dans les rues. La ville vous offrira l'image effrayante de ce qui se passe et doit se passer dans le monde. [...] Ils sont, ainsi que le tigre et le loup, dans l'état de nature<sup>145</sup>.

Comment ! s'offusque l'interlocuteur imaginaire de Diderot, «l'homme vivant en société, instruit, policé, religieux, parlant vice et vertu du matin au soir, semblable au tigre et au loup de la forêt ?» Cela est triste, mais vrai<sup>146</sup>. Nous sommes à l'opposé de la bonté naturelle de l'homme si chère à Rousseau. Le sauvage est à l'affût sous le vernis de la civilité :

---

<sup>142</sup> «Nous ne doutons pas que le partage de ce mouton ne devienne un jour la source d'une longue querelle entre les trois loups [...]. Mes trois loups sont le Russe, l'Autrichien et le Prussien. Le Français est le quatrième» (*Mémoires pour Catherine II*, LEW., X, p. 564 ; *Œuvres*, III, p. 229).

<sup>143</sup> *Mémoires pour Catherine II*, LEW., X, p. 547 ; *Œuvres*, III, p. 217.

<sup>144</sup> Ou faites passer à tous les Européens l'Équateur. Ils perdent rapidement leur mince vernis de civilisation : ce sont des «tigres domestiques qui rentrent dans la forêt. La soif du sang les reprend» (*Histoires des deux Indes*, *Œuvres*, III, p. 692-693).

<sup>145</sup> LEW., X, p. 756-757 ; *Œuvres*, III, p. 346.

<sup>146</sup> LEW., X, p. 757 ; *Œuvres*, III, p. 346.

Des mœurs ou grimaces d'usage  
 Ont beau servir de voile à sa férocité ;  
 Une hypocrite urbanité,  
 Les souplesses d'un tigre enchaîné dans sa cage  
 Ne trompent point l'œil du sage ;  
 Et dans les murs de la cité  
 Il reconnaît l'homme sauvage  
 S'agitant sous les fers dont il est garrotté<sup>147</sup>.

Dans ses contributions à l'*Histoire des deux Indes*, enfin, Diderot écrit :

l'homme se glorifie de son excellence sur tous les êtres de la nature ; et par une férocité qu'on ne remarque pas même dans la race des tigres, l'homme est le plus terrible fléau de l'homme<sup>148</sup>.

C'est sur cette note pessimiste que nous quittons à la fois l'animalisation et l'allégorie<sup>149</sup>.

Comment pourrions-nous résumer cette section ? Le fil conducteur serait la lente dégradation d'un procédé, celui de la personnification. L'*Oiseau blanc* est la seule parmi les œuvres que nous venons d'étudier à accorder parfaitement la vertu et sa personnification. La fée Vérité par exemple agit selon la qualité qu'elle représente. Avec la *Promenade*, nous assistons déjà à un abaissement. Dieu «descend» inévitablement d'un niveau (il n'est plus «que» roi), ainsi que les figures mythiques de la Bible (Moïse) et des Évangiles (les apôtres). Le rêve n'offre à Diderot que la possibilité de représenter le monde dans ce qu'il a de plus grotesque. Enfin, les hommes eux-mêmes sont animalisés.

À ce mouvement constant vers le bas, il convient d'ajouter un amenuisement du

---

<sup>147</sup> *Les Éleuthéromanes*, DPV, XX, p. 565-566 ; LEW., X, p. 20.

<sup>148</sup> *Histoires des deux Indes*, Œuvres, III, p. 688.

<sup>149</sup> Nous avons écarté de notre analyse certaines visions de Diderot qui ne présentent aucun intérêt satirique. Celle des *Trois Chapitres*, qui parodie plus volontiers le *Petit Prophète* de Grimm, en fait partie. Il s'agit essentiellement d'un compte rendu plus ou moins original du *Devin de village* de Rousseau. Nous avons écarté aussi certaines allégories, soit parce que l'analyse aurait été redondante, soit parce qu'elles s'intégraient mieux à d'autres sections (ainsi, la caverne de Platon du *Salon de 1765* qui illustre la théâtralisation du monde dans ce chapitre).

procédé vers ce qu'il a de plus pointu, soit l'injure personnelle. D'un point de vue satirique, cette progression vers les personnalités s'accompagne d'un transfert du comique au sérieux. L'*Oiseau blanc* est la seule allégorie qui développe sa propre narration, mais la satire s'y dissout. Toutes les autres allégories ne dépassent guère les dimensions d'un tableau ou d'une suite de tableaux (la disposition en paragraphes dans la *Promenade*, les chapitres dans *Les Bijoux indiscrets*). Avec l'animalisation, le procédé atteint la dimension d'une épithète.

## B — LE MONDE INVERSÉ

les femmes se mirent à faire des culbutes, et à marcher la tête en bas, les pieds en l'air et les mains dans leurs mules <sup>150</sup>.

Nous abordons ici un monde où les valeurs fondamentales sont niées pour leur contraire, où le fou devient roi, où le roi est fou, où le sage est persécuté et où ses persécuteurs sont honorés. Marc Angenot place ce renversement satirique dans «une tradition immémoriale : le *Mundus inversus*». C'est l'un des «lieux communs transhistoriques où chaque génération inscrit les contradictions du moment présent»<sup>151</sup>. Pour Bakhtine, cette inversion du monde n'est jamais aussi forte que dans le carnaval, héritage des saturnales latines. Le carnaval rapproche des «individus séparés dans la vie

---

<sup>150</sup> *Les Bijoux indiscrets*, DPV, III, p. ; LEW., I, p. 719-720 ; *Œuvres*, II, p. 183.

<sup>151</sup> *La Parole pamphlétaire*, ouvr. cité, p. 103.

normale par des barrières [sociales] infranchissables» : tout devient possible<sup>152</sup>. Le petit est fait grand, alors que le Grand est avili. «L'idéal utopique et le réel» se fondent «provisoirement dans la perception carnavalesque du monde unique en son genre»<sup>153</sup>.

La position de Bakhtine et de son carnavalesque est connue. Précisons qu'il ne faut pas confondre le carnaval avec le monde inversé et que le second dépasse le premier. Bakhtine s'attache aux rites populaires qui entourent les fêtes du carnaval en soi. Il associe le carnavalesque au rire festif et le caractérise par son origine populaire, par son universalité et par son ambivalence<sup>154</sup>. Le monde inversé que nous présentons ici peut posséder ces traits comme il peut être, à l'inverse, sérieux, particulier et univoque. En outre, dans le carnaval, l'inversion est acceptée par tous ; dans le monde inversé en général, le satirique adopte souvent une position extérieure et juge sévèrement l'inversion. C'est pourquoi nous distinguons le carnavalesque bakhtinien et le monde inversé pris dans son ensemble.

D'autre part, la définition du carnavalesque selon Bakhtine s'accorde mal à l'usage qu'en fait Diderot.

Dans la *Satire seconde*, le carnavalesque se présente sous la forme d'une permission de laisser parler le «fou»<sup>155</sup>, selon le modèle horatien des saturnales<sup>156</sup>.

D'autres œuvres tiennent peu ou prou du carnaval. L'utopie tahitienne du *Supplément au*

<sup>152</sup> *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1970, p. 18

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 20. *Poétique de Dostoïevski*, ouvr. cité, p. 169.

<sup>155</sup> Ces originaux qui «arrêtent une fois l'an» le Philosophe (DPV, XII, p. 72 ; LEW., X, p. 301 ; *Œuvres*, II, p. 624).

<sup>156</sup> «Use de la liberté de décembre» dit Horace à son esclave (*Sat.*, II, 7, v. 4, éd. citée, p. 200).

*Voyage de Bougainville*, que nous examinerons, peut passer pour carnavalesque dans la mesure où le sauvage s'exprime librement sur la société qu'on lui décrit, le temps d'une rencontre avec un «civilisé». *Jacques le Fataliste et son maître* annonce dès le titre le renversement carnavalesque<sup>157</sup>. Quelque peu découragé, le maître est presque sur le point de reconnaître ce renversement :

LE MAÎTRE — Mais, à ce compte, ton lot vaudrait mieux que le mien.

JACQUES — Qui vous le dispute ?

LE MAÎTRE — Mais, à ce compte, je n'ai qu'à prendre ta place et te mettre à la mienne<sup>158</sup>.

Ce carnavalesque y revêt même des formes complexes<sup>159</sup>.

Cependant, le carnaval est toujours temporaire selon Bakhtine, ce qui pose un problème dans le cas des œuvres de Diderot. *Jacques le Fataliste* ou la *Satire seconde* ne se traduisent pas par un retour à la normale après la période de liberté accordée au valet ou à Rameau. Le maître tente de reprendre son rôle, ce que Jacques lui refuse. L'arrêt de l'Hôtesse du Grand-Cerf qui veut rétablir l'ordre social, est immédiatement invalidé par le nouveau contrat de Jacques qui s'accorde la part du lion<sup>160</sup>. Enfin, Rameau le fou, qui se dit conforme aux mœurs du temps, soutient que c'est le philosophe qui est

---

<sup>157</sup> Pour une analyse de la question, voir Nicholas Cronk «*Jacques le Fataliste* et le renouveau du roman carnavalesque», dans *DHS*, n° 32, 2000, p. 33-49.

<sup>158</sup> DPV, XXIII, p. 184-185 ; LEW., XII, p. 202 ; *Œuvres*, II, p. 836. Et aussi : «Un serviteur, vous avez bien de la bonté : c'est moi qui suis le sien» (DPV, XXIII, p. 188 ; LEW., XII, p. 206 ; *Œuvres*, II, p. 839).

<sup>159</sup> Le vicaire du village de Jacques «était une espèce de nain, bossu, crochu, bègue, borgne, jaloux, paillard» amoureux de Suzon (DPV, XXIII, p. 226 ; LEW., XII, p. 251 ; *Œuvres*, II, p. 868), l'image inversée du père Hudson (voir le portrait de ce dernier : DPV, XXIII, p. 193 ; LEW., XII, p. 211 ; *Œuvres*, II, p. 842). Le vicaire surprend Jacques et Suzon dans un endroit reculé. Jacques se fâche, enfourche le vicaire et le lance dans un fenil de dix pieds de haut. Métaphoriquement, par ce transfert de bas en haut, le diable trône aux cieux. Lorsque le mari accourt, il ne peut s'empêcher de rire et il lui prend envie de montrer ce nouveau dieu : «on n'y aurait jamais vu une aussi belle procession» (DPV, XXIII, p. 228 ; LEW., XII, p. 253 ; *Œuvres*, II, p. 870) : inversion du bas vers le haut, le bas corporel, la fête populaire, désacralisation temporaire, tout est dans ce passage.

<sup>160</sup> «J'annule l'égalité qui s'est établie entre eux par laps de temps» (DPV, XXIII, p. 182-183 ; LEW., XII, p. 199-200 ; *Œuvres*, II, p. 834-835).

atypique<sup>161</sup>. Aussi vaut-il mieux considérer la figure du monde inversé dans son ensemble<sup>162</sup>.

Ce renversement pris de façon générale s'opère à différents niveaux selon Sophie Duval et Marc Martinez. Le *topos* du *mundus inversus* se divise en «trois principaux groupes d'images»<sup>163</sup>. Le premier groupe opère un «renversement cosmique» qui bouleverse le cours de la nature elle-même. Le deuxième groupe de figures intervertit «les règnes» en plaçant, tel Swift dans les *Voyages de Gulliver*, le cheval au-dessus de l'homme. Le dernier groupe «met en œuvre des inversions au sein des rapports humains»: la satire «prend alors appui sur des valeurs injustement destituées pour remettre le monde à l'endroit et rétablir l'ordre originel». Diderot préfère le plus souvent cette dernière voie et il souhaite demeurer parmi ses congénères.

Nous trouvons les exemples les plus évidents de ce renversement dans les grands ouvrages de fiction tels que *Les Bijoux indiscrets*. Dans cette œuvre, les femmes marchent sur les mains<sup>164</sup> et le bas du corps s'exprime à la place du haut. Sous l'effet de l'anneau magique de Cucufa, ce qui est caché et qui semble cependant gouverner le monde prend ce droit de parole qui lui est habituellement dénié. Les bijoux offrent alors cette vision du monde particulière.

L'autre inversion possible consiste à montrer la société telle qu'elle est, c'est-à-

---

<sup>161</sup> DPV, XII, p. 114 ; LEW., X, p. 338 ; *Œuvres*, II, p. 647.

<sup>162</sup> Nicholas Cronk (art. cité) étend cette notion en privilégiant la culture livresque et non la culture populaire. Le carnaval de Bakhtine repose, en fait, sur des assises floues : «nous appellerons *littérature carnalisée* celle qui a subi directement, sans intermédiaire, ou indirectement, après une série de stades transitoires, l'influence de tel ou tel aspect du folklore carnavalesque (antique ou médiéval)» (*Poétique de Dostoevski*, ouvr. cité p. 152).

<sup>163</sup> *La Satire*, p. 201. Les citations qui suivent renvoient toutes à cette page.

<sup>164</sup> L'épigraphe en tête de cette section.



dire différente de ce qu'elle devrait être. Le *Neveu de Rameau* et *La Religieuse* fonctionnent sur ce principe : «le milieu auquel [le Neveu] s'identifie, la société dont il fait siennes les aspirations coïncident en tous points avec l'idée du monde à l'envers», écrit fort justement Georges Daniel<sup>165</sup>. *La Religieuse* est entièrement composée sur un renversement des valeurs qui ne peut que nuire au bonheur individuel<sup>166</sup>. Le rôle du satirique se «limite» à exposer cette inversion aberrante.

Aussi, l'inversion n'est-elle pas uniquement fictionnelle : c'est ce qui démarque le plus cette représentation de l'abstraction que nous venons de quitter, plus littéraire quant à elle. Diderot constate souvent ces inversions dans son milieu, car les oppositions par inversion y sont constantes<sup>167</sup>. Combien de fois Diderot ne s'est-il pas exclamé : «il n'y a donc plus de distinction entre l'homme de bien et le scélérat»<sup>168</sup>?

Considérer toutes les occurrences d'inversions satiriques constituerait la matière d'une nouvelle thèse. Nous avons donc décidé de nous concentrer sur une représentation particulière de monde inversé : l'utopie. Nous avons effectué ce choix pour trois raisons. D'abord, l'utopie, dans une perspective satirique, n'a jamais été abordée. Ensuite, ce monde inversé participe à la fois de la création littéraire et du constat par l'auteur que sa société a perverti certaines valeurs fondamentales. Enfin, les réticences de Diderot face

---

<sup>165</sup> *Le Style de Diderot*, Genève, Droz, 1986, p. 332.

<sup>166</sup> Voir plus bas, l'analyse du roman, p. 292 et suiv.

<sup>167</sup> La cour et la ville (*Mémoires pour Catherine II*, LEW., X, p. 561-562 ; *Œuvres*, III, p. 227-228) ou, un exemple parmi d'autres, ce «paysan misérable» qui «excède sa femme pour soulager son cheval, laisse périr son enfant sans secours, et appelle le médecin pour son bœuf» parce que la survie de tous en dépend (*Supplément au Voyage de Bougainville*, DPV, XII, p.623 ; LEW., X, p. 235 ; *Œuvres*, II, p. 567). Voir également le rôle social indûment tenu par les acteurs, ci-dessous, p. 400-401.

<sup>168</sup> Plaidoyer pour Calas, DPV, XIII, p. 305 ; LEW., V, p. 772.

au procédé nous permettent de développer également une «satire de l'utopie».

### L'UTOPIE

Nous devons le nom mais non la chose à Thomas More qui publia son *Utopia* au début du XVI<sup>e</sup> siècle. L'Atlantide (dans le *Timée* et *Critias*) et la *République* de Platon contiennent déjà les éléments essentiels de l'utopie. Pour gagner ce pays imaginaire, le voyage est obligatoire. Depuis la célèbre *Histoire véritable* de Lucien de Samosate, toute une littérature de voyages a mené des générations de lecteurs en des terres aux systèmes politiques parfaits<sup>169</sup>. À ce titre, le siècle des Lumières fut, pour reprendre les termes d'Hans-Günter Funke, l'«âge d'or du récit de voyage utopique»<sup>170</sup>.

De fait, il faut parler d'«utopies» que l'on classera selon le rôle que l'on veut leur voir jouer. Bernard Papin, après Henri Desroches, fixe à trois les «figures» principales de l'utopie selon que celle-ci privilégie «l'alternance», «l'alternative» ou «l'altercation»<sup>171</sup>. L'utopie de l'alternance, «comme la Fête des Fous ou le carnaval, nous offre la possibilité de nous échapper un instant d'une réalité présente décevante». L'utopie d'alternative propose «une solution de rechange» aux maux actuels, c'est-à-dire qu'elle développe un système apparemment fonctionnel. L'utopie d'«altercation» dénonce les travers de la société réelle à laquelle elle est comparée. L'utopie agit alors comme une «satire par

---

<sup>169</sup> Et aussi sur des îles bien moins organisées : témoins Lucien, encore, Rabelais, Swift, etc.

<sup>170</sup> «L'évolution sémantique de la notion d'*utopie* en français», dans *De l'Utopie à l'Uchronie. Formes, significations, fonctions*, Gunter Narr Verlag, 1988, p. 25. L'auteur a recensé plus de 80 textes «utopiques» originaux et 325 rééditions pour l'ensemble du siècle.

<sup>171</sup> *Sens et fonction de l'utopie tahitienne dans l'œuvre politique de Diderot*, Oxford, Voltaire Foundation, 1988, p. 5-6. Pour toutes les citations.

contraste, qui fait sentir un mal en posant un bien en sens inverse»<sup>172</sup>. La division en deux livres de l'*Utopie* de Thomas More montre bien cette idée d'altercation. Le premier livre renvoie le lecteur au spectacle des injustices et des misères du temps alors que le second livre décrit le monde utopien en opposition aux vices du monde réel. Ainsi l'utopie révèle-t-elle et rabaisse-t-elle<sup>173</sup>.

La contribution de Diderot au mode de représentation utopique est médiocre :

il est surprenant qu'il [Diderot] n'ait pas versé plus ouvertement dans le genre utopique, tant son type d'imagination et son goût de l'hypothèse semblaient l'y prédestiner. Aussi bien trouvera-t-on chez lui, à plusieurs reprises, comme des amorces de raisonnements utopiques, où on le sent proche de s'abandonner à la construction compensatoire d'un univers parallèle, dans lequel ses spéculations les moins conformistes eussent pu s'épanouir à l'aise<sup>174</sup>.

En effet, Diderot ne fit qu'ébaucher des utopies, dans *Les Bijoux indiscrets* et dans le *Supplément au Voyage de Bougainville* principalement, accessoirement dans le cadre d'allégories, dont celle du château dans *Jacques le Fataliste*. Ces réticences s'expliquent de diverses façons.

La première réserve viendrait de la réputation de l'utopie. Elle est ravalée au niveau de la chimère<sup>175</sup>. Les rares occurrences du terme «utopie» que nous ayons trouvées expriment le peu d'estime qu'a Diderot pour ces vues de l'esprit. Dans ses *Observations sur le Nakaz* par exemple, Diderot s'interroge sur la volonté réelle de Catherine

---

<sup>172</sup> Anne Souriau, art. SATIRE / SATIRIQUE, dans *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1999, p. 1269.

<sup>173</sup> S. Duval et M. Martinez placent l'utopie dans l'«esthétique de la dévaluation» (*La Satire*, p. 199).

<sup>174</sup> Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, 3<sup>e</sup> éd., Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1999, p. 128. À noter que l'on attribua à Diderot l'utopie de Morelly, le *Code de la nature*.

<sup>175</sup> «L'état d'un homme qui aurait toujours du plaisir sans avoir jamais éprouvé de peine, ou toujours de la peine sans avoir connu le plaisir, est un état chimérique» (art. \*BESOIN, ENC., II, p. 213 a).

d'appliquer un jour ses lois puisqu'elle parie sur une succession de «deux à trois souverains justes, bons et éclairés». Cela ne se peut : et Diderot de placer le projet de l'impératrice dans la «classe des utopies»<sup>176</sup>. Dans la polémique qui le met aux prises avec l'abbé Morellet, le moindre des arguments de Diderot est que l'abbé, «raisonneur abstrait, utopique»<sup>177</sup>, ne paraît guère au fait des réalités économiques de son temps :

mettez toutes vos belles pages dans une utopie et cela figurera bien là. Voulez-vous nous faire un autre ministère, et d'autres maîtres, d'autres lois, un autre gouvernement, d'autres souverains<sup>178</sup>?

Diderot renchérit : «Mon cher abbé, vous utopisez à perte de vue»<sup>179</sup>. À ce compte, Diderot est capable d'«utopiser» lui aussi, et de créer un monde sans maîtres ni lois, un état social «diablement idéal»<sup>180</sup>.

L'idéalité est justement la seconde réserve de Diderot. Les mondes idéaux sont plats comme le Paradis<sup>181</sup>. *Utopie* rime avec *ennui* pour Diderot. D'une part, elle a l'inconvénient d'aplanir la narration au point de l'annihiler. Tous les critiques évoquent «la monotonie du genre, la pauvreté de l'invention romanesque»<sup>182</sup>. D'autre part, l'utopie montre qu'il n'y a place à nulle contestation dans ces cités où «chaque molécule réagit de façon identique»<sup>183</sup>. Bernard Papin a bien établi à quel point Diderot est attaché à l'idée

---

<sup>176</sup> LEW., XI, p. 233 ; *Œuvres*, III, p. 521.

<sup>177</sup> *Apologie de Galiani*, DPV, XX, p. 305 ; LEW., VIII, p. 742 ; *Œuvres*, III, p. 141.

<sup>178</sup> DPV, XX, p. 289 ; LEW., VIII, p. 731 ; *Œuvres*, III, p. 133.

<sup>179</sup> DPV, XX, p. 296 ; LEW., VIII, p. 736 ; *Œuvres*, III, p. 137.

<sup>180</sup> *Le Temple du Bonheur*..., DPV XVIII, p. 344 ; LEW., VIII, p. 168.

<sup>181</sup> «Pour notre paradis, j'avoue qu'il est aussi plat que ceux qui l'habitent, et le bonheur qu'ils y goûtent» (*Salon de 1763*, DPV, XIII, p. 369 ; LEW., V, p. 420 ; *Œuvres*, IV, p. 257).

<sup>182</sup> Raymond Trousson, «Utopie et esthétique romanesque», dans *Le Discours utopique*, Paris, 10/18, 1978, p. 392.

<sup>183</sup> Raymond Trousson, «Utopie et esthétique romanesque», p. 396.

de dissidence et il expose bien les réticences de celui-ci face à ces utopies qui ne sont, en bout de ligne, que la nouvelle manière des philosophes systématiques de voir idéalement le monde<sup>184</sup>. Rappelons le mot du Neveu : «le meilleur ordre des choses, à mon avis, est celui où j'en devais être ; et foin du plus parfait des mondes, si je n'en suis pas»<sup>185</sup>.

Enfin, au siècle des Lumières, la pratique utopique n'a pas reçu, paradoxalement, une totale adhésion de la part du parti philosophique remarque Werner Krauss<sup>186</sup>. Il semble que la surproduction au XVIII<sup>e</sup> siècle d'utopies «alternatives», qui présentent des modèles sociaux «fonctionnels», en soit la cause. Les modèles proposés recourent souvent «à une planification gouvernementale», à un «dirigisme» empreint de «paternalisme» qui ne convenaient ni aux philosophes, ni à Diderot<sup>187</sup>.

Aussi ne faut-il pas s'étonner de l'humeur de Diderot quand certains textes utopiques lui tombent entre les mains. En 1762, il donne un compte rendu ironique de l'ouvrage de Baer qui voulait démontrer que les Atlantes et les Hébreux ne constituaient qu'un même peuple :

je vais vous parler [...] de ces temps innocents où le ciel était encore en commerce avec la terre, et ne dédaignait pas de visiter ses enfants ; de ces premiers et vénérables agriculteurs qui n'habitèrent presque jamais les villes, qui vécurent sous des tentes et dans les champs, qui eurent de nombreux troupeaux, une grande famille, un peuple de serviteurs ; qui épousaient quelquefois les deux sœurs ensemble, et faisaient des enfants à leurs servantes ; qui furent pâtres et rois, riches sans or, puissants sans possessions, heureux sans lois. Alors la pauvreté était le plus grand vice des hommes, et la fécondité, la vertu principale

---

<sup>184</sup> «Les "idiotismes" moraux», dans *Sens et fonction de l'utopie tahitienne*, ouvr. cité, p. 83-86.

<sup>185</sup> *Satire seconde*, DPV, XII, p. 83 ; LEW., X, p. 311 ; *Œuvres*, II, p. 630. Et un peu avant : «si tout ici-bas était excellent, il n'y aurait rien d'excellent» (DPV, XII, p. 83 ; LEW., X, p. 310 ; *Œuvres*, II, p. 630).

<sup>186</sup> «Quelques remarques sur le roman utopique au XVIII<sup>e</sup> siècle», dans *Roman et Lumières au 18<sup>e</sup> siècle*, C.E.R.M., Paris, Éditions sociales, 1970, p. 392-399.

<sup>187</sup> Werner Krauss, art. cité, p. 394-395.

des femmes<sup>188</sup>.

Et puis, quand bien même cela eût été vrai, l'homme, par nature, n'est pas fait pour ces paradis. C'est de cette manière qu'il convient de saisir le retournement (avec une pointe d'agacement) que Diderot effectue dans la *Satire à la manière de Perse* :

sous un état de nature qui irait au-devant de tous ses vœux [à l'homme], où la branche se courberait pour approcher le fruit de sa main, il serait fainéant ; et n'en déplaît aux poètes, qui dit fainéant, dit méchant<sup>189</sup>.

Méfiant ou ironique, Diderot n'en a pas moins exploité les possibilités de cette représentation et, sans l'utiliser comme véhicule exclusif de ses idées politiques, il se servit de l'utopie dans un esprit d'«altercation», par la présentation de sociétés qui se comparassent avantageusement à la société française de son siècle. Mais comme ses réticences l'empêchaient de s'engager pleinement dans l'utopie, il imagina un subterfuge qui rendit tout aussi efficace la comparaison. Diderot prend ses «utopies» dans la réalité. Ce sont les îles de Lampédouse, de Ternate et de Tahiti. Aussi ne peut-on parler strictement d'«utopies» («sans lieu»), mais plutôt de variations utopiques prises dans la réalité.

Il est peu probable que Diderot ait cru à la réalité des descriptions qu'il en faisait. La méditerranéenne Lampédouse fait exception : la coexistence pacifique du mahométan et du chrétien sur cette île déserte est possible, mais anecdotique<sup>190</sup>. D'un autre côté, peut-on envisager que Diderot ait pris au sérieux l'utopie religieuse de l'île de Ternate ?

---

<sup>188</sup> *Essai historique et critique sur les Atlantiques*, DPV, XIII, p. 293 ; LEW., V, 243-244.

<sup>189</sup> DPV, XVI, p. 551 ; LEW., VII, p. 121 ; *Œuvres*, IV, 586.

<sup>190</sup> *Entretiens sur le Fils naturel*, DPV, X, p. 105 ; LEW., III, p. 143 ; *Œuvres*, IV, p. 1147. La «société» de ces deux hommes ne peut être appelée une utopie : c'est cependant un exemple assez rare de tolérance au prix de quelque flexibilité pragmatique dans les dogmes.

J'ai lu que dans l'île de Ternate, tout le culte se réduisait à ce qui suit. Il y avait un temple ; au milieu de ce temple une pyramide. La porte du temple s'ouvrait à certains jours ; le peuple accourait et se prosternait devant la pyramide sur laquelle on lisait : Adore Dieu, aime ton prochain et obéis à la loi. Le prêtre muet montrait avec une baguette les mots écrits sur la pyramide. Cela fait, le peuple se relevait, s'en allait, les portes du temple se fermaient; et tout l'office divin était achevé.

Diderot conclut à l'intention de Catherine II : «si vous ne pouvez pas instituer la religion simple de l'île de Ternate ; ayez-en le prêtre. Coupez-lui la langue»<sup>191</sup>. Le «j'ai lu» en tête de cette citation ne signifie pas qu'il s'agisse d'une relation de voyage. Cette île des Molluques, réputée surtout pour ses épices<sup>192</sup>, est une création littéraire.

Dans *Mahmoud le Gasnévide* (1729), œuvre de fiction, Jean-François Melon présentait ainsi cette Ternate utopique :

vingt d'entre eux [des pirates] furent chargés de dresser des lois. Ils commencèrent par la religion, dont ces peuples avaient à peine quelques idées. Enfin, ils convinrent de ne bâtir qu'un seul temple dans la capitale. La forme de l'autel était ronde, et ne représentait qu'une figure pyramidale. Le temple était ouvert le jour et la nuit, et des prêtres chantaient sans cesse : *mortels, adorez le ciel, aimez vos frères, servez la république*. Il était libre à chacun d'aller, ou de ne point aller dans le temple commun ; mais il n'était pas permis d'édifier d'autre temple<sup>193</sup>.

Bien sûr, Jean-François Melon a bâti son ouvrage sur de nombreuses sources documentaires et Diderot aurait pu s'y méprendre<sup>194</sup>. Ce serait le prendre pour plus naïf qu'il n'était, et Jean-François Melon ne lui était pas inconnu. Nous voyons l'avantage que

---

<sup>191</sup> *Observations sur le Nakaz*, LEW., XI (art. 158), p. 253 ; *Œuvres*, III, (§ 55) p. 537. Voir aussi l'*Histoire des deux Indes*, (absent de LEW.), *Œuvres*, III, p. 615.

<sup>192</sup> De Jaucourt, art. TERNATE, ENC., XVI, p. 161 a.

<sup>193</sup> *Mahmoud le Gasnévide, histoire orientale*, fragment trad. de l'arabe, Rotterdam, G. Hofhoudt, 1729, Chapitre XVI, p. 82-83. Nous avons consulté le texte dans la base de données Frantext. Une édition critique des *Observations sur le Nakaz* devrait éclairer les liens entre le texte de Melon et celui de Diderot (Laurent Versini et Roger Lewinter n'en parlent pas).

<sup>194</sup> Pour une liste de ces sources, voir Marie-Louise Dufrenoy, *L'Orient romanesque*, ouvr. cité, p. 268-269 et pour l'étude de l'œuvre et ses éléments satiriques, *id.*, p. 270-276.

Diderot sut tirer de ces «utopies» réalistes<sup>195</sup>.

Mais ni Lampédouse, ni Ternate ne nous intéressent ici. Tahiti monopolisera toute notre attention.

Pour les besoins de l'analyse, nous dissociions le *Supplément* des contes qui l'accompagnent. Celui-ci apporte une conclusion à *Ceci n'est pas un conte* et à *Madame de la Carlière*. *Ceci n'est pas un conte* rapporte les déboires amoureux de Tanié et de M<sup>lle</sup> de la Chaux, victimes respectives de la Reymer et de Gardeil ; *Madame de la Carlière* relate l'échec du mariage du personnage éponyme et de Desroches, ce dernier ayant violé son vœu de fidélité : amours malheureuses que le *Supplément* critique à sa manière.

Le *Supplément* est le seul des trois contes qui puisse être qualifié de satirique. Une satire d'Horace sert une nouvelle fois d'épigraphe<sup>196</sup>. Le but de Diderot est de démontrer qu'aux besoins naturels les sociétés policées ont mêlé des éléments étrangers, que l'homme souffre par sa propre faute : Tanié, M<sup>lle</sup> de la Chaux et Desroches en sont les preuves.

Moralement, la Tahiti du *Supplément* est à l'opposé des deux premiers contes<sup>197</sup>. Elle présente certaines ressemblances génériques avec l'utopie tels que l'insularité, l'éloignement géographique, l'état naturel, ainsi que d'autres composantes :

---

<sup>195</sup> Diderot nie par exemple la fictionnalité de son *Supplément* : «A. Est-ce que vous donneriez dans la fable de Tahiti ? — B. Ce n'est point une fable, et vous n'auriez aucun doute sur la sincérité de Bougainville, si vous connaissiez le Supplément de son Voyage» (DPV, XII, p. 588 ; LEW., X, p. 203 ; *Œuvres*, II, p. 546).

<sup>196</sup> «Ah ! combien meilleurs, combien opposés à de tels principes sont les avis de la nature, assez riche de son propre fond si seulement tu veux en bien dispenser les ressources et ne pas mêler ensemble ce qu'on doit fuir, ce qu'on doit rechercher. Crois-tu qu'il soit indifférent que tu souffres par ta faute ou par celle des choses ?» (*Sat.*, I, 2, vv. 73-77, éd. citée, p. 44). Sur l'épigraphe, voir Georges May, «Horace et Orou», dans *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique : mélanges en hommage à Jacques Chouillet*, Paris, PUF, 1991, p. 199-207.

<sup>197</sup> Diderot écrivait «Otaïti», ce que conserve notre texte de base : nous modernisons le nom.



«collectivisme, eugénisme, refus des différences et des marginalités, recherche de la transparence, la Tahiti de Diderot affiche sans complexe son utopisme», écrit Bernard Papin<sup>198</sup>.

Bougainville lui-même fut tenté de présenter Tahiti comme une utopie. Il fut dans un premier temps séduit par sa découverte<sup>199</sup>. Son journal de mer est plus explicite à ce sujet. Il reste dans la relation qu'il fit paraître des traces de cette idéalisation :

je me croyais transporté dans le jardin d'Eden : nous parcourions une plaine de gazon, couverte de beaux arbres fruitiers et coupée de petites rivières qui entretiennent une fraîcheur délicieuse, sans aucun des inconvénients qu'entraîne l'humidité. Un peuple nombreux y jouit des trésors que la nature verse à pleines mains sur lui [...] ; partout nous voyions régner l'hospitalité, le repos, une joie douce et toutes les apparences du bonheur<sup>200</sup>.

Dans son journal, Commerson va plus loin :

je reviens sur mes pas, pour vous tracer une légère esquisse de cette île heureuse, dont je ne vous ai fait mention [que rapidement]. Je lui avais appliqué le nom d'*Utopie* que Thomas Morus avait donné à sa république idéale<sup>201</sup>.

Bien qu'il n'ait pas eu accès au journal de Commerson, Diderot a très bien senti ce qu'il pouvait tirer de la relation de Bougainville et l'on peut raisonnablement penser que l'utopisme de son *Supplément* a pu naître de ce substrat<sup>202</sup>.

Le conte se compose de plusieurs niveaux narratifs : le dialogue entre A et B

---

<sup>198</sup> Ouvr. cité, p. 59.

<sup>199</sup> Bernard Papin, ouvr. cit, p. 52-54.

<sup>200</sup> Louis-Antoine de Bougainville, *Voyage de la frégate la Boudeuse et de la flûte l'Étoile autour du monde*, introduction par Louis Constant, Paris, Éditions La Découverte, 1992, p. 138-139. Cité par B. Papin, p. 52.

<sup>201</sup> Extrait du journal de Commerson cité par Louis Constant dans l'introduction au *Voyage autour du monde*, éd. citée, p. XVI. Cité partiellement par Bernard Papin, ouvr. cité, p. 53.

<sup>202</sup> Par la suite, Bougainville «retrouve tout son sens critique et [...] abandonne la perspective idéale pour juger à plat ce qui s'offre à son regard» (Bernard Papin, ouvr. cité, p. 53). Diderot ignore quant à lui les restrictions de Bougainville.

encadre et analyse celui de l'aumônier et d'Orou. Ce niveau dialogique entre le Tahitien et le religieux met clairement l'accent *sur l'inconvénient [qu'il y a] d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas* (le sous-titre de l'œuvre).

Dans cette confrontation, Diderot montre :

- 1) que la morale chrétienne n'a rien d'universel ;
- 2) que c'est même tout le système de croyance qui est inepte parce que trop éloigné de la nature.

Dans ce choc entre le Tahitien et l'aumônier, l'avantage revient invariablement au «sauvage» tant la position de l'aumônier est mal défendue. Partout le dialogue non seulement sert à défendre les mœurs tahitiennes, mais aussi à critiquer les inepties chrétiennes. C'est le point le plus évident de la satire.

Ainsi, pour accentuer le contraste, Diderot élimine-t-il Dieu du paradis tahitien, contrairement à Bougainville<sup>203</sup>, ce qui conduit évidemment Orou à interroger l'aumônier sur la divinité qu'il respecte. Il faut bien que celui-ci explique sa singulière résistance à accepter la fille de son hôte dans son lit. Après quoi Orou dresse une synthèse qui caricature les explications de l'aumônier. L'Européen croit en un Dieu

qui a tout fait sans tête, sans mains et sans outils ; qui est partout, et qu'on ne voit nulle part ; qui dure aujourd'hui et demain, et qui n'a pas un jour de plus ; qui commande et qui n'est pas obéi ; qui peut empêcher, et qui n'empêche pas<sup>204</sup>.

Et Orou de mettre à mal les lois et institutions fondées sur cet être ambivalent.

---

<sup>203</sup> «Nous avons fait sur sa religion beaucoup de questions à Aotourou et nous avons cru comprendre qu'en général ses compatriotes sont fort superstitieux, que les prêtres ont chez eux la plus redoutable autorité» (*Voyage au tour du monde*, éd. citée, p. 157).

<sup>204</sup> DPV, XII, p. 604 ; LEW., X, p. 216 ; *Œuvres*, II, p. 555.

Dans le dialogue entre Orou et le religieux le mariage sous «la loi de Dieu» et le vœu de fidélité qui y est attaché sont ainsi présentés comme irréalisables<sup>205</sup>. Par ailleurs, l'aumônier doit expliquer ce qu'est cet état dont il se réclame. Il doit justifier son vœu de chasteté si contraire à la nature ; il doit s'expliquer sur les institutions conventuelles où tant d'individus sont inutiles à la société. La condamnation est sévère :

OROU. — Que faites-vous donc ?

L'AUMÔNIER. — Rien.

OROU. — Et ton magistrat souffre cette espèce de paresseux, la pire de toutes ?

L'AUMÔNIER. — Il fait plus ; il la respecte et la fait respecter.

OROU. — Ma première pensée était que la nature, quelque accident, ou un art cruel vous avait privés de la faculté de produire votre semblable, et que par pitié on aimait mieux vous laisser vivre que de vous tuer<sup>206</sup>.

Dans ce duel, l'aumônier, pris de court, reste souvent muet<sup>207</sup>. Parfois, au contraire, il acquiesce trop facilement aux critiques ; partout, il est complice de la satire. Ainsi, quand Orou affirme que le système européen conduit à l'hypocrisie, à l'infortune, à l'imbécillité, à la dénaturation, l'aumônier souscrit à l'aporie<sup>208</sup>. À la question de savoir comment réagissent les femmes cloîtrées, le religieux attaque cette fois : «plus renfermées, elles sèchent de douleur, périssent d'ennui»<sup>209</sup>.

Ce déséquilibre dans le dialogue est accru par la pénétration intellectuelle peu

<sup>205</sup> DPV, XII, p. 603 ; LEW., X, p. 215 ; *Œuvres*, II, p. 554-555.

<sup>206</sup> DPV, XII, p. 625 ; LEW., X, p. 237 ; *Œuvres*, II, p. 568.

<sup>207</sup> «L'AUMÔNIER. La fille déshonorée ne trouve plus de mari. — OROU. Déshonorée ! et pourquoi ? — L'AUMÔNIER. La femme infidèle est plus ou moins méprisée. — OROU. Méprisée ! et pourquoi ? — L'AUMÔNIER. Le jeune homme s'appelle un lâche séducteur. — OROU. Un lâche ! un séducteur ! et pourquoi ? — L'AUMÔNIER. Le père, la mère et l'enfant sont désolés. L'époux volage est un libertin ; l'époux trahi partage la honte de sa femme. — OROU. Quel monstrueux tissu d'extravagances tu m'exposes là !» (DPV, XII, p. 608 ; LEW., X, p. 219 ; *Œuvres*, II, p. 557).

<sup>208</sup> «Cela ressemble», répond l'Aumônier (DPV, XII, p. 608-609 ; LEW., X, p. 220 ; *Œuvres*, II, p. 557).

<sup>209</sup> DPV, XII, p. 626 ; LEW., X, p. 238 ; *Œuvres*, II, p. 569.

commune d'Orou. L'inceste est un exemple parmi d'autres de cette acuité. L'aumônier dénonce dans la pratique tahitienne l'affront à une loi universelle de morale et à une loi de Dieu. Aussitôt, Orou trouve la faille : ton dieu «fit-il toute l'espèce humaine à la fois?», demande-t-il<sup>210</sup>. Le mythe d'Adam et Ève soulève inévitablement la possibilité d'un inceste. Par une série de telles «intuitions», Orou décèle aisément les paradoxes de la religion chrétienne<sup>211</sup>.

À la défense de l'aumônier, il faut dire qu'il pensa défroquer pour rester dans l'île<sup>212</sup>, qu'il s'est prêté finalement aux «civilités» de Tahiti en étant «moine en France, sauvage dans Tahiti»<sup>213</sup>. Voilà qui fait de cet aumônier «poli» une personne «estimable» selon A et B<sup>214</sup>.

Nous constatons que cette satire, contrairement à la plupart des allégories de la première partie, se double d'implicites idéologiques. Le conflit qui couve sous le dialogue réside dans le difficile accord entre les trois codes régissant les sociétés humaines, soit le code de la nature, le code civil et le code religieux<sup>215</sup>. Dans le *Supplément*, Diderot met

<sup>210</sup> DPV, XII, p. 620 ; LEW., X, p. 232 ; *Œuvres*, II, p. 565. D'où le caractère «artificiel» du dialogue : voir à ce sujet les remarques pertinentes d'Éric-Emmanuel Schmitt, ouvr. cité, p. 271).

<sup>211</sup> Même pénétration d'esprit chez ces hommes naturels qui devinèrent «au premier coup d'œil» la femme sous le déguisement d'un homme d'équipage (DPV, XII, p. 598 ; LEW., X, p. 210 ; *Œuvres*, II, p. 551) alors que ce fut une découverte pour l'équipage.

<sup>212</sup> DPV, XII, p. 628 ; LEW., X, p. 239 ; *Œuvres*, II, p. 570.

<sup>213</sup> DPV, XII, p. 643 ; LEW., X, p. 249 ; *Œuvres*, II, p. 577.

<sup>214</sup> DPV, XII, p. 627 ; LEW., X, p. 238 ; *Œuvres*, II, p. 569. Il s'agit d'un revirement inattendu si l'on considère le discours du vieillard au début du *Supplément* : «cet homme noir qui est près de toi, qui m'écoute, a parlé à nos garçons ; je ne sais ce qu'il a dit à nos filles ; mais nos garçons hésitent ; mais nos filles rougissent» (DPV, XII, p. 593-594 ; LEW., X, p. 207 ; *Œuvres*, II, p. 549).

<sup>215</sup> Système préparé par Orou et clairement énoncé par B (DPV, XII, p. 629 ; LEW., X, p. 240 ; *Œuvres*, II, p. 570). Pour cette théorie des trois codes, voir notre analyse de *La Religieuse*, plus bas, p. 302 et suiv.

au jour les anomalies d'une «palingénésie»<sup>216</sup> qui a éloigné en fait l'homme civilisé des causes premières :

les institutions surnaturelles et divines se fortifient et s'éternisent en se transformant à la longue en lois civiles et nationales, et que les institutions civiles et nationales se consacrent et dégèrent en préceptes surnaturels et divins<sup>217</sup>.

Les «préceptes singuliers» de la société française du XVIII<sup>e</sup> siècle sont «opposés à la nature, contraires à la raison ; faits pour multiplier les crimes, et fâcher à tout moment le vieil ouvrier [Dieu]», conclut Orou<sup>218</sup>. Ce pervertissement des valeurs essentielles est accentué par la religion qui attribue «les noms de vices et de vertus à des actions qui n'étaient susceptibles d'aucune moralité»<sup>219</sup>. Inversion totale : «le Tahitien touche à l'origine du monde, et l'Européen touche à sa vieillesse»<sup>220</sup>.

Diderot a-t-il pour autant préconisé un retour à l'état de nature ? Loin s'en faut. Le second niveau dialogique ferme la porte à l'application du système naturel tahitien à la société française du XVIII<sup>e</sup> siècle. On «n'accusera pas les mœurs d'Europe par celles de Tahiti» disait sagement Orou<sup>221</sup>. Les interlocuteurs A et B abondent dans ce sens. Il «est plus facile de se défaire de son trop de rusticité, [que] de revenir sur [ses] pas et réformer [ses] abus»<sup>222</sup> affirme A. Et à la question de savoir si l'état de nature et sauvage

---

<sup>216</sup> Entendue ici comme une renaissance des êtres ou des sociétés comme source d'évolution et de perfectionnement : le «perfectionnement» a éloigné l'être de ses bases naturelles. Nous pourrions aussi entendre le terme comme la réapparition des traits ancestraux, comme un atavisme, en la personne d'Orou. Le terme est de Diderot (DPV, XII, p. 514 ; LEW., IX, p. 969 ; *Supplément*, DPV, XII, p. 584 ; LEW., X, p. 201 ; *Œuvres*, II, p. 544).

<sup>217</sup> DPV, XII, p. 583 ; LEW., X, p. 201 ; *Œuvres*, II, p. 544.

<sup>218</sup> DPV, XII, p. 604 ; LEW., X, p. 216 ; *Œuvres*, II, p. 555.

<sup>219</sup> DPV, XII, p. 636 ; LEW., X, p. 245 ; *Œuvres*, II, p. 574.

<sup>220</sup> DPV, XII, p. 588 ; LEW., X, p. 203 ; *Œuvres*, II, p. 546.

<sup>221</sup> DPV, XII, p. 619 ; LEW., X, p. 231 ; *Œuvres*, II, p. 564.

<sup>222</sup> DPV, XII, p. 630 ; LEW., X, p. 240-241 ; *Œuvres*, II, p. 571.

est préférable, B n'ose pas se prononcer<sup>223</sup>. Il semble par ailleurs que l'exemple tahitien soit unique et ne puisse se répéter<sup>224</sup>.

A et B obvient ainsi à toute tentation de vouloir introduire Tahiti à Paris. Reste le poids de la religion sur la morale. Si l'on ne peut réintroduire la nature, du moins peut-on contenir les effets pervers de la religion. Nature et religion sont à nouveau confrontées dans l'addition aux *Bijoux indiscrets* intitulée «Des voyageurs».

Cette addition serait contemporaine de la rédaction du *Supplément*<sup>225</sup>. Cela reste à démontrer. Le plus remarquable dans cette addition est que Diderot y fusionne les extrêmes qu'il avait opposés dans le *Supplément*. Religion et sexualité y sont confondues au point de servir d'assises : une religion de la sexualité.

Aram Vartanian voit dans le chapitre «Des voyageurs» un recours «à la fantaisie spéculative» alors que le *Supplément* fait appel «aux données ethnologiques» en vue de «fonder l'étude rationnelle de la sexualité en tant que science humaine»<sup>226</sup>. Nous verrions plutôt le rétablissement d'un équilibre, dans l'hypothèse où cette addition serait contemporaine du *Supplément*. La religion de la sexualité décrite dans «Des voyageurs» serait une ironie sur l'utopie elle-même, une satire à la fois du procédé et de la religion.

En effet, chaque ligne de la relation «Des voyageurs» est ponctuée par «un éclat de rire» de Mangogul qui souligne de la sorte le caractère «fabulatoire» du récit des

---

<sup>223</sup> DPV, XII, p. 640 ; LEW., X, p. 247 ; *Œuvres*, II, p. 576. Et plus loin : «Que ferons-nous donc ? reviendrons-nous à la nature ?» (DPV, XII, p. 643 ; LEW., X, p. 249 ; *Œuvres*, II, p. 578)

<sup>224</sup> DPV, XII, p. 641 ; LEW., X, p. 248 ; *Œuvres*, II, p. 576. Les adversaires de Diderot ont voulu voir dans le *Supplément* l'abolition de la société, ce qui est inexact (voir l'analyse de Georges Filloux, «De la difficulté d'être "diderotien"», dans *Les Ennemis de Diderot*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 253-257).

<sup>225</sup> N. 208, DPV, III, p. 290.

<sup>226</sup> DPV, III, p. 290.

voyageurs : si ces derniers «sont aussi menteurs que les autres, du moins ils sont plus gais»<sup>227</sup>. L'insulaire Cyclophile conduit les voyageurs au temple de l'île pour qu'ils assistent à la cérémonie qui assortit les époux. Diderot développe ensuite le système d'agencement des bijoux selon leur forme géométrique et leur degré de chaleur. Ceux et celles qui sont trop chaleureux entrent «dans le sacerdoce»<sup>228</sup> ou se font courtisanes.

Diderot a (trop) bien compris ce que les représentations utopiques avaient de languissant et de statique. Si ce texte a vraiment été écrit en même temps que le *Supplément*, c'est-à-dire après les textes de maturité dans lesquels Diderot a déjà montré tout son talent de conteur, cette addition quelque peu lourde, sans narration, répétitive, a de quoi surprendre. Quel est le projet de Diderot en écrivant ce chapitre ? L'«amour», pour peu que cela puisse s'appeler ainsi, y est géométrisé à l'excès : nul sentiment ; que des associations mécaniques. Nous avons dit que Diderot se pliait difficilement aux contraintes génériques, mais il fait montre ici d'une docilité pour le moins surprenante. Il est légitime de se poser la question : à quelles fins Diderot a-t-il écrit ce chapitre ?

Nous remarquons d'abord qu'une seule partie du système utopique est exposée, la génération. Diderot utilise l'effet du microscope, procédé de focalisation habituel dans l'«optique» satirique<sup>229</sup>. Dans ce champ d'expérimentation, chaque possibilité est étudiée, disséquée. C'est le même principe d'énumération que l'on trouve étendu à l'ensemble des

---

<sup>227</sup> DPV, III, p. 267 ; LEW., I, p. 752 ; *Œuvres*, II, p. 204-205.

<sup>228</sup> DPV, III, p. 270 ; LEW., I, p. 757 ; *Œuvres*, II, p. 208. «Un autre, au contraire, qui en fera monter la liqueur à un degré dont aucune femme ne peut approcher, est obligé de se faire moine, comme qui dirait carme ou cordelier. C'est la ressource de quelques riches dévotes à qui les secours séculiers viennent à manquer» (DPV, III, p. 271-272 ; LEW., I, p. 758 ; *Œuvres*, II, p. 208-209).

<sup>229</sup> Sophie Duval et Marc Martinez, ouvr. cité, p. 190 et suiv.

*Bijoux indiscrets*. Cette concentration optique participe de la caricature en grossissant indûment certains aspects au détriment d'autres.

Cette addition comporte aussi quelques infractions aux systèmes utopiques. Première anicroche au principe d'infailibilité, le résultat escompté est mitigé : « nous avons ici des cocus, autant et plus qu'ailleurs, quoique nous ayons pris des précautions infinies pour que les mariages soient bien assortis »<sup>230</sup>. Ensuite, le système comporte des exceptions, des « cas plus rares et plus singuliers »<sup>231</sup>, des « montres » n'entrant pas dans le système idéal<sup>232</sup>. Enfin, l'utopie présentée n'étant conçue qu'en opposition au monde réel, Diderot n'abandonne pas sa chimère à sa logique interne. Cette île utopique a trouvé par exemple cette solution originale de « thermométrer » régulièrement les cloîtrées qui peuvent ainsi revenir sur leurs vœux<sup>233</sup>. Or, un monde utopique aurait tout bonnement supprimé le système des cloîtres. Il s'agit de s'opposer au catholicisme et non d'élaborer une utopie en soi, construction qui n'intéresse pas Diderot<sup>234</sup>.

Quel rapport peut-on établir maintenant avec le *Supplément* ?

Le *Supplément* présente le même effet de focalisation sur les rapports femme-homme et sur la génération. Diderot y construit le système tahitien de la paternité, celui

---

<sup>230</sup> DPV, III, p. 267 ; LEW., I, p. 754 ; *Œuvres*, II, p. 205.

<sup>231</sup> DPV, III, p. 270 ; LEW., I, p. 757 ; *Œuvres*, II, p. 208.

<sup>232</sup> « Le grand pontife ne vous a pas tout révélé ; il ne vous a point parlé ni des accidents arrivés dans l'île, ni des occupations de nos femmes savantes » (DPV, III, p. 272 ; LEW., I, p. 759 ; *Œuvres*, II, p. 209).

<sup>233</sup> DPV, III, p. 270 ; LEW., I, p. 757-758 ; *Œuvres*, II, p. 208.

<sup>234</sup> Opposition discernable par les rabaissements de toutes sortes. Par exemple : lorsque le « bijou indolent » d'un garçon ne permet pas qu'on le « thermométre », « toutes les grandes filles de l'île peuvent s'approcher et s'occuper de la résurrection du mort. Cela s'appelle faire ses dévotions. On dit d'une fille zélée pour cet exercice, qu'elle est pieuse ; elle édifie » (DPV, III, p. 271 ; LEW., I, p. 757 ; *Œuvres*, II, p. 208).



des voiles, des chaînes<sup>235</sup>, sans aller au fond des choses<sup>236</sup>. Moins ridicule que l'addition «Des voyageurs», Diderot ne s'y montre cependant guère plus inspiré. Tout le système tahitien est fondé sur l'intérêt<sup>237</sup> qui élimine la passion<sup>238</sup>. La conclusion de tout cela est ambiguë :

vous ne trouverez la condition de l'homme heureuse que dans Tahiti, et supportable que dans un recoin de l'Europe. Là, des maîtres ombrageux et jaloux de leur sécurité se sont occupés à le tenir dans ce que vous appelez l'abrutissement<sup>239</sup>.

L'utopie tahitienne, unique en son genre, n'est pas un modèle viable. Est-il possible que l'addition «Des Voyageurs» rétablisse l'équilibre avec l'utopisme trop sérieux du *Supplément* ? L'addition annulerait le *Supplément* en pastichant caricaturalement l'utopie tahitienne elle-même. Cette hypothèse n'est valable que pour deux œuvres écrites en parallèle.

Il est aussi possible que l'addition soit largement antérieure au *Supplément*<sup>240</sup> et qu'il ne faille pas voir dans la première un miroir satirique du second. L'addition ridiculise les constructions utopiques alors que le *Supplément* n'en use que parce que Diderot ne peut échapper à la présentation du système tahitien. D'un autre point de vue, l'addition

<sup>235</sup> DPV, XII, p. 618 ; LEW., X, p. 230 ; *Œuvres*, II, p. 564.

<sup>236</sup> «L'AUMÔNIER. — Vous avez donc aussi vos libertines ? J'en suis bien aise. OROU. — Nous en avons même de plus d'une sorte : mais tu m'écarter de mon sujet» (DPV, XII, p. 618 ; LEW., X, p. 229 ; *Œuvres*, II, p. 563).

<sup>237</sup> DPV, XII, p. 622 ; LEW., X, p. 234 ; *Œuvres*, II, p. 566.

<sup>238</sup> «La passion de l'amour, réduite à un simple appétit physique, n'y produisait aucun de nos désordres» (DPV, XII, p. 627-628 ; LEW., X, p. 239 ; *Œuvres*, II, p. 569).

<sup>239</sup> DPV, XII, p. 641 ; LEW., X, p. 248 ; *Œuvres*, II, p. 576.

<sup>240</sup> Cette addition est suivie d'un dernier ajout («De la Figure des Insulaires et de la Toilette des Femmes») qui fait référence explicitement au clavecin oculaire du père Castel. Diderot s'y est intéressé dans les années 1750 (voir la *Lettre sur les sourds*).

présente une réconciliation possible entre la nature et la religion, alors que le *Supplément* montre que ces positions sont irrévocablement antagonistes. Dans tous les cas de figure, l'utopie est un moyen d'altercation et non d'alternance.

Nous avons limité à l'utopie la représentation satirique du monde à l'envers. Comme nous l'écrivions au début de cette section, ce ne sont pas les seules inversions que Diderot se permettra au cours de sa carrière<sup>241</sup>. Nous souhaitons conclure ici sur les limites d'un tel procédé.

«Le monde à l'envers n'a plus de raison d'être s'il n'existe plus de monde à l'endroit»<sup>242</sup>. Ce qui paraît un truisme prend un sens particulier chez Diderot. Les inversions que Diderot se plaît à souligner ou à accentuer le sont pour la plupart par rapport à un référent idéal, raisonnable, qui représenterait en quelque sorte le juste milieu, un modèle à suivre. Mais que se passerait-il si Diderot constatait que l'inversion semble institutionnalisée, érigée en système permanent, qu'«il n'existe plus de monde à l'endroit» possible ? Bien sûr le monde à l'envers qui serait représenté aurait pour implicite ce monde à l'endroit qui n'existe plus, mais le modèle préconisé ressemblerait à une utopie pour les lecteurs de Diderot, et celui-ci n'en veut pas.

De fait, nous sentons une évolution dans l'usage du monde inversé et Diderot passe du jeu satirique sans conséquence (*Les Bijoux indiscrets* et le *Supplément* en font

---

<sup>241</sup> Le paradoxe (p. 406 et suiv.) et l'univers de *La Religieuse* (p. 304) apporteront de nouveaux exemples d'inversions.

<sup>242</sup> P. Boudou, M. Driol et P. Lambersy, «Carnaval et Monde renversé», dans *Études sur la Satyre ménippée*, Genève, Droz, 1987, p. 119.

partie) à une demande de réparation plus exigeante. Jacques reconnaît son maître comme tel si et seulement si celui-ci respecte les termes d'un pacte plus contraignant ; dans le cas contraire, Jacques se passera du maître<sup>243</sup>. Les inversions «carnavalesques», comme nous l'avons écrit, deviennent durables.

Diderot adopte alors deux attitudes face à l'inversion : soit il s'en moque et traite ce qu'il voit sous le signe de l'humour ; soit il prend le ton ferme de la critique. L'utopie entre dans le premier cas : Diderot use d'un procédé auquel il ne croit pas fondamentalement. *La Religieuse* fait le constat d'une inversion similaire, mais la critique est autrement plus tragique.

### C — LE MONDE EST UN THÉÂTRE : MASQUES ET HYPOCRISIE GÉNÉRALISÉE

Nous avons choisi un passage du *Salon de 1765* pour illustrer et définir le *theatrum mundi* et les éléments satiriques qu'il implique.

Nous connaissons la parodie de la célèbre allégorie de la caverne de Platon (*La République*, VII, 514a-517a) par laquelle Diderot entame la critique d'un tableau de Fragonard<sup>244</sup>. L'allégorie de Platon montre «une multitude d'hommes, de femmes et

---

<sup>243</sup> Le contrat de Jacques : *Jacques le Fataliste*, DPV, XXIII, p. 184 ; LEW., XII, p. 202 ; *Œuvres*, II, p. 836. À comparer avec : «Nous peuple, et nous souverain de ce peuple, jurons conjointement ces lois par lesquelles nous serons également jugés; et s'il nous arrivait, à nous souverain, de les changer ou de les enfreindre, ennemi de notre peuple, il est juste qu'il soit le nôtre, qu'il soit délié du serment de fidélité, qu'il nous poursuive, qu'il nous dépose et même qu'il nous condamne à mort si le cas l'exige; et c'est là la première loi de notre code. Malheur au souverain qui méprisera la loi, malheur au peuple qui souffrira le mépris de la loi» (*Observations sur le Nakaz*, LEW., XI, p. 208 ; *Œuvres*, III, p. 507).

<sup>244</sup> *Salon de 1765*, DPV, XIV, p. 253 et suiv.; LEW., VI, p. 188 et suiv.; *Œuvres*, IV, p. 423 et suiv. Fragonard : *Le Grand Prêtre Corésus s'immole pour sauver Callirhoé*. Cette parodie est évoquée par Roland Mortier sans référence au *theatrum mundi* (art. ALLÉGORIE, *Dictionnaire de Diderot*, ouvr. et art. cités, p. 21).

d'enfants» qui ont «les pieds et les mains enchaînés et la tête si bien prise entre des éclisses de bois» qu'ils ne peuvent apercevoir que le simulacre de la vérité qui est projeté sur la paroi devant eux.

Mais Diderot en modifie la portée : il ne s'agit plus d'accéder à l'Idée, origine de la lumière qui projette ces ombres sur le fond de l'«antre», mais de dénoncer les marionnettistes, les «marchands d'illusion», qui mettent en scène le théâtre d'ombres. C'étaient

des rois, des ministres, des prêtres, des docteurs, des apôtres, des prophètes, des théologiens, des politiques, des fripons, des charlatans, des artisans d'illusions et toute la troupe des marchands d'espérances et de craintes<sup>245</sup>.

Ils étaient secondés, derrière la toile, par «d'autres fripons subalternes» qui «prêtaient à ces ombres les accents, les discours, les vraies voix de leurs rôles». Dans le parterre, «la plupart buvaient, riaient, chantaient, sans paraître gênés de leurs chaînes» ; quelques-uns cependant, les philosophes, «se couaient de temps en temps leurs chaînes», tentaient de se débarrasser de leurs entraves, à l'image du philosophe de Platon, en quête de la vérité. Le parallèle avec les persécutions subies par le parti philosophique au XVIII<sup>e</sup> siècle est patent<sup>246</sup>. Ces trublions tentaient-ils un mouvement vers la vérité que les «charlatans» menaçaient aussitôt : «garde-toi de tourner la tête ! Malheur à qui secouera sa chaîne ! Respecte les éclisses». Diderot coupe court à son «rêve» :

je vous dirai une autre fois ce qui arrivait à ceux qui méprisaient le conseil de la voix, les périls qu'ils couraient, les persécutions qu'ils avaient à souffrir ; ce sera

---

<sup>245</sup> DPV, XIV, p. 254-255 ; LEW., VI, p. 189-190 ; *Œuvres*, IV, p. 424-425 (pour toutes les citations).

<sup>246</sup> «On regardait de mauvais œil ceux qui faisaient quelque effort pour recouvrer la liberté de leurs pieds, de leurs mains et de leur tête, qu'on les désignait par des noms odieux, qu'on s'éloignait d'eux comme s'ils eussent été infectés d'un mal contagieux, et que lorsqu'il arrivait quelque désastre dans la caverne, on ne manquait jamais de les en accuser».

pour quand nous ferons de la philosophie.

En fait, l'essentiel est dit si l'on se souvient du texte de Platon<sup>247</sup>.

Ce qui reste à ajouter sur cet emprunt intéresse le mode de représentation choisi. Le monde est un théâtre selon la célèbre formule de Shakespeare. Dans cette caverne où l'allégorie platonicienne est détournée au profit d'une satire politique et sociale, tous les éléments du *theatrum mundi* satirique sont rassemblés. La société y est représentée sous la forme d'un théâtre. Nous y trouvons l'image de l'homme marionnette, celle aussi du philosophe (ou du satirique) qui souhaite quitter le parterre ou la scène et regarder le spectacle du monde de l'extérieur.

Le *theatrum mundi* n'est pas une métaphorisation exclusivement satirique. Sophie Duval et Marc Martinez renvoient par exemple au *Philèbe* et aux *Lois* de Platon où l'intention est philosophique (l'homme est un jouet aux mains des dieux). Ils ajoutent aussitôt que le *topos* a été rapidement annexé par la conception satirique des activités humaines et qu'il «sert d'analogon à la vie sociale, à ses masques et à ses hypocrisies : le *theatrum mundi* devient *scæna vitæ*»<sup>248</sup>. La métaphore théâtrale est d'autant plus «aisément investie par la satire», que les deux soulignent «un écart entre la vérité et l'apparence» (*id.*)<sup>249</sup>.

---

<sup>247</sup> La suite dans Platon : «celui qui entreprendrait de les délier [ceux qui sont restés dans la caverne], ne crois-tu pas que, s'ils pouvaient de quelque manière le tenir entre leurs mains et le mettre à mort, ils le mettraient à mort, en effet ?» (*La République*, VII, 517 a, dans *Œuvres complètes*, Paris, coll. Bibliothèque de la pléiade, 1950, t. I, p. 1105).

<sup>248</sup> *La Satire*, ouvr. cité, p. 224. À cette occasion, les auteurs font un excellent rapprochement avec La Bruyère (*id.*). Nous avons trouvé pour notre part chez Horace, dans la satire placée par Diderot en exergue à la *Satire seconde*, la même métaphore théâtrale : «À coup sûr, toi qui me donnes des ordres, tu es le misérable esclave d'un autre maître et, comme une marionnette, tu es mis en mouvement par des ressorts étrangers» (*Sat.*, II, 7, vv. 80-82, trad. F. Villeneuve, éd. citée, p. 204).

<sup>249</sup> Nous distinguons ici la représentation du monde comme un théâtre du théâtre satirique en soi. Par exemple, la manière dont Diderot aurait mis fin rapidement au débat entre jansénistes et jésuites «C'était l'affaire

*La scæna vitæ* acquiert une dimension particulière dans le cas de Diderot. Cette interpénétration entre le réel représenté sur scène et la scène transposée dans la réalité s'accorde à la dramaturgie diderotienne. *Le Fils naturel* et *Le père de Famille* portent sur scène des situations qui touchent le plus possible à la réalité vécue par les spectateurs. *Le Fils naturel* est joué dans le salon de Dorval. Au XVIII<sup>e</sup> siècle en général, le théâtre entre dans la société ; la société monte sur scène : la théâtralisation du monde en particulier paraît ancrée profondément dans la représentation mentale qu'a Diderot de son milieu.

Comme dans l'allégorie de Platon, le dessein du satirique est de découvrir l'être sous le paraître, de faire comme Mirzoza qui offrirait volontiers le «spectacle bien étrange» de la vérité<sup>250</sup>; ou de faire comme le philosophe de la fable :

un philosophe disait à un homme du monde : Que pensez-vous qu'il arriverait si le bal de l'Opéra durait toute l'année ?.... Ce qui arriverait ? C'est que tous les masques se reconnaîtraient..... Eh bien, reprit le philosophe, ces masques sont les symboles du mensonge ; et priez Dieu que le bal dure<sup>251</sup>.

Pour mieux se livrer à cette découverte de la nature réelle des choses, encore faut-il prendre suffisamment de distance et n'être pas l'un des acteurs de la pièce, comme le montre l'allégorie de la caverne. Ainsi, la position du satirique dans ce théâtre universel est-elle généralement excentrée. Nous reconnaissons bien sûr le *topos* de l'honnête

---

de deux bouffonneries. Il fallait donner pendant quinze jours, à la foire de Saint-Laurent ou de Saint-Germain, *Polichinelle janséniste* ; les molinistes en auraient bien ri ; mais les jansénistes auraient eu leur revanche quinze jours après, car on aurait affiché et joué *Dame Gigogne moliniste*. On employa la gêne où il ne fallait employer que le ridicule ; le Sartine au lieu de Piron» (*Mémoires pour Catherine II*, LEW., X, p. 628 ; *Œuvres*, III, p. 266). Il s'agit ici de représenter réellement et satiriquement sur la scène.

<sup>250</sup> Mirzoza voudrait débarrasser les âmes de leurs parties superflues pour que les êtres affichent véritablement ce qu'ils sont (*Les Bijoux indiscrets*, DPV, III, p. 124-125 ; LEW., I, p. 595 ; *Œuvres*, II, p. 95). Voir aussi l'addition aux *Bijoux* intitulée «De la Figure des Insulaires et de la Toilette des Femmes».

<sup>251</sup> DPV, XVIII, p. 99 ; LEW., VIII, p. 307. Voir la version plus longue donnée à M<sup>me</sup> de Maux (lettre de mai 1769 (?), CORR., IX, p. 210 ; *Œuvres*, V, p. 947).

homme retiré du monde, ce retrait lui permettant d'y jeter un regard objectif. L'observateur se place à côté ou au-dessus : «le monde est une belle machine à regarder d'en haut»<sup>252</sup>. Comme dans l'*Icaroménippe* de Lucien ou le *Micromégas* de Voltaire, Diderot s' imagine «dans quelque point de l'espace»

bien loin, d'où l'on voit ce globe sur lequel nous trottons si fièrement gros tout au plus comme une citrouille, et d'où l'on observât, avec le télescope, la multitude infinie des allures diverses de tous ces pucerons à deux pieds, qu'on appelle des hommes !

Alors, «ce monde-ci serait une bonne comédie», conclut-il<sup>253</sup>.

Ce mouvement de recul suppose un état d'esprit qui permet de se détacher de ses propres émotions. Rameau le neveu s'avoue incapable de prendre cette distance, s'estimant trop «terre-à-terre» pour le faire et peut-être trop abattu par sa disgrâce récente :

MOI. Et vous voilà, aussi, pour me servir de votre expression, ou de celle de Montaigne, perché sur l'épicycle de Mercure, et considérant les différentes pantomimes de l'espèce humaine.

LUI. Non, non, vous dis-je. Je suis trop lourd pour m'élever si haut. J'abandonne aux grues le séjour des brouillards. Je vais terre à terre<sup>254</sup>.

Rameau reste au niveau des danseurs et continue ainsi d'être acteur.

Diderot lui-même ne sait pas toujours où est sa place dans ce théâtre du monde. Jacques Chouillet a bien montré la division symbolique de la théâtrologie diderotienne entre la scène et le parterre<sup>255</sup>. Cette division appliquée au monde, Diderot s'y montre

---

<sup>252</sup> *Tablettes*, LEW., XIII, p. 847.

<sup>253</sup> Lettre à Sophie Volland du 25 juillet 1762, CORR., IV, p. 71 ; *Œuvres*, V, p. 393.

<sup>254</sup> DPV, XII, p. 189 ; LEW., X, p. 405 ; *Œuvres*, II, p. 691.

<sup>255</sup> *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, p. 422.

acteur, parfois spectateur du parterre ou, comme ci-dessus, tente d'échapper à la mise en scène générale. Quand il se voit sur scène, Diderot se trouve parfois mauvais dans son rôle et s'auto-critiquera plus facilement, comme dans la *Satire seconde*. Il se préférerait au parterre, parmi les critiques, ou dans «l'épicycle de Mercure» :

dans la grande comédie, la comédie du monde, celle à laquelle j'en reviens toujours, toutes les âmes chaudes occupent le théâtre ; tous les hommes de génie sont au parterre. Les premiers s'appellent des fous ; les seconds, qui s'occupent à copier leurs folies, s'appellent des sages. C'est l'œil du sage qui saisit le ridicule de tant de personnages divers, qui le peint, et qui vous fait rire et de ces fâcheux originaux dont vous avez été la victime, et de vous-même. C'est lui qui vous observait, et qui traçait la copie comique et du fâcheux et de votre supplice<sup>256</sup>.

La théâtralisation du monde suppose donc une distanciation du satirique qui atténuerait sa colère : le *theatrum mundi* est fondamentalement humoristique dans sa démarche<sup>257</sup>. Le monde n'est alors qu'une «belle sottise», «une des soixante et quatorze comédies dont l'Éternel s'amuse»<sup>258</sup>. Il écrit par ailleurs :

si nous pouvions, par un tour de tête original, voir les hommes en scène, prendre le monde pour ce qu'il est, un théâtre, nous nous épargnerions bien des moments d'humeur<sup>259</sup>.

Dans une autre lettre à Sophie Volland, il écrit encore :

je ne veux voir les scènes de la vie qu'en petit, afin que celles qui ont un caractère d'atrocité soient réduites à un pouce d'espace et à des acteurs d'une demi-ligne de hauteur, et qu'elles ne m'inspirent plus des sentiments d'horreur ou de douleur violents<sup>260</sup>.

---

<sup>256</sup> *Paradoxe sur le comédien*, DPV, XX, p. 54 ; LEW., X, p. 430 ; *Œuvres*, IV, p. 1383.

<sup>257</sup> La présentation théâtralisée du régicide dans *Hamlet* repose trop sur une distance comique aux yeux de Diderot (*Hamlet Tragédie de M. Ducis*, DPV, XVIII, p. 368 ; LEW., VIII, p. 244),

<sup>258</sup> Lettre à Sophie Volland du 20 octobre 1760, CORR., III, p. 172 ; *Œuvres*, V, p. 271.

<sup>259</sup> *Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 170 ; LEW., VII, p. 128 ; *Œuvres*, IV, p. 591.

<sup>260</sup> Lettre du 25 juillet 1762, CORR., IV, p. 71 ; *Œuvres*, V, p. 393.



Arlequin et Polichinelle sont appelés à lutter «contre les fanatiques»<sup>261</sup>.

C'est à travers l'image de la marionnette, puis celle de l'acteur que nous étudierons le *theatrum mundi*, images de l'être humain qui appuient certes une philosophie déterministe, mais qui dégradent et annoncent surtout l'hypocrisie d'un monde où tout n'est qu'apparence. Dieu, la religion et la politique seront les thèmes principaux de cette dernière section. Commençons immédiatement par le théâtre de marionnettes, par l'homme-pantin.

«N'est-il pas vrai que nous ne sommes que des marionnettes ?», dit Mangogul à la fin des *Bijoux indiscrets*. Cette représentation traverse la première partie de l'œuvre de Diderot jusqu'à *Jacques le Fataliste*<sup>262</sup>. Selon Gerhardt Stenger, cette comparaison avec la marionnette correspond à une vision de «déterminisme extrême»<sup>263</sup>, celle du Diderot des années 1750, auteur de la *Lettre à Landois*<sup>264</sup>. La comparaison sert de point de départ à certaines hypothèses philosophiques : «Monsieur, considérez l'homme automate comme une horloge ambulante»<sup>265</sup>. Nous avons également trouvé de

---

<sup>261</sup> *Observations sur le Nakaz*, LEW., XI, p. 258 ; *Œuvres*, III, p. 540.

<sup>262</sup> «N'avez-vous pas été ma marionnette, et n'auriez-vous pas continué d'être mon polichinelle pendant un mois, si je me l'étais proposé ?» dit Jacques à son maître (DPV, XXIII, p. 286 ; LEW., XII, p. 318-319 ; *Œuvres*, II, p. 915). Le maître a également quelque chose de l'automate (par exemple : «l'automate allait devant lui», DPV, XXIII, p. 45 ; LEW., XII, p. 40-41 ; *Œuvres*, II, p. 730). Le lecteur fictif essaie également de faire de l'auteur fictif son automate (DPV, XXIII, p. 84 ; LEW., XII, p. 85 ; *Œuvres*, II, p. 760).

<sup>263</sup> Art. LIBERTÉ MORALE, *Dictionnaire de Diderot*, ouvr. cité, p. 294. Sur la question du libre arbitre, voir aussi Jacques Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 385-386.

<sup>264</sup> Nous y trouvons en effet des énoncés tels que : «vous verrez que le mot liberté est un mot vide de sens [...] ; nous ne sommes que ce qui convient à l'ordre général, à l'organisation, à l'éducation, et à la chaîne des événements» (DPV, IX, p. 256-257 ; LEW., III, p. 12-13 ; *Œuvres*, V, p. 56).

<sup>265</sup> *Lettre sur les sourds*, DPV, IV, p. 159 ; LEW., II, p. 541 ; *Œuvres*, IV, p. 28. Voir aussi les *Pensées philosophiques*, où l'hypothèse de l'homme automate ne prouve pas l'existence de Dieu (§ XX, DPV, II, p. 27 ; LEW., I, p. 282 ; *Œuvres*, I, p. 24).

nombreuses occurrences de l'image dans l'*Essai sur le mérite et la vertu*<sup>266</sup>. Il n'est pas rare non plus qu'elle soit accompagnée de l'image platonicienne de Dieu grand marionnettiste tirant les ficelles humaines. Diderot lui prête alors le surnom de Brioché : «c'est le premier joueur de marionnettes qui ait existé dans le monde», explique-t-il à Sophie Volland<sup>267</sup>. Il pousse plus loin l'analogie et remet en cause la liberté divine elle-même :

quand j'y rêve, je trouve le seigneur Brioché, le grand joueur de marionnettes, celui qui fait aller le fil accroché à nos têtes, pris entre l'impuissance et la mauvaise volonté, comme dans une souricière<sup>268</sup>.

Une sorte de mise en abyme où le marionnettiste lui-même n'est pas libre. Qui tire les ficelles de Brioché ?

Expression d'une philosophie déterministe de l'homme ou expression satirique ? Si l'on écarte les expressions figées portant sur la Providence qui manipule à son gré les êtres humains (tels Jean Devaines<sup>269</sup> et M<sup>lle</sup> Jodin<sup>270</sup>), il reste de nombreuses expressions satiriques de cette image, en particulier lorsqu'elle frappe nommément. Bertin est l'une des victimes de ce procédé. Le Neveu se prête à toutes les contorsions pour faire réagir son maître :

---

<sup>266</sup> L'humain «automate» dans ses fonctions essentielles (DPV, I, p. 324 ; LEW., I, p. 63) ; l'«automate» et «la faculté de raisonner» (DPV, I, p. 344 ; LEW., I, p. 99) ; «La faiblesse dans les affections qui concernent le bien de l'automate est donc un vice» (DPV, I, p. 369 ; LEW., I, p. 151) ; «la complexion efféminée de ces automates nourris sur le duvet» (DPV, I, p. 417 ; LEW., I, p. 245). Ces choix sont de Diderot (voir le texte anglais, éd. LEW).

<sup>267</sup> Lettre du 17 septembre 1761, CORR., III, p. 307 ; *Œuvres*, V, p. 349. Brioché était marionnettiste.

<sup>268</sup> Lettre à Damilaville du 20 octobre 1760, CORR., III, p. 183 ; *Œuvres*, V, p. 278.

<sup>269</sup> «Je vais vous instruire, afin que vous sachiez que vous avez, comme toutes les autres marionnettes de ce monde, un fil accroché au haut de votre tête, et que le bout de ce fil est entre les mains du vieux Brioché, qui vous promène à son gré» (Lettre à Jean Devaines du 19 novembre 1770, CORR., X, p. 181 ; *Œuvres*, V, p. 1047-1048).

<sup>270</sup> «Vous êtes si peu maîtresse de vous-même entre toutes les marionnettes de la Providence, vous êtes une de celles dont elle secoue le fil d'archal qui l'accroche, d'une manière si bizarre» (Lettre du 10 février 1769, CORR., IX, p. 26 ; *Œuvres*, V, p. 931).

mon hypocondre, la tête renfoncée dans un bonnet de nuit qui lui couvre les yeux, a l'air d'une pagode immobile à laquelle on aurait attaché un fil au menton, d'où il descendrait jusque sous son fauteuil. On attend que le fil se tire ; et il ne se tire point ; ou s'il arrive que la mâchoire s'entrouvre, c'est pour articuler un mot désolant, un mot qui vous apprend que vous n'avez point été aperçu, et que toutes vos singeries sont perdues ; ce mot est la réponse à une question que vous lui aurez faite il y a quatre jours ; ce mot dit, le ressort mastoïde se détend, et la mâchoire se referme<sup>271</sup>.

L'homme-marionnette sert ici la satire personnelle.

Il arrive que l'«automatisation» de personnes connues trouve des dimensions satiriques tant politiques que personnelles, à la différence de Bertin. Sélim se remémore ainsi la scène surréaliste des pantins de la cour de Kanoglou (Louis XIV)<sup>272</sup>. Ce théâtre de marionnettes est à compléter par un autre passage célèbre, celui de la pantomime universelle de la *Satire seconde*, pantomime qui n'épargnerait que le philosophe. Indépendamment de toute volonté, chacun exécute son pas de danse<sup>273</sup>.

Cette figure du pantin réapparaît là où on s'y attend le moins. Dans le *Salon de 1767*, après une description des tableaux de Le Prince, Diderot y va d'une remarque sur le ridicule des costumes de son époque. Jouant au costumier, notre philosophe imagine César, Alexandre et Caton affublés de tricornes et de perruques. Ces costumes de scène

---

<sup>271</sup> *Satire seconde*, DPV, XII, p. 122-123 ; LEW., X, p. 347-348 ; *Œuvres*, II, p. 653. Bertin est aussi le pantin de sa maîtresse : «oui ; vous avez raison, mademoiselle. Il faut mettre de la finesse là. C'est que cela décide ; que cela décide toujours, et sans appel, le soir, le matin, à la toilette, à dîner, au café, au jeu, au théâtre, à souper, au lit, et dieu me le pardonne, je crois entre les bras de sa maîtresse» (DPV, XII, p. 123 ; LEW., X, p. 348 ; *Œuvres*, II, p. 654).

<sup>272</sup> «Le sérail se trouva transformé en une vaste et magnifique galerie de pantins ; on voyait, à l'un des bouts, Kanoglou sur son trône ; une longue ficelle usée lui descendait entre les jambes ; une vieille fée décrépète [M<sup>me</sup> de Maintenon] l'agitait sans cesse, et d'un coup de poignet mettait en mouvement une multitude innombrable de pantins subalternes, auxquels répondaient des fils imperceptibles et déliés qui portaient des doigts et des orteils de Kanoglou : elle tirait, et à l'instant le sénéchal dressait et scellait des édits ruineux, ou prononçait à la louange de la fée un éloge que son secrétaire lui soufflait ; le ministre de la guerre envoyait à l'armée des allumettes ; le surintendant des finances bâtissait des maisons et laissait mourir de faim les soldats ; ainsi des autres pantins» (DPV, III, p. 238 ; LEW., I, p. 718-719 ; *Œuvres*, II, p. 182-183).

<sup>273</sup> DPV, XII, p. 191 ; LEW., X, p. 406 ; *Œuvres*, II, p. 691-692.

semblent interdire «de grands événements, de grandes actions» à leurs porteurs :

il ne fait bien qu'aux marionnettes. Une diète de ces marionnettes-là ferait à merveille la parade d'une assemblée consulaire ; on n'imaginerait jamais un grain de cervelle dans toutes ces têtes-là. Pour moi, plus je les regarderais, plus je leur verrais de petites ficelles attachées au haut de leurs têtes<sup>274</sup>.

Ce biais de la satire du costume scénique conduit à l'orchestration de figures automatisées qui ne sont que masques, attitudes, vernis social, comme dans ce tableau dans lequel Roslin a peint la réception de Louis XV à l'hôtel de ville de Paris<sup>275</sup>. Toute la solennité de l'événement, tout le protocole et toute la mise en scène que cela suppose s'effondrent sous la plume de Diderot qui se concentre sur l'artifice de la représentation théâtrale<sup>276</sup>.

Quand l'individu retrouve une part de son humanité, le monde devient aux yeux du satirique une scène où chacun se doit de jouer. Il est cependant deux catégories sociales plus aptes aux jeux de l'hypocrisie et de la scène : les courtisans et les religieux.

Le personnage du courtisan apparaît très tôt dans l'œuvre de Diderot. Dans l'Allée des Fleurs de *La Promenade du sceptique* (§§ 16-19), tous les beaux discours d'Agénor à Phédime disparaissent le jour où

son crédit, les intrigues, les mouvements de sa famille, de riches présents aux ministres ou à leurs courtisanes, le manège de quelques femmes qui avaient médité de l'enlever à Phédime, lui firent obtenir ce qu'il demandait<sup>277</sup>,

---

<sup>274</sup> *Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 322 ; LEW., VII, p. 254-255 ; *Œuvres*, IV, p. 691.

<sup>275</sup> C'«est la meilleure satire que j'aie vue de nos usages, de nos perruques et de nos ajustements. Il faut voir la platitude de nos petits pourpoints, de nos hauts-de-chausses qui prennent la mise si juste, de nos sachets à cheveux, de nos manches et de nos boutonniers; et le ridicule de ces énormes perruques magistrales, et l'ignoble de ces larges faces bourgeoises» (*Salon de 1761*, DPV, XIII, p. 250-251 ; LEW., V, p. 81 ; *Œuvres*, IV, p. 222).

<sup>276</sup> Le costume est le premier masque qui éloigne l'individu de sa véritable nature : «oh ! la sottise invention que les vêtements ! La feuille de figuier que la femme mit après son péché fut l'origine de toutes les insolences, et le désespoir de tous les amants sots ou délicats» (lettre à M<sup>me</sup> de Maux de 1769 (?), CORR., XVI, p. 54 ; *Œuvres*, V, p. 943).

<sup>277</sup> DPV, II, p. 146 ; LEW., I, p. 384 ; *Œuvres*, I, p. 125.

soit une place importante à la cour : autant de jeux de coulisses qui préparent l'entrée sur la grande scène. Le courtisan est investi chez Diderot de connotations diverses. Il peut s'en amuser, si le courtisan se tient loin de lui. Dans *Les Bijoux indiscrets*, il raille l'«âme vagabonde» des courtisans qui «ne visite la tête que comme une maison de campagne où son séjour n'est pas long»<sup>278</sup>. Dans les faits, le courtisan c'est Voltaire<sup>279</sup>, c'est l'ancien ami Grimm malheureusement<sup>280</sup>, c'est le Neveu de Rameau dans la fiction.

Nulle part mieux que dans *Le Paradoxe sur le comédien* Diderot n'a exprimé aussi clairement le lien entre le courtisan et l'acteur :

celui qui dans la société se propose, et a le malheureux talent de plaire à tous, n'est rien, n'a rien qui lui appartienne, qui le distingue, qui engoue les uns et qui fatigue les autres. Il parle toujours, et toujours bien ; c'est un adulateur de profession, c'est un grand courtisan, c'est un grand comédien<sup>281</sup>.

Le courtisan est donc cette pâte molle qui prend la forme qu'on souhaite lui donner, ce «cadavre» qu'anime un «supérieur», pour reprendre la formule des jésuites. «La philosophie du courtisan, ainsi que la religion du prêtre ambitieux, est celle du maître»<sup>282</sup>, «Le courtisan ne jure que par le roi», son metteur en scène<sup>283</sup> :

croit-on que sur la scène l'acteur soit plus profond, soit plus habile à feindre la joie, la tristesse, la sensibilité, l'admiration, la haine, la tendresse qu'un vieux

---

<sup>278</sup> DPV III, p. 124 ; LEW., I, p. 594 ; *Œuvres*, II, p. 94.

<sup>279</sup> Le bienfaiteur de Voltaire «est-il tombé dans la disgrâce, [Voltaire] lui tourne le dos et se hâte d'aller encenser l'idole du moment» (lettre à Naigeon du printemps 1772, CORR., XII, p. 54 ; *Œuvres*, V, p. 1107-1108).

<sup>280</sup> *Apologie de Raynal*, LEW., XIII, 69-70 ; *Œuvres*, III, p. 766.

<sup>281</sup> DPV, XX, p. 94 ; LEW., X, p. 460 ; *Œuvres*, IV, p. 1405-1406. Le second interlocuteur acquiesce, renchérit en retournant à l'image du pantin par laquelle nous avons entamé cette section : «Un grand courtisan, accoutumé, depuis qu'il respire, au rôle d'un pantin merveilleux, prend toutes sortes de formes, au gré de la ficelle qui est entre les mains de son maître (*id.*)».

<sup>282</sup> *Essai sur les règnes*, I, § 13, DPV, XXV, p. 55 ; LEW., XIII, p. 296-297 ; *Œuvres*, I, p. 984.

<sup>283</sup> *Notes écrites de la main d'un souverain*, § 131, LEW., XI, p. 176 ; *Œuvres*, III, p. 184.

courtisan<sup>284</sup>?

Le Neveu a beau faire, «ses ultimes pantomimes» ont beau tourner «en dérision le cérémonial de l'étiquette autant que le code de la flatterie»<sup>285</sup>, il est un courtisan déchu qui a «tout perdu pour avoir eu le sens commun, une fois, une seule fois en [sa] vie» de dire ce qu'il pensait<sup>286</sup>. Rameau le courtisan a laissé tomber le masque, accessoire si essentiel au courtisan et qui permit à Bouret d'arriver à ses fins<sup>287</sup>.

Le roi est le premier des courtisans. Quand il n'est pas obligé de jouer la vile pantomime, il se doit de jouer la comédie pour les autres : «on dit que le roi n'a jamais le visage plus serein et plus ouvert avec un ministre que la veille de sa disgrâce»<sup>288</sup>. Catherine II joue également<sup>289</sup>. Rappelons par ailleurs les maximes des *Notes écrites de la main d'un souverain* :

Ignorer souvent ce qu'on sait, ou paraître savoir ce qu'on ignore, cela est très fin.

Froncer le sourcil sans être fâché ; sourire au moment du dépit<sup>290</sup>.

Diderot ne l'en blâme pas totalement :

<sup>284</sup> *Paradoxe sur le comédien*, DPV, XX, p. 128 ; LEW., X, p. 490 ; *Œuvres*, IV, p. 1426.

<sup>285</sup> Éric Walter, «Les "intellectuels du ruisseau" et le neveu de Rameau», dans *Études sur le Neveu de Rameau et Le Paradoxe sur le comédien*, actes du colloque organisé à l'université Paris VII les 15 et 16 novembre 1991, p. 58.

<sup>286</sup> *Satire seconde*, DPV, XII, p. 88 ; LEW., X, p. 315 ; *Œuvres*, II, p. 633. Même indécision à propos des courtisans de la tsarine : Diderot souhaite qu'ils gardent le même ton qu'avec lui, «à moins que leur franchise apparente ne soit hypocrite ; ce [qu'il] ignore» (*Mémoires pour Catherine II*, LEW., X, p. 593 ; *Œuvres*, III, p. 245).

<sup>287</sup> *Satire seconde* DPV, XII, p. 127-128 ; LEW., X, p. 351-352 ; *Œuvres*, II, p. 655-656.

<sup>288</sup> Lettre à Sophie Volland du 8 octobre 1768, CORR., VIII, p. 185-186 ; *Œuvres*, V, p. 894-895.

<sup>289</sup> «Catherine a très bien senti que la liberté était l'unique source du bonheur public. Cependant a-t-elle véritablement abdiqué l'autorité despotique ? [...] Les Russes, tout aveugles qu'ils sont, prendront-ils longtemps le nom pour la chose, et leur caractère sera-t-il élevé par cette comédie à cette grande énergie qu'on s'était proposé de lui donner ?» (*Histoire des deux Indes*, *Œuvres*, III, p. 663 ; LEW., XV, p. 554).

<sup>290</sup> LEW., XI, p. 153-154 ; *Œuvres*, III, p. 174.

les courtisans ont une si grande habitude des différentes physionomies de leur maître, que si celui-ci ne se composait pas, il serait deviné sur-le-champ, et qu'il serait accablé de tant de sollicitations, qu'il ne parviendrait pas à renvoyer un serviteur dont il serait mécontent<sup>291</sup>.

C'est que le roi également ne peut se fier aux courtisans, «cette race de vipères»<sup>292</sup> :

quel est le domestique qui peut aimer son maître ? Et qu'est-ce que l'attachement des valets ? Quel est le prince vraiment chéri de ses courtisans, même lorsqu'il est haï de ses sujets ?<sup>293</sup>

C'est un jeu constant de miroirs où chacun s'épie et cherche, sous le masque, à déchiffrer la vérité de l'autre.

Pour accéder à ce roi-comédien, pour évoluer dans ce monde artificiel où seul le paraître en impose, il convient de montrer ses qualités de danseur, comme dans le cas de Sulamek, clé du cardinal Fleury, qui parvint jusqu'au roi «à force de révérences» :

Sulamek avait commencé par être maître de danse du sultan, contre les intentions d'Erguebed ; mais quelques intrigantes, à qui il avait appris à faire des sauts périlleux, le poussèrent de toutes leurs forces, et se remuèrent tant, qu'il fut préféré à Marcel [célèbre maître de danse] et à d'autres, dont il n'était pas digne d'être le prévôt<sup>294</sup>.

Et Diderot de filer sa métaphore sur l'incompétence du danseur Fleury dans la haute politique : «il n'entendait rien à la haute danse», il jouait «mal du violon», n'avait «aucune intelligence de la chorégraphie» et se laissait «duper par les pantomimes» des autres. On

<sup>291</sup> Lettre à Sophie Volland du 8 octobre 1768, CORR., VIII, p. 185 ; *Œuvres*, V, p. 894-895.

<sup>292</sup> *Mémoires pour Catherine II*, LEW., X, p. 606 ; *Œuvres*, III, p. 253.

<sup>293</sup> *Histoire des deux Indes*, *Œuvres*, III, p. 676 (absent de LEW.).

<sup>294</sup> *Les Bijoux indiscrets*, DPV, III, p. 255-257 ; LEW., I, p. 740-741 ; *Œuvres*, II, p. 197-198. Pour toutes les citations. Si Diderot se montre sceptique par rapport à la Chine, puis critique, c'est peut-être à cause de cet art de la révérence qui dénonce une société artificielle : «quand un étranger débarque à Canton on lui donne un maître de cérémonies, comme on donnerait ici un maître à danser, et ceux qui ont les dispositions les plus heureuses sont au moins trois mois à apprendre toutes les révérences d'usage. [C'est] anéantir la franchise et rendre une nation hypocrite» (lettre à Sophie Volland du 28 octobre 1760, CORR., III, p. 203 ; *Œuvres*, V, p. 290 ; et «État de la Chine selon ses détracteurs» dans l'*Histoire des deux Indes*, *Œuvres*, III, p. 649 et suiv. ; LEW., XV, p. 416 et suiv.).

l'accusait aussi «d'avoir donné des millions à l'empereur du Tombut [le roi Stanislas] pour l'empêcher de danser dans un temps où il avait la goutte». Fleury comme le Neveu, comme tous les courtisans, danse, a dansé et dansera toujours la «vile pantomime»<sup>295</sup>.

Et Diderot lui-même, n'a-t-il pas quelquefois dansé ? Nous écrivions à l'instant que les philosophes étaient exempts de la représentation, que les rôles qu'ils tenaient étaient les leurs. Nous sentons pourtant un malaise chez Diderot, perceptible en particulier dans ses rapports avec Catherine II. À cette occasion, l'image du courtisan vacille. Ce ne sont plus des acteurs, mais des âmes franches et honnêtes :

vous avez ici [à Paris] une cour et vos courtisans, et ces courtisans ont des âmes nobles, hautes, honnêtes, généreuses, et leur caractère principal est de ne l'être que des héros et de vous. Ce sont tous nos habiles gens ; ce sont tous nos honnêtes gens ; ce sont tous mes amis<sup>296</sup>.

Ailleurs, il décrit à Sophie son rôle ambigu auprès de Catherine II de la façon suivante :

il m'est doux aussi de penser que j'aurai procuré quelques moments d'amusement à ma bienfaitrice de Russie, écrasé par-ci, par-là, le fanatisme et les préjugés, et donné par occasion quelques leçons aux souverains, qui n'en deviendront pas meilleurs pour cela<sup>297</sup>.

Amuser et instruire par des leçons : Diderot entre le bouffon et le philosophe, rôles qui n'ont pas de portée vraiment effective. Pour faire sa cour, il fut aussi celui qui célébra la gloire et la grandeur de la «Sémiramis du Nord». Le Philosophe se ressaisira.

Diderot donne dans ses *Observations sur le Nakaz* deux exemples de ces courtisans exceptionnels par la franchise qu'ils surent montrer à l'égard de leurs

---

<sup>295</sup> *Satire seconde*, DPV, XII, p. 193 ; LEW., X, p. 409 ; *Œuvres*, II, p. 693.

<sup>296</sup> Lettre au général Betzki du 29 novembre 1766, CORR. VI, p. 356 ; *Œuvres*, V, p. 709.

<sup>297</sup> Lettre du 10 novembre 1765, CORR., V, p. 168 ; *Œuvres*, V, p. 545. La suite de cet extrait rappelle la caverne de Platon que nous avons cité ci-dessus : «ils sont de temps en temps apostrophés et peints comme des artisans de malheur et d'illusions, et des marchands de crainte et d'espérance».



maîtres<sup>298</sup>. Que ces exemples apparaissent dans un ouvrage dans lequel Diderot se montre lui-même si franc avec l'impératrice est significatif<sup>299</sup>. Dans les contributions à l'*Histoire des deux Indes*, Diderot revient à des positions plus fermes contre «l'insatiable avidité» des courtisans de Louis XVI<sup>300</sup> et sur la «bassesse» de cette engeance<sup>301</sup>. Dans l'*Essai sur les règnes* il tente de dissocier Sénèque du courtisan, le philosophe du valet, en s'appliquant certainement la leçon, mais un peu tard<sup>302</sup> : Diderot aussi a dansé et joué et a envoyé quelques vers un peu ridicules à la louange de Catherine. Mais il ne peut plus parler sans passer pour un ingrat :

quant au climat, aux mœurs, aux lois, aux coutumes, aux usages, je vous en dirai,  
comme Corneille du fameux cardinal :

Du climat septentrional  
Ma prose ni mes vers ne diront jamais rien.  
Je serais un ingrat si j'en disais du mal ;  
Je serais un menteur si j'en disais du bien<sup>303</sup>.

Le costume d'Arlequin<sup>304</sup> et le masque<sup>305</sup> sont aussi pour les philosophes.

L'autre catégorie sociale fortement théâtralisée est celle des religieux. L'habit fait le moine. Avec «des haïres, des cilices, des disciplines» se trouvent aussi «des masques»

<sup>298</sup> La réponse d'un «courtisan véridique» (LEW., XI, p. 229 ; *Œuvres*, III, p. 523) et celle du courtisan qui doit payer le vêtement de son roi (LEW., XI, p. 313 ; *Œuvres*, III, p. 576).

<sup>299</sup> Catherine II réagit violemment à ces *Observations* (Arthur Wilson, *Diderot*, ouvr. cité, p. 541).

<sup>300</sup> *Œuvres*, III, p. 640 ; LEW., XV, p. 450.

<sup>301</sup> *Œuvres*, III, p. 646 ; LEW., XV, p. 455.

<sup>302</sup> «Cependant il y a cette différence entre le courtisan et le philosophe, que l'un épie l'occasion de flatter, et que l'autre la fuit»; etc. (I, § 83, DPV, XXV, p. 155 ; LEW., XIII, p. 383-384 ; *Œuvres*, I, p. 1054).

<sup>303</sup> Lettre à M<sup>me</sup> Necker du 6 septembre 1774, CORR., XIV, p. 75 ; *Œuvres*, V, p. 1253-1254. Corneille parlait quant à lui du cardinal de Richelieu.

<sup>304</sup> «Vous êtes encore un exemple, entre beaucoup d'autres, dont l'intolérance a contraint la vérité et habillé la philosophie d'un habit d'Arlequin» (*Commentaire sur Hemsterhuis*, LEW., XI, p. 105 ; *Œuvres*, I, p. 770).

<sup>305</sup> «Gassendi est obligé de coller sur le visage d'Épicure le masque du christianisme pour échapper à la couronne du martyr» (*Mémoires pour Catherine II*, LEW., X, p. 626 ; *Œuvres*, III, p. 264).

dans l'Allée des épines : le jeu entre dévots consiste «à se démasquer les uns les autres»<sup>306</sup>. «L'hypocrisie est une vertu sacerdotale»<sup>307</sup> dissimulée sous un habit dont les moines les plus éclairés «rougissent»<sup>308</sup>. Comme l'écrit Roger Kempf au sujet de *La Religieuse*, le voile des religieuses symbolise «le masque et l'hypocrisie»<sup>309</sup>. Dans l'*Essai sur les règnes*, Diderot précise encore que, paradoxalement, le religieux sera plus porté à l'hypocrisie à cause des valeurs qu'il défend :

l'hypocrisie est de toutes les conditions ; mais où ce vice doit-il être le plus commun, si ce n'est dans celle où les mauvaises mœurs seraient le plus scandaleuses<sup>310</sup>?

Une fois n'est pas coutume, la représentation théâtrale du monde religieux permet à Diderot de considérer la religion d'un œil moins critique qu'à l'habitude et de s'en amuser. Ainsi, le prélat devient Pantalon<sup>311</sup> et l'on prend plaisir à s'arrêter à Venise, un endroit «où les moines mêmes vont en masque et en domino»<sup>312</sup>. Dans ses *Tablettes*<sup>313</sup>, Diderot se réjouit encore de l'exemple «plaisant» de ce moine arrivé à Pétersbourg «ceint d'une corde» et affublé d'«une longue barbe». L'allure et l'habit semblent en imposer

<sup>306</sup> *Promenade du sceptique*, DPV, II, p. 90 et 92 ; LEW., I, p. 330 et 332 ; *Œuvres*, I, p. 84 et 85. Et aussi, *id.*, DPV, II, p. 155 ; LEW., I, p. 393 ; *Œuvres*, I, p. 132.

<sup>307</sup> *Plan d'une université*, LEW., XI, p. 833 ; *Œuvres*, III, p. 481.

<sup>308</sup> *Lettre sur l'Examen*, LEW., IX, p. 684 ; *Œuvres*, III, p. 684.

<sup>309</sup> *Diderot et le roman*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 196.

<sup>310</sup> I, § 50, DPV, XXV, p. 105-106 ; LEW., XIII, p. 340-341 ; *Œuvres*, I, p. 1019-1020. Cette longue diatribe contre l'hypocrisie religieuse mériterait d'être citée entièrement. Les exemples de l'hypocrisie de ces «perturbateurs» ambitieux qui «masquent leurs desseins» (*Observations sur le Nakaz*, LEW., XI, p. 211 ; *Œuvres*, III, p. 509) sont nombreux : mais «ils ont dérangé le bandeau qui voilait les profondeurs de leur ambition. Le masque est tombé.» (*Histoire des deux Indes*, *Œuvres*, III, p. 629 ; LEW., XV, p. 569).

<sup>311</sup> *Satire seconde*, DPV, XII, p. 190 ; LEW., X, p. 405 ; *Œuvres*, II, p. 691.

<sup>312</sup> Lettre à Sophie Volland du 5 septembre 1762, CORR., IV, p. 135 ; *Œuvres*, V, p. 428.

<sup>313</sup> LEW., XIII, p. 856 pour toutes les citations.

puisque bientôt le moine entraîna «tous les esprits» ; les femmes «se précipitèrent en foule» pour se confesser. Élisabeth de Russie le rencontre «et discerne du premier coup d'œil la fibre dérangée dans la tête de l'homme saint» : «elle l'accuse, lui fait quitter sa barbe, son habit, et le conduit de métamorphose en métamorphose jusqu'à le faire monter derrière son carrosse en habit d'arlequin». C'est le rôle qu'entend jouer Diderot : dévoiler ce que cache la religion.

Néanmoins, le spectacle du monde religieux est plus souvent porté par l'indignation. Nous souhaitons nous limiter ici à un exemple : *La Religieuse*.

Les sœurs et les supérieures du roman jouent toutes un rôle. On se souviendra de l'hypocrisie de la première mère supérieure et de la scène qu'elle joua pour annoncer la décision des parents de Suzanne :

d'abord elle demeura sans parler, ensuite elle me jeta quelques mots de commisération d'après lesquels je compris le reste. Ce fut encore une scène de désespoir ; je n'en aurai guère d'autres à vous peindre. Savoir se contenir est leur grand art<sup>314</sup>.

Suzanne, la narratrice, joue elle aussi un rôle. Elle a conscience de se donner en spectacle : «les religieuses m'examinaient de loin ; elles ne voulaient rien perdre du spectacle de ma douleur et de mon humiliation»<sup>315</sup>. Elle est ainsi à la fois auteure et actrice, ce qui pose un problème de crédibilité fondamental. Dans le *Paradoxe sur le comédien* Diderot avait remarqué que la difficulté du courtisan était de jouer son rôle et de l'écrire en même

---

<sup>314</sup> *La Religieuse*, DPV, XI, p. 88-89 ; LEW., IV, p. 512-513 ; *Œuvres*, II, p. 279.

<sup>315</sup> DPV, XI, p. 189 ; LEW., IV, p. 597 ; *Œuvres*, II, p. 341. Ce passage est à rapprocher certainement de ce qu'écrivait Diderot dans le *Salon de 1767* : «Nous aimons mieux voir sur la scène l'homme de bien souffrant que le méchant puni, et sur le théâtre du monde, au contraire, le méchant puni que l'homme de bien souffrant» (DPV, XVI, p. 197 ; LEW., VII, p. 151 ; *Œuvres*, IV, p. 609). Le plaisir qu'éprouve les religieuses au spectacle de Suzanne souffrant est ici encore un signe d'un monde inversé.

temps (*in fine*). Suzanne courtise-t-elle le lecteur ? Elle prépare en tout cas les scènes à venir :

je me représentais mon rôle au pied des autels, une jeune fille protestant à haute voix contre une action à laquelle elle paraît avoir consenti, le scandale des assistants, le désespoir des religieuses, la fureur de mes parents<sup>316</sup>.

Cet aspect est néanmoins dissimulé derrière la confrontation générale entre le vrai et l'artifice.

En effet, l'un des conflits vient métaphoriquement du refus de la part de Suzanne de jouer le rôle qu'on tente de lui imposer : «j'aimerais mieux, j'aurais mieux aimé mourir que de quitter mon rôle, à la condition de prendre le leur»<sup>317</sup>. Ce refus s'exprime dans le renoncement à récupérer les sommes laissées à Longchamp pour ne pas «se donner encore une fois en spectacle»<sup>318</sup> ou dans le refus à participer à l'hypocrisie générale : «si j'avais eu quelque penchant à l'hypocrisie ou au fanatisme et que j'eusse voulu jouer un rôle dans la maison, je ne doute point qu'il ne m'eût réussi»<sup>319</sup>. Ce n'est pas, par ailleurs, que ces femmes «s'amuse du rôle hypocrite qu'elles jouent, et des sottises qu'elles sont forcées de vous répéter»<sup>320</sup>. Mais il semble bien que le système vienne à bout des plus récalcitrantes, de Suzanne même : «je suis lasse d'être une hypocrite»<sup>321</sup>, avoue-t-elle.

Les scènes tragiques se jouent à huis clos, mais la religion se donne aussi en spectacle aux autres. Les religieuses se font explicitement actrices (ce qu'elles font

---

<sup>316</sup> DPV, XI, p. 98 ; LEW., IV, p. 520 ; *Œuvres*, II, p. 285.

<sup>317</sup> DPV, XI, p. 179 ; LEW., IV, p. 590 ; *Œuvres*, II, p. 336.

<sup>318</sup> DPV, XI, p. 249 ; LEW., IV, p. 650 ; *Œuvres*, II, p. 380.

<sup>319</sup> DPV, XI, p. 147 ; LEW., IV, p. 561 ; *Œuvres*, II, p. 315.

<sup>320</sup> *La Religieuse*, DPV, XI, p. 92 ; LEW., IV, p. 515 ; *Œuvres*, II, p. 281-282.

<sup>321</sup> *La Religieuse*, DPV, XI, p. 154 ; LEW., IV, p. 566 ; *Œuvres*, II, p. 319.

implicitement entre elles) dans certaines cérémonies. Dans *La Religieuse*, il s'agit de la semaine sainte :

je chantai assez bien pour exciter avec tumulte ces scandaleux applaudissements que l'on donne à vos comédiens dans leurs salles de spectacles, et qui ne devraient jamais être entendus dans les temples du Seigneur<sup>322</sup>.

La révolte de Suzanne aux applaudissements fait écho au charme indéniable du spectacle religieux sur le peuple, chant des sirènes auquel Diderot ne peut résister.

Dans le *Salon de 1765*, Diderot évoque l'enthousiasme des foules lors des cérémonies chrétiennes<sup>323</sup>. Il faut voir l'«Adoration de la croix au Vendredi saint, l'enthousiasme de la multitude à la procession de la Fête-Dieu» : l'émotion gagne Diderot lui-même. Il n'a jamais vu cette sorte de procession, cette expression rituelle de foi collective «sans que [ses] entrailles ne s'en soient émues, n'en aient tressailli, et que les larmes ne [lui] en soient venues aux yeux». Si Diderot peut être touché par les mises en scènes religieuses, on peut imaginer l'effet sur le commun. Diderot écrit alors :

je regarde les iconoclastes et les contempteurs des processions, des images, des statues et de tout l'appareil du culte extérieur comme des exécuteurs aux gages du philosophe ennemi de la superstition.

Que l'on supprime ces spectacles religieux et il est prêt à gager sur la dissolution rapide de la religion dans les déchirements intestins. La réaction négative de Suzanne s'explique dans la mesure où le refus de ce type de représentation publique revient à condamner à plus ou moins court terme la religion à l'isolement et au dépérissement. Ou bien alors faut-il développer en contrepartie les spectacles ridicules du clergé.

---

<sup>322</sup> DPV, XI, p. 144 ; LEW., IV, p. 558 ; *Œuvres*, II, p. 312-313.

<sup>323</sup> DPV, XIV, p. 245-246 ; LEW., VI, p. 183-184 ; *Œuvres*, IV, p. 419-420 pour tout le passage.

Nous sommes rapidement passés par Venise tout à l'heure. Ce ne sont pas seulement des religieux en domino que l'on peut y voir, mais aussi des prêtres qui vendent leurs boniments comme des charlatans :

sur une même place, on voit d'un côté, sur des tréteaux, des histrions qui jouent des farces gaies, mais d'une licence effrénée, et de l'autre côté, sur d'autres tréteaux, des prêtres qui jouent des farces d'une autre couleur et s'écrient : «Messieurs, laissez-là ces misérables ; ce Polichinelle qui vous assemble là n'est qu'un sot» ; et en montrant le crucifix : «Le vrai Polichinelle, le grand Polichinelle, le voilà.»<sup>324</sup>

Le sermon et la messe sont aussi devenus un spectacle<sup>325</sup>. Et que penser du spectacle que présente Cyclophile ? Il conduit les voyageurs à un «spectacle amusant» et dégradant pour la religion<sup>326</sup>. Diderot veut ôter le pouvoir spéculaire de la religion dans les faits et lui substituer des spectacles qui la dévalorisent<sup>327</sup>. Dans la fiction, il dégrade ces spectacles ou bien en éclaire les coulisses dans *La Religieuse*.

---

<sup>324</sup> Lettre à Sophie Volland du 5 septembre 1762, CORR., IV, p. 135 ; *Œuvres*, V, p. 428.

<sup>325</sup> «Le bramine chargé d'expliquer la loi monta dans la tribune aux harangues, débita au sultan et à la favorite des phrases, des compliments et de l'ennui, et pérorait fort éloquentement sur la manière de s'asseoir orthodoxement dans les compagnies [...] quand, saisi tout à coup d'un saint enthousiasme, il prononça cette tirade qui fit d'autant plus d'effet qu'on ne s'y attendait point [nous soulignons] (*Les Bijoux indiscrets*, DPV, III, p. 77 ; LEW., I, p. 542 ; *Œuvres*, II, p. 57). Cette critique de Diderot n'est pas tout à fait originale. Voir La Bruyère : «le discours chrétien est devenu un spectacle, etc.» (*Les Caractères*, «De la chaire», éd. citée, § 1, p. 445). Diderot suit aussi le conseil de La Bruyère en parodiant le style de la chaire et en «expédiant» la fin du discours du bramine : «après l'invective commune contre les honneurs, les richesses et le plaisir, il ne reste plus à l'orateur qu'à courir à la fin de son discours et à congédier l'assemblée» (*ibid.*, «De la chaire», § 26, p. 454).

<sup>326</sup> *Les Bijoux indiscrets*, DPV, III, p. 267 ; LEW., I, p. 753 ; *Œuvres*, II, p. 205.

<sup>327</sup> Tel le tableau, peint par Jacques, de l'accident de fiacre du père Hudson (*Jacques le Fataliste*, DPV, XXIII, p. 203-204 ; LEW., XII, p. 221-222 ; *Œuvres*, II, p. 851) ; tel, encore, que le spectacle du prêtre qui mendie devant son temple (*Réfutation d'Helvétius*, LEW., XI, p. 478-479 ; *Œuvres*, I, p. 787) ; etc.

## D — CONCLUSION

La théâtralisation du monde met fin au chapitre consacré à la représentation satirique. Nous avons limité aux courtisans et aux religieux la représentation de la comédie du monde parce que ce sont de véritables professionnels en leur domaine, de véritables symboles d'hypocrisie. L'on pourrait appliquer le procédé à d'autres catégories sociales, comme le fait Diderot lui-même dans cette comparaison :

[le comédien] pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la Passion ; comme un séducteur aux genoux d'une femme qu'il n'aime pas, mais qu'il veut tromper ; comme un gueux dans la rue ou à la porte d'une église qui vous injurie lorsqu'il désespère de vous toucher ; ou comme une courtisane qui ne sent rien, mais qui se pâme entre vos bras<sup>328</sup>.

Le monde entier est une pièce où chacun y va de son jeu :

le roi prend une position devant sa maîtresse et devant dieu ; il fait son pas de pantomime. Le ministre fait le pas de courtisan, de flatteur, de valet ou de gueux devant son roi. La foule des ambitieux dansent vos positions, en cent manières plus viles les unes que les autres, devant le ministre. L'abbé de condition en rabat, et en manteau long, au moins une fois, la semaine, devant le dépositaire de la feuille des bénéfices<sup>329</sup>.

Nous aurions pu étendre aussi l'analyse des autres procédés. Nous croyons cependant avoir suffisamment montré ce qu'est la représentation satirique et son importance dans les procédés critiques.

La représentation satirique laisse le satirique totalement maître de sa création. La parole de l'autre, son aspect, tout est confisqué par le satirique qui dispose la scène comme il l'entend.

Nous ajouterons pour terminer que l'allégorie, les inversions ou la théâtralisation

---

<sup>328</sup> *Paradoxe sur le comédien*, DPV, XX, p. 57 ; LEW., X, p. 432 ; *Œuvres*, IV, p. 1384-1385.

<sup>329</sup> *Satire seconde*, DPV, XII, p. 191 ; LEW., X, p. 406 ; *Œuvres*, II, p. 691-692.

du monde entretiennent des liens différents avec la personnalité de l'auteur. L'allégorie est certainement la représentation la plus éloignée de Diderot. C'est également la représentation qui est la plus critiquée. Pourquoi y a-t-il eu recours ? Peut-être comme il se servira de la poésie : par pur amusement à défaut d'être réellement poète. Les inversions et la perception que le monde est un théâtre paraissent plus profondément ancrées dans sa personnalité : elles dépassent aussi largement le domaine satirique.



## LES TEXTES SATIRIQUES DE FICTION

Dans le chapitre précédent, nous avons analysé la représentation de l'univers satirique sans considérer le cadre formel dans lequel elle s'inscrit. Nous examinerons ici cet aspect de la satire.

L'organisation de notre étude est redevable aux dictionnaires des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Rappelons qu'aux côtés du poème, la définition classique de la satire ajoute toute la production prosaïque de la satire, qu'elle soit éthique («ouvrage moral en prose») ou généralement discursive («tout écrit ou discours»)<sup>1</sup>. Aussi, après avoir étudié les poésies de Diderot, nous intéresserons-nous aux proses satiriques *littéraires* et fictionnelles, alors que le chapitre suivant prendra en compte les *discours* satiriques qui ne se réclament pas de la fiction.

L'œuvre de Diderot nous a conduit à ces distinctions, principalement en raison de la nature de la satire qui diffère selon que Diderot écrit un conte ou qu'il se fait essayiste ou critique. Il s'agissait au départ de définir une tonalité satirique peu ou prou homogène que nous avons précédemment qualifiée d'horatienne ou de juvénalienne; la destination du texte imprime à la satire une «humeur» et une position critique très différentes. S'il est parfois possible d'hésiter sur l'appartenance générique d'un texte, il faut convenir que

---

<sup>1</sup> ACAD., 1762, t. II, p. 684.

l'on ne peut guère douter des prétentions fictionnelles (ou non) du texte pris dans son ensemble. C'est à cette division que nous nous sommes rangé dans ce chapitre et le suivant.

Du point de vue de la progression générale de ce chapitre en particulier, nous appréhenderons dans un premier temps la satire dans des cadres génériques relativement stables (les poèmes de Diderot) pour ensuite évoluer vers une approche modale de la question, c'est-à-dire vers l'analyse de la «manière» satirique qui ne se laisse enfermer dans aucun genre particulier.

La définition de la satire comme genre littéraire ne pose guère de difficultés. Il s'agit du poème que nous avons décrit plus haut. À quelques imitations près, Diderot n'a composé que fort peu de satires régulières, pour des raisons que nous expliquerons. Cette partie de la production satirique de Diderot paraît, de loin, la moins originale.

À l'opposé de ce manque d'originalité, l'approche modale qui privilégie la satire en tant que production «protéiforme et transgénérique»<sup>2</sup>, délicate à manier, s'avère plus féconde. Nous aborderons (section B) deux des œuvres de Diderot qui portent le titre de «satire» : la *Satire première* et la *Satire seconde*<sup>3</sup> (*Le Neveu de Rameau*). Nous proposerons une nouvelle lecture de ces deux œuvres dans la perspective du *comico-sérieux* ou *spoudaiogeloion*<sup>4</sup>. Puis c'est sous le signe de la ménippée (section C), une subdivision du *comico-sérieux*, que nous poursuivrons dans la troisième partie avec

---

<sup>2</sup> Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, p.8.

<sup>3</sup> Les copies portent *Satyre première* (DPV, XII, p. 8) et l'autographe du *Neveu de Rameau*, *Satyre 2<sup>de</sup>* (éd. Jean Fabre, Genève, Droz, 1950, p. 3). L'orthographe «satyre» est habituelle chez Diderot.

<sup>4</sup> Nous conservons le terme *comico-sérieux* adopté par Sophie Duval et Marc Martinez bien que *sério-comique* soit plus proche du terme grec.

l'étude des *Bijoux indiscrets* et de *Jacques le Fataliste*. La quatrième partie (D) sera entièrement consacrée au roman et à ses techniques à travers *La Religieuse*. Nous montrerons que Diderot, en tentant entre deux ménippées d'investir le roman richardsonien, s'est heurté à divers problèmes pour concilier satire et roman. Nous terminerons (E) par une réflexion sur le personnage satirique, médiateur fictionnel de l'auteur. Nous nous concentrerons sur Sélim, des *Bijoux indiscrets*, Suzanne Simonin, la narratrice de *La Religieuse* et sur le neveu Rameau de la *Satire seconde*.

## A — LES POÉSIES SATIRIQUES

La satire en vers est un genre qui s'éteint lentement au XVIII<sup>e</sup> siècle et ce ne sont pas les succès de Gilbert<sup>5</sup> contre les philosophes ou de Rulhière sur l'«inutilité des disputes»<sup>6</sup> qui freinent son déclin. Le classicisme n'a-t-il pas voulu indûment contenir la satire dans un cadre trop restreint et artificiel ?

Les dictionnaires ont rapidement donné un pendant prosaïque à la satire en vers, tout en chargeant les satires en prose de tous les maux. La satire en vers hérite des titres de noblesse, de la répréhension polie des vices<sup>7</sup>, alors que la prose porte en elle facilité et abjection. La principale conséquence fut que seule la satire en vers pouvait être de

---

<sup>5</sup> *Essai sur les règnes*, II, § 3, DPV, XXV, p. 240 ; LEW. XIII, p. 457 ; *Œuvres*, I, p. 1114.

<sup>6</sup> Satire appréciée de Diderot (lettre à Falconet du 6 septembre 1768, CORR., VIII, p. 142 ; *Œuvres*, V, p. 871 — lettre à Sophie Volland du 10 septembre 1768, CORR., VIII, p. 152 ; *Œuvres*, V, p. 877 — *Les Deux Académies*, DPV, XVI, p. 539 ; LEW., VII, p. 417-418). Le texte de Rulhière est disponible dans l'*Anthologie poétique française. XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 315-320.

<sup>7</sup> Richelet, 1732, art. SATIRE : «se dit particulièrement en parlant de vers. On peut dire alors que c'est un poème qui corrige agréablement les hommes de leurs vices, de leurs erreurs et de leur folie» (t. II, p. 677-678). Il est possible de composer des satires où nul n'est attaqué : Régnier, Du Lorens ou Furetière en ont donné l'exemple (voir les *Poésies diverses du sieur Furetiere*, Paris, Guillaume de Luynes, 1655 ; les cinq *Satyres*, p. 1-55).

quelque intérêt. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les anthologies satiriques de Fernand Fleuret et de Louis Perceau donnent la mesure de la rigidité avec laquelle la satire littéraire put être perçue<sup>8</sup>. Ces vues desservent la satire en accréditant un certain nombre de préjugés.

Très méprisant pour l'approche historique du «bibliophile champêtre» Viollet-le-Duc et pour «l'éclatant psittacisme» de Charles Lénient, Fleuret et Perceau estiment qu'il n'y eut de véritable satire que le poème du même nom<sup>9</sup> : vision très étroite de la satire, est-il besoin de le préciser et vision sujette à caution<sup>10</sup>. Pour n'examiner que les poésies, rappelons que l'épigramme et la fable ont souvent et depuis fort longtemps accueilli la satire dans leur vers : la première prit fréquemment l'individu pour cible (Martial, Boileau, Voltaire, Piron) ; la seconde s'attacha plus volontiers aux travers humains dans leur ensemble (Archiloque, Ésope, Phèdre, La Fontaine).

À cette vision sclérosée de la satire littéraire, il convient d'ajouter que la lente disparition du poème satirique tient aussi au questionnement sur la légitimité poétique du genre. La satire en vers est-elle de la poésie ? La réponse à cette question permettra de déterminer si la préférence qu'accorde Diderot à la prose (*Satires première, seconde, contre le luxe à la manière de Perse*) est atypique ou si elle est le résultat d'une tendance.

---

<sup>8</sup> *Les Satires françaises du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Garnier 1922, 2 t. ; *Les Satires françaises du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Garnier, 1923, 2 t.

<sup>9</sup> *Les Satires françaises du XVI<sup>e</sup> siècle*, p. VI-VII : «le présent ouvrage ne contient guère que des satires proprement dites, conçues selon l'idée que l'on se fait communément de la Satire poétique et d'après le modèle de l'Antiquité latine. L'Épigramme, la Chanson, le Conte en vers et le Pamphlet politique n'y entrent point» (c'est nous qui soulignons). Viollet-le-Duc avait composé une «Histoire de la satire en France pour servir de Discours préliminaire» au *Œuvres complètes de Mathurin Régnier* (1853, Paris, P. Jannet) et Charles Lénient est l'auteur de *La Satire en France ou la littérature militante au XVI<sup>e</sup> siècle* (Paris, Hachette, 1866) et de *La Satire en France au Moyen Âge* (Paris, Hachette, 1883).

<sup>10</sup> Ils excluent «des poèmes anonymes» en raison «de leur multitude» et de «leur médiocrité», l'octosyllabe, sauf à de «rares exceptions en faveur de pièces agréables», et gardent certaines stances, «pour une raison semblable» (*ibid.*, p. VII) : ces incohérences permettent à leur anthologie du XVI<sup>e</sup> siècle de dépasser le format d'un opusculé.

L'abbé Mallet expose bien l'ambiguïté poétique des *Satires* d'Horace :

Horace appelle ses satires *sermones*, comme nous dirions discours en vers, et [sont] moins éloignés de la prose [citation latine] que les poèmes proprement dits<sup>11</sup>.

Horace était le premier à reconnaître que ses satires étaient inspirées par une «muse pédestre», que ses satires étaient écrites en «vers prosaïques» (*Sat.*, II, 6, v. 17)<sup>12</sup> :

qu'on compare, poursuit l'abbé Mallet, ce poète avec lui-même, quelle différence quand il prend l'essor et s'abandonne à l'enthousiasme dans ses odes ! [...] La même raison a déterminé bien des personnes à ne mettre Régner, et Despréaux pour ses satires, qu'au nombre des versificateurs ; parce que, disent-ils, on ne trouve dans ces pièces nulle étincelle de ce beau feu, de ce génie qui caractérise les véritables poètes<sup>13</sup>.

Pour nombre de poéticiens classiques, rappelle Ingrid De Smet dont nous résumons maintenant l'article, par ses thèmes, par son vocabulaire et par son parti pris réaliste, la satire générique éteint en effet le «beau feu poétique», éloigne toute «transcendance»<sup>14</sup>. D'un autre côté, elle demeure astreinte aux règles de la versification, c'est-à-dire se pare de l'habit poétique : genre composite affichant des couleurs qui ne sont pas les siennes.

En parallèle à ces interrogations sur la nature réelle de la satire poétique, se développe une redécouverte de la satire ménippée ou «varronnienne», celle de Sénèque et de Pétrone en particulier, toujours selon Ingrid De Smet. Juste Lipse, Nicolas Rigault,

<sup>11</sup> Art. DISCOURS, ENC. IV, 1034 a. Signé par la lettre «G». Les citations sont toutes de la même colonne.

<sup>12</sup> Nous préférons l'oxymore de la traduction littérale (n. 1) à la traduction en «vers familiers» que donne F. Villeneuve dans le texte (Paris, Belles Lettres, 1958, p. 192).

<sup>13</sup> Voir également Voltaire : «Horace est bien moins élégant dans ses satires, dans ses épîtres ; aussi y est-il moins poète» (art. ÉLÉGANCE, ENC. V, p. 483 a) et Vauquelin de la Fresnaye : ses *Satires* «méritent à grand-peine le nom de poésies», (*Discours pour servir de préface sur le sujet de la Satyre*, dans *Les Diverses Poésies*, réimp. de l'édition de Caen (1604), Genève, Slatkine, 1968, t. I, p. 129).

<sup>14</sup> «Vers, prose et prosimètre dans les satires néo-latines et françaises du XVII<sup>e</sup> siècle : polarité, hybridisme ou symbiose fortunée», dans *Littératures classiques*, revue citée, p. 65-81.

Daniel Heinsius, Jean-François Sarasin ont donné en latin des satires prosimétriques qui connurent un grand succès. La satire ménippée apportait une solution «viable» à la satire littéraire en faisant alterner les passages en prose avec la poésie. Comme nous l'écrivions précédemment, *Le Temple du goût* de Voltaire s'inscrit dans ces ménippées formellement reconnaissables.

Ce débat sur la nature poétique de la satire tient également, selon Frédéric Briot, au rôle du satirique dans la société par rapport au rôle du poète en général<sup>15</sup>. «Héritage de l'humanisme, d'un pouvoir de la parole et du poète dans la société», le but proclamé du poète est «noble, élevé et sérieux» (p. 128) ; il est celui «qui maîtrise les signes, qui sait les lire et les écrire» (p. 130). Or, on observe le contraire chez les poètes satiriques. Foin d'élévation, de noblesse ou de sérieux : la «recherche du mot juste», celui qui a le plus de force et qui définit le poète (p. 129), est pervertie dans la satire par l'expression la plus crue (p. 130) ; plus précisément, le satirique cherche encore la précision, mais en corrompt la finalité : le mot juste est celui qui assassine. Finalement, tout se passe comme si la poésie «se [prenait] elle-même comme objet et pour sa propre cible» (p. 133). Implicitement, le satirique se moquerait du support formel qu'il utilise, en retournant une partie de ses charges sur lui-même : auto-dérision d'un poète qui dévalue son rôle social.

Frédéric Briot évoque également la morale problématique attachée à cette poésie qui se moque d'elle-même (p. 128-129). Nous abordons ici le problème différemment : passe encore que l'on satirise la distraction d'un Ménalque ; mais comment dénoncer les meurtres d'un Néron en alexandrins bien mesurés ? Il y aurait inadéquation entre

---

<sup>15</sup> «La satire, ou la poésie incertaine», dans *Littératures classiques*, n° 24, printemps 1995, p. 127-134. Nous continuons en donnant la référence entre parenthèses dans le texte.

l'«effort» esthétique qu'implique la poésie et la réelle colère du satirique. En d'autres termes, la poésie éloigne la réalité, en plus d'imposer au satirique un filtre formel entre sa colère et l'expression de celle-ci. Elle donne trop à la satire un caractère badin et plaisant<sup>16</sup>.

La contestation de la satire littéraire exclusivement poétique précède donc les productions de Diderot<sup>17</sup>. Par ailleurs, notre auteur n'est pas poète, selon ses propres dires. Quelques considérations liminaires s'imposent sur la façon qu'a Diderot de concevoir la poésie.

Tout d'abord, elle est une limite à l'expression. Elle ne peut admettre tout le vocabulaire du commun, et donc rendre l'idée dans toute sa précision. Dans ses *Observations sur Les Saisons* (poème de Saint-Lambert), Diderot remarque que la langue des champs, si précise, si spécialisée, et si peu compréhensible pour le citadin, ne peut se versifier<sup>18</sup>. Comment, sans tomber dans le burlesque, conférer de la sublimité à des actions viles ?

Ce n'est pas qu'on ne vienne à bout de tout avec du génie, et qu'il n'y ait aucune action de la vie si basse qu'on ne puisse sauver par l'expression, aucune expression si déshonorée, si inusitée, si barbare qu'on ne relevât par [...] la poésie<sup>19</sup>,

---

<sup>16</sup> Karl Maurer a déjà remarqué ce caractère de la satire en vers et use de cet argument pour expliquer le choix de Diderot de la satire en prose («Die Satire in der Weise des Horaz als Kunstform von Diderots *Neveu de Rameau*», dans *Romanische Forschungen*, n° 64, 1952, p. 383).

<sup>17</sup> Nous ne pouvons suivre Karl Maurer quand il affirme que cette orientation vers la prose satirique est sans modèle dans la «tradition», qu'elle émane d'une sorte de choix original de la part de notre auteur (*id.*, p. 384).

<sup>18</sup> «Un poème donc où toutes ces expressions rustiques seraient employées, aurait souvent le défaut ou de n'être point entendu ou de manquer d'harmonie, d'élégance et de dignité [...] ; composer un poème de longue haleine, et avoir à lutter à chaque pas contre la langue, c'est peut-être un ouvrage au-dessus de l'esprit humain» (DPV, XVIII, p. 18 et 19 ; LEW., VIII, p. 20 et 21).

<sup>19</sup> *Id.*, p. 19 ; *id.*, p. 21.

mais la situation historique du Français est fort différente de celle du Romain ou du Grec : l'agriculture en est beaucoup plus éloignée<sup>20</sup>.

Cette incapacité de la poésie de se fondre absolument avec toutes les nuances de la langue limite l'expression pleine et entière de l'idée. Car la poésie pour elle-même, l'«art pour l'art» pour utiliser un anachronisme, n'a pas de raison d'être pour Diderot. La poésie doit être portée par une idée qui guide l'imagination :

J'abandonne la forme au premier disputant  
Pourvu que sur le fond l'on m'entende un instant<sup>21</sup>.

L'assujettissement de la poésie à l'idée n'équivaudrait-il pas à tempérer la fureur poétique au point de la refroidir ? Pour corriger ce défaut, Diderot opta pour la poésie rythmique, une poésie qui lui laissât plus de liberté dans le mètre :

l'artiste, se laissant dominer par les phénomènes, se joue des règles et de l'exactitude, et ne suit de mesures que celles qui lui sont inspirées par la nature de ses images et le caractère de ses pensées<sup>22</sup>.

De la liberté, avant toute chose : de la prose bien rythmée en quelque sorte.

Second point, lié au premier : Diderot ne s'attribue pas de génie poétique, bien qu'il eût certainement tout donné pour être l'égal de son cher Homère. Il est sensible aux épopées homériques et voltairiennes, aux tragédies raciniennes, mais il se considère avant tout comme un philosophe, ce qui semble incompatible avec la poésie :

quand l'imagination peint fidèlement, son résultat ne peut être faux. C'est de la bonne philosophie. Quand elle emprunte de la nature des parties éparses en

---

<sup>20</sup> Virgile a pu «employer le terme propre et se faire entendre même des paysans de son temps ; être clair, simple, précis et harmonieux, émerveiller l'homme de goût par sa poésie, sans jamais offusquer le sens, tandis que les poètes modernes ont été ou bas ou raboteux, ou vagues ou louches» (*id.*).

<sup>21</sup> *Traduction libre...*, LEW., X, p. 862.

<sup>22</sup> *L'Essai sur la poésie rythmique par Bouchaud*, DPV, XIII, p. 423 ; LEW., V, p. 474-475.



plusieurs êtres, pour en former un être idéal, c'est de la poésie<sup>23</sup>.

Cette incompatibilité, il l'exprime ailleurs :

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>24</sup>.

Diderot est ainsi philosophe, à l'opposé d'un Jordano Bruno qui se laissait trop conduire par son imagination<sup>25</sup>.

Diderot se place ainsi dans l'un des courants de pensée de son siècle. La poésie et ses artifices éloignent de la nature ; or, la nature doit rester le modèle ; donc, l'expression poétique doit trouver une nouvelle «forme nue et dépouillée, qui doive tout son brillant à l'éclat intellectuel des idées»<sup>26</sup>. Les «géomètres» affectent de mépriser les «contraintes poétiques» (*id.*). «La prose est constamment le langage naturel, et la poésie n'en est qu'un artificiel», écrivait Fontenelle<sup>27</sup>. Il s'agit bien des conceptions de Diderot, qui constate que la poésie décline, peut-être à cause des philosophes<sup>28</sup>.

---

<sup>23</sup> *Commentaire sur Hemsterhuis*, LEW., XI, p. 21 ; *Œuvres*, I, p. 702.

<sup>24</sup> *Id.* Une exception peut-être avec le poète et philosophe Sadi (DPV, XIII, p. 99-100). Rappelons que Platon avait chassé les poètes de sa République.

<sup>25</sup> «À dire ce que je pense de cet homme, il y aurait peu de philosophes qu'on pût lui comparer, si l'impétuosité de son imagination lui avait permis d'ordonner ses idées, et de les ranger dans un ordre systématique; mais il était né Poète» (art. (\*)JORDANUS BRUNUS, Enc., VIII, p. 882 b).

<sup>26</sup> Jean Erhard, *L'Idée de nature en France*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 264.

<sup>27</sup> Cité par Jean Ehrard, *id.*

<sup>28</sup> Un passage de la promenade Vernet (*Salon de 1767*, DPV, XVI, 214-216 ; LEW., VII, p. 165-167 ; *Œuvres*, IV, p. 619-621 ; pour toutes les citations) nous renseigne bien sur cette décadence. Le débat s'engage avec un abbé par cette question : «l'esprit philosophique est-il favorable ou défavorable à la poésie ?» L'abbé établit aussitôt une «chaîne» poétique qui va se dégradant : «plus de verve chez les peuples barbares que chez les peuples policés. Plus de verve chez les Hébreux que chez les Grecs. Plus de verve chez les Grecs que chez les Romains. Plus de verve chez les Romains que chez les Italiens et les Français. [...] Partout décadence de la verve et de la poésie, à mesure que l'esprit philosophique a fait des progrès. On cesse de cultiver ce qu'on méprise». Alors que l'esprit philosophique introduit «une exactitude, une précision, une méthode qui tue tout», les mœurs se policent et la véritable poésie, victime de «cette monotone politesse», disparaît avec la perte des «usages barbares». «Le philosophe raisonne, l'enthousiaste sent ; le philosophe est sobre, l'enthousiaste est ivre». Diderot vit au temps des grammairiens et des critiques qui répandent partout «la loi générale d'un goût pusillanime».

Ainsi, sans génie poétique et peu enclin à se lancer sérieusement dans un mode qui déperit, Diderot explique avec modestie à quoi sont destinés ses vers :

j'espère de vous un peu d'indulgence, écrit-il à Turgot, pour un poète à qui la langue de l'art n'est pas familière, et qui n'a jamais fait des vers que par boutade et par occasion<sup>29</sup>.

Diderot est en effet poète de l'occasion, poète «pour raison sociale», selon la vogue des poésies fugitives de son siècle<sup>30</sup>. Il donne dans le logogriphe, la charade, les bouts-rimés, l'énigme.

En résumé, l'hégémonie de la satire en vers est contestée bien avant Diderot et celui-ci, se reconnaissant mauvais poète dans un siècle de décadence poétique, ne croit pas que l'expression poétique puisse tout dire.

Ceci étant dit, nous n'avons guère trouvé de regroupements possibles dans les pièces poétiques satiriques de Diderot qu'en IMITATIONS et PRODUCTIONS ORIGINALES. L'épigramme marche de concert avec la satire régulière (imitations) ; les dialogues alternent avec les narrations ; les «personnalités», avec les généralités, le tout selon une métrique des plus variées. Cette division nous a donc semblé la plus commode.

Nous passerons rapidement sur le groupe des imitations de Diderot, dont le modèle est Horace. Le second groupe de poésies satiriques est plus original. Nous insisterons sur les *Éleuthéromanes*, moins pour le poème en soi que pour les échappées possibles qu'ils appellent sur l'esthétique de la satire diderotienne.

---

<sup>29</sup> Lettre du 9 août 1772, CORR., XVI, p. 45 ; *Œuvres*, V, p. 1119.

<sup>30</sup> Voir à ce sujet Sylvain Menant sur la sociabilité de la poésie, *La Chute d'Icare : la crise de la poésie française, 1700-1750*, Genève, Droz, p. 244 et suiv. ; et du même auteur, «Poésie et bel esprit», dans le *Précis de littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1990, p. 21-22.

## 1 — LES IMITATIONS

Diderot composa cinquante poésies, s'essayant «à presque tous les genres de la poésie fugitive»<sup>31</sup>. Toutes ne sont pas satiriques. Parmi les imitations qui nous intéressent ici, Horace est le seul modèle.

Il nous reste de Diderot une *Traduction libre du commencement de la première satire du premier livre d'Horace*<sup>32</sup>, où il adopte l'alexandrin à rimes plates de la satire versifiée classique. Cette «traduction» prend des libertés avec le modèle. En cinquante-huit vers (la *Traduction* en compte quatre-vingt-huit), Diderot rend l'idée des vingt-deux premiers vers de la satire d'Horace. Dans les derniers vers, Diderot s'éloigne d'Horace pour conseiller de «savourer» la «goutte» du plaisir (vv. 69-70) si précieuse par rapport aux «grands flots [de] fiel» des peines (v. 68) : le *carpe diem* horatien sous une autre forme.

Les autres imitations montrent à quel point Diderot maîtrisait l'œuvre horatienne quitte à la détourner si nécessaire. Dans son *Imitation de la satire d'Horace* (1750), il remplace le figuier par la farine, Priape par Dieu et poursuit dans la même veine qu'Horace<sup>33</sup>. Ce dernier se moque d'une divinité de jardin qui n'effraie que les oiseaux et les voleurs (vv. 3-7) ; Diderot ironise sur la divinisation de ce peu de farine :

---

<sup>31</sup> Vincenzo Barba, art. POÉSIES, *Dictionnaire de Diderot*, ouvr. cité, p. 409-410.

<sup>32</sup> LEW., X, p. 860-862.

<sup>33</sup> Je n'étais qu'un peu de farine / Quand le pâtissier incertain / S'il me figurerait hostie ou petit pain, / M'imprima la forme divine (DPV, XIII, 7-8 ; LEW., X, p. 852). Horace : «j'étais autrefois un tronc de figuier, bois sans valeur, lorsqu'un artisan, ne sachant ce qu'il allait faire de moi, un escabeau ou un Priape, se décida pour le dieu» (*Sat.*, I, 8, vv.1-3, éd. citée, p. 91).

J'aurais pu, changeant de destin,  
Cacheter un poulet, habiller des pilules,  
Mais ces usages ridicules  
N'auront désormais aucun lieu;  
L'*hoc* est dit, me voilà dieu.

La satire d'Horace est tournée en épigramme.

Ailleurs, la satire horatienne devient un éloge de Catherine II<sup>34</sup>, et la poésie lyrique d'Horace (*Odes*, IV, 13) se transforme en satire<sup>35</sup>. Mais nous souhaitons aller au-delà de ces évidences.

Notre hypothèse est que la cinquième Satire du premier livre d'Horace (le fameux voyage de Rome à Brindes, *Sat.*, I, 5) sert de fil conducteur au groupe de poésies composées durant le voyage en Russie.

Le poète latin accompagne Mécène dans une mission diplomatique pour le compte d'Octave (le futur Auguste) :

les plus minces incidents y font, dès lors, figure d'événements : les piqures des moustiques et les coassements des grenouilles dans la traversée des Marais Pontins, les grands airs du préteur municipal de Fundi, une ophtalmie dont souffre Horace, l'altercation bouffonne des deux pitres Sarmentus et Messius, etc<sup>36</sup>.

Le ton «est badin d'un bout à l'autre» (*id.*), mariant parodie et style épique. Nous retrouvons dans certaines pièces de Diderot durant le voyage en Russie (1773-1774) les mêmes thèmes et la même tonalité burlesque. Les poésies que nous retenons (LEW., X) sont la *Réponse à Narichkine*<sup>37</sup>, *La Poste de Königsberg à Memel*, le *Madrigal sur la*

---

<sup>34</sup> *J'ai fait des vœux aussi...* (LEW., X, p. 849), imitation du début de la *Sat.*, II, 6 d'Horace.

<sup>35</sup> *Ode imitée d'Horace*, LEW., X, p. 850-851. La tâche est d'autant plus aisée que l'ode d'Horace raille une ancienne maîtresse défigurée par les ans (*Odes*, éd. F. Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 1970, p. 177-178).

<sup>36</sup> François Villeneuve, *Satires*, éd. citée, p. 21.

<sup>37</sup> Titre complet : *Réponse à mon compagnon de voyage Narichkine, qui disait qu'il fallait savoir supporter le mal ou le finir.*

*belle et spirituelle de Memel, La Servante de l'auberge du Pied fourchu à Riga, Le Borgne de Riga, enfin les Bouts-rimés*<sup>38</sup>.

Les étapes entre La Haye et Saint-Pétersbourg sont identifiées dans un document dévoilé pour la première fois par Herbert Dieckmann<sup>39</sup>. Cela constitue en quelque sorte le fond documentaire qu'aurait préparé Diderot, comme le modèle horatien. Sur cette trame, Diderot fait ressortir certains épisodes qui sont comparables à ceux de la satire d'Horace. Le poème d'Horace mêle d'abord les styles et interrompt ainsi une envolée lyrique par les exclamations des mariniers et des esclaves (vv. 9-13). Dans le même cadre marécageux que celui que l'on trouve au début de la satire d'Horace, Diderot, dans *La Poste de Königsberg*, traite aussi sur le mode burlesque cette traversée de nuit (nocturne comme la traversée horatienne, v. 20), alternant lyrisme et ton familier :

Mon camarade d'infortune,  
Rendu bon chrétien par la peur,  
Se reprochait et la blonde et la brune,  
Confessait qu'il est un vengeur  
Et des mères qu'on a dupées  
Et des filles qu'on a trompées  
Et de l'époux qu'on fit cocu<sup>40</sup>.

Doit-on voir dans un des passages de ce poème une «allusion biographique» aux vomissements de Diderot<sup>41</sup>?

Se dégageant du lit bourbeux [...],  
(Le dieu des mers est pituiteux)

---

<sup>38</sup> Titre complet : *Bouts-rimés proposés et remplis en traversant la partie de la Pologne aujourd'hui prussienne, où nous étions dévorés des mouches, et où sept ou huit mois auparavant on eût risqué d'être assassiné par les Confédérés.*

<sup>39</sup> INV., p. 267-273 ; LEW., X, p. 493-499.

<sup>40</sup> LEW., X, p. 507-508.

<sup>41</sup> Selon Roger Lewinter, LEW., X, p. 502. C'est cependant le dieu qui est ici malade.

Ici tous les matins il vient seul et sans suite  
Prendre l'air frais et rendre sa pituite<sup>42</sup>.

Cela correspondrait aux maux d'Horace (v. 30) et à l'estomac fragile de Virgile (v. 49). Les *Bouts-rimés* mettent quant à eux l'accent sur les mouches (Horace et les moustiques, v. 14), alors que le *Madrigal sur la belle et spirituelle de Memel* et *La Servante de l'auberge du Pied fourchu à Riga* rappellent la déconvenue d'Horace à Trivicum, où il attendit inutilement toute la nuit «une donzelle menteuse»<sup>43</sup>. L'épigramme, enfin, du *Borgne de Riga* évoque la figure balafrée de Messius (v. 60), auquel on demanda «de danser le pas du Cyclope berger» (v. 63).

Cette hypothèse donne à cet ensemble de poèmes une unité d'intention à travers l'imitation discrète d'une satire d'Horace. Il est avéré qu'Horace occupe les pensées de Diderot pendant ce voyage<sup>44</sup>. Si l'on admet que Diderot a pu établir un parallèle avec la situation du poète latin en accomplissant ce voyage à la fois vers son «Mécène» et vers son «Auguste» (Catherine II), alors ces pièces peuvent se comprendre comme autant d'éléments d'une marqueterie qui imiterait la *Satire I, 5* d'Horace.

## 2 — LES PRODUCTIONS ORIGINALES

Nous avons regroupé les productions originales de Diderot en genres poétiques, l'épigramme venant en premier. Certaines «invectives versifiées» de Diderot (nous ne trouvons guère d'autre nom) forment un groupe distinct où la forme importe moins que

---

<sup>42</sup> LEW., X, p. 512.

<sup>43</sup> Trad. F. Villeneuve, éd. citée, vv. 82-83, p. 74.

<sup>44</sup> Une «présence obsédante» selon Roger Lewinter (LEW., X, p. 843).

le but que s'est proposé l'auteur. Nous terminerons enfin avec l'essai du dithyrambe, que nous analyserons plus longuement.

### a) L'ÉPIGRAMME

Cette courte pièce en vers tire l'essentiel de son effet satirique dans la pointe qui est préparée par le reste du poème. Au départ ex-voto, ce type de poème a évolué pour atteindre, avec Martial, sa forme accomplie<sup>45</sup>. L'épigramme satirique traverse toute la littérature française depuis Marot jusqu'à Voltaire et Piron. Le sujet en était les incidents quotidiens. Catulle et Martial ont donné le ton. Les pièces épigrammatiques du *Parnasse des poètes satyriques* illustrent la liberté indécente qu'elles pouvaient prendre<sup>46</sup>.

Diderot nous a laissé quelques épigrammes très lestes dans ce goût. Deux d'entre elles mêlent sexualité et religion. La première est le mot d'un libertin qui, au Salon, reconnaît dans le tableau d'une Vierge la femme qui lui donna une maladie vénérienne<sup>47</sup>. La seconde concerne l'homosexualité des moines et les fulminations d'un père florentin qui mit cinquante ans à découvrir le plaisir qu'un jeune Romain découvrit à dix-huit ans par inadvertance<sup>48</sup>. Une autre s'attaque à la jalousie littéraire :

Enfin vous avez lu votre pièce à Tristan ;  
Il en mourait d'envie. — Il est donc à son aise.  
Hé bien? — Je suis tenté de la croire mauvaise,

---

<sup>45</sup> Pour une histoire succincte de l'épigramme, voir l'introduction d'H. J. Izaac aux œuvres de Martial (*Épigrammes*, Paris, Les Belles Lettres, 1969, t. I, p. v-viii). Nous avons aussi consulté Guillaume Colletet, *Traité de l'épigramme*, Paris, Chez Antoine de Sommaville et Louis Chamhoudry, 1658, [xi]-80 p.

<sup>46</sup> Sans lieu, ni éditeur, 1622, ouvrage non paginé. Les épigrammes (cinquante-six) servent en général de «farcissure» entre les satires.

<sup>47</sup> «D'une prêtresse de Cypris...», LEW., XIII, p. 51.

<sup>48</sup> «Un Florentin, confessait un jeune homme...», LEW., XIII, p. 932.

Car il m'en a paru content.

Il y a peu à dire de ces épigrammes sinon que Diderot respecte les règles du genre. Ce n'est pas la production satirique de Diderot la plus originale, loin s'en faut ; mais le trait porte encore. Une particularité notable : Diderot n'y attaque personne nommément.

### b) POÉSIES DIVERSES

Les poésies de Diderot s'échelonnèrent tout au long de sa carrière, mais ce fut le voyage de Russie qui exerça particulièrement sa verve satirique. Nous venons de voir qu'il s'adonna à quelques imitations des satires horatiennes en chemin. Durant cette période, il travaille aux *Satires première* et *Seconde* et termine au cours du second séjour à La Haye un «pamphlet» contre Frédéric II. Il semble qu'il ait été gagné en Hollande par la «liberté de penser, de parler et d'écrire [qui y] est presque illimitée»<sup>49</sup>. En poésie, la liberté satirique de Diderot se tourna contre Frédéric II et Fréron.

Diderot avait quelques raisons d'en vouloir à Frédéric II. Le séjour pétersbourgeois et l'obstination de Diderot à ne pas passer par Sans-Souci avaient refroidi une relation déjà passablement distante<sup>50</sup>. Diderot donna à cette occasion un *Parallèle* entre César et Frédéric<sup>51</sup>.

Le parallèle est tout à l'avantage du général romain. Cependant, outre les qualités militaires, César et Frédéric partagent une même prédilection :

---

<sup>49</sup> *Voyage en Hollande*, LEW., XI, p. 377.

<sup>50</sup> Sur le voyage de Russie et les déboires avec Frédéric II, voir Arthur Wilson, *Diderot*, ouvr. cité, p. 533-535. Également, Adrienne Hytier, «Le philosophe et le despote. Histoire d'une inimitié. Diderot et Frédéric II», dans *DS*, VI, 1964, p. 55-87.

<sup>51</sup> LEW., X, p. 863-865. Nous continuons en donnant la référence entre parenthèses.



C'est qu'ils furent bougres tous deux (p. 864).

Encore César n'était-il pas exclusif, alors que Frédéric

Jamais à femme n'a touché  
Sans même en excepter la sienne (*id.*).

Et Diderot de continuer, pêle-mêle, par les exactions commises par Frédéric sur son peuple et la mauvaise versification du roi-poète qui écorche le français. Diderot concède-t-il une qualité à Frédéric, il ajoute immédiatement :

Je ne sais quoi de bas s'y mêle et la dépare (p. 863).

C'est également sous le thème de l'homosexualité que Diderot attaque Fréron dans le *Petit dialogue entre Marmontel et Collé et À Monsieur ou Madame Fréron*<sup>52</sup>.

Marmontel se plaint auprès de Collé d'avoir été déchiré par

Ce folliculaire ignorant,  
Cet infâme petit vaurien,  
Bougre et méchant très avéré (p. 866).

La pointe de cette invective, sans sel, est du même ton<sup>53</sup>. Dans *À Monsieur ou Madame Fréron*, où il s'agit de déterminer qui est le pire ennemi de Fréron, l'insulte porte encore sur l'ambivalence sexuelle de Fréron, à la manière de Voltaire<sup>54</sup>.

Ces poésies présentent peu d'intérêt. Elles permettent néanmoins de saisir jusqu'où Diderot était prêt à poursuivre ses ennemis et montrent que ses satires n'étaient pas toujours exemptes de bassesses.

---

<sup>52</sup> LEW., X, p. 866-867 et p. 868-869.

<sup>53</sup> Collé conseille de le «foutre en cul» (p. 867).

<sup>54</sup> Voltaire : «étant jésuite, [Fréron] avait été l'agent et le patient» (*Anecdotes sur Fréron*, dans *Mélanges*, Paris, coll. Bibliothèque de la pléiade, 1961, p. 385).

### c) LES ÉLEUTHÉROMANES

Avant d'aborder la prose et la production satirique la plus intéressante de Diderot, nous devons nous arrêter aux *Éleuthéromanes*. L'on peut trouver ces «192 vers un peu laborieux»<sup>55</sup>, il est vrai, mais cette pièce présente néanmoins pour notre thèse certains signes annonciateurs de l'esthétique satirique des grandes fictions de Diderot.

*Les Éleuthéromanes* «ou les *Furieux de la Liberté*» ont paru dans la *Correspondance littéraire* du 1<sup>er</sup> mars 1772. Diderot, ayant une nouvelle fois tiré la fève à la fête des Rois, avait d'abord composé une *Abdication* avant de transformer son texte<sup>56</sup>. Ses modifications portent en particulier sur le genre : Diderot passe des odes de Pindare à un dithyrambe mêlé de poésie anacréontique (p. 549). Mais qu'est-ce qu'un dithyrambe ?

En fait, il s'agirait plus de l'idée que se fait Diderot du dithyrambe, car, comme l'écrit Jean Varloot, «le genre était mal connu» au XVIII<sup>e</sup> siècle : «on n'a découvert qu'à la fin du dix-neuvième siècle les dithyrambes de Bacchylide de Céos» (*id.*, n. 4)<sup>57</sup>. Pour Diderot :

le Dithyrambe, genre de poésie le plus fougueux, fut chez les Anciens un hymne à Bacchus, le Dieu de l'ivresse et de la fureur. [...] Entièrement affranchi des règles d'une composition régulière et livré à tout le délire de son enthousiasme, il marchait sans s'assujettir à aucune mesure, entrelaçant des vers de toute espèce, selon qu'ils lui étaient inspirés par la variété du rythme ou de cette harmonie dont la source est au fond du cœur et qui accélère, ralentit, tempère le mouvement,

---

<sup>55</sup> Laurent Versini, *Œuvres*, V, la note p. 1119. Les *Œuvres* ne reprennent pas le texte.

<sup>56</sup> Pour l'histoire éditoriale et de nombreux autres éléments, voir l'introduction de Jean Varloot, DPV, XX, p. 550-555. Les références à cette introduction seront entre parenthèses, dans le texte.

<sup>57</sup> Toutefois l'idée de Diderot est assez juste. Sans vouloir entrer dans le détail, Diderot retrouve la structure strophique des premiers dithyrambes (art. DITHYRAMBE, *Vocabulaire d'esthétique*, ouvr. cité, p. 600).

selon la nature des idées, des sentiments et des images<sup>58</sup>.

Nous avons retenu ce texte à cause de l'intérêt de ce retour à la plus haute antiquité poétique qui se confond avec l'histoire de la satire et à cause de la bigarrure du texte.

D'après la définition qu'en donne l'*Encyclopédie*<sup>59</sup>, il n'est guère aisé de différencier la poésie dithyrambique des productions satiriques des origines. Du moins pouvons-nous sentir une proximité, et malgré la mise en garde de l'abbé Mallet qu'on ne doit «absolument regarder» les «chœurs des tragédies et des comédies grecques» comme des «poèmes dithyrambiques» (p. 1066 a), nous pensons que cette forme poétique participe à la création des arts de la scène, telle la satire. Nous lisons dans l'*Encyclopédie*

qu'il y a beaucoup d'apparence que [cette poésie] doit son origine à ces assemblées rustiques de buveurs, chez qui le vin seul échauffant le génie, développait cet enthousiasme et cette fureur poétique, qui faisait pour ainsi dire l'âme du *dithyrambe* (p. 1066 a).

Dans ces bacchanales poétiques «trop licencieuses» (*id.*), «qui n'admettai[en]t d'autres règles que les saillies»<sup>60</sup>, nous retrouvons l'esprit originel de la satire.

Le second élément est la bigarrure du texte. Laissons de nouveau la parole à Jean Varloot :

on a pu regretter cependant l'ordre suivi par le poète, qui aurait affaibli, sinon brisé, l'élan révolutionnaire originel en le faisant suivre d'une longue addition presque souriante : repli vers les circonstances, vers les liens et les devoirs de société (p. 551).

---

<sup>58</sup> *Éleuthéromanes*, Argument, DPV, XX, p. 558-559 ; LEW., X, p. 15-16.

<sup>59</sup> ENC., IV, p. 1066 a-1067 a. Signé G, soit l'abbé Mallet (ENC., III, p. 905). Jean Varloot a choisi l'article du *Dictionnaire de Trévoux* pour cerner les connaissances sur la question (n. 4, p. 550).

<sup>60</sup> Art. DITHYRAMBIQUE, ENC., IV, p. 1067 a. De l'abbé Mallet également.

Cette division du texte laisse en effet perplexe. Elle pourrait «faire taxer d’ambiguïté les intentions du poète comme celles du philosophe, ajoute Jean Varloot. Poésie “altière” ou “fugitive”? Propos de table ou manifeste politique ?» (p. 549)<sup>61</sup>. Rappelons les mouvements généraux de la pièce qui appellent un tel jugement.

Progressivement, les trois interlocuteurs s’échauffent. *Les Éleuthéromanes* vont loin dans la violence. Nous connaissons tous ses vers qui reprennent le *Testament* de Meslier :

Et ses mains [à l’homme] ourdiraient les entrailles du prêtre,  
Au défaut d’un cordon pour étrangler les rois<sup>62</sup>.

Nous remarquons plus généralement dans cette partie l’intransigeance du ton qui condamne à la fois les tyrans et toute forme de monarchie<sup>63</sup>. Puis, le ton change brutalement (v. 122) :

Tyrans, éloignez-vous : approchez, Jeux et Ris<sup>64</sup>.

Anacréon, image du poète léger par excellence, entre en scène. Il ne s’agira plus par la suite que de chanter la «Beauté»<sup>65</sup> et de limiter la «rivalité» des trois devisants

À qui saura le mieux caresser sa bergère,  
Célébrer ses faveurs et boire à sa santé<sup>66</sup>.

---

<sup>61</sup> Point de vue de Roger Lewinter également (LEW., X, p. 13).

<sup>62</sup> DPV, XX, p. 568 ; LEW., X, p. 22. Jean Varloot cite le passage de Meslier : «je souhaiterais que tous les Tyrans fussent pendus et étranglés avec les boyaux des prêtres» (p. 552). Voir aussi la n. 23, p. 568.

<sup>63</sup> Voir la variante O du vers 34 où Ravaillac était au même rang que Brutus (DPV, XX, p. 563)

<sup>64</sup> DPV, XX, p. 569 ; LEW., X, p. 22.

<sup>65</sup> v. 132, DPV, XX, p. 569 ; LEW., X, p. 23.

<sup>66</sup> *In fine*, DPV, XX, p. 569 ; LEW., X, p. 22.

C'est ce que nous appelons la bigarrure du texte<sup>67</sup>. Trois raisons expliquent le phénomène.

La première tient au contexte festif dans lequel ce poème a été composé. Diderot refuse d'être le roi tout en ne perdant pas de vue qu'il n'est qu'un roi de carnaval, le roi d'un jour. Il peut, dans l'ivresse de la joie, pousser fort loin ses idées politiques et user de la liberté propre au carnavalesque. Mais ces idées, tel l'appel au régicide, pouvaient scandaliser les moins timorés de l'auditoire présent à l'épiphanie (opinion de Jean Varloot) et cela expliquerait le recul dans la dernière partie. Cela est possible et même probable si l'on considère que la première partie est bien sévère pour une réunion entre amis.

La seconde raison tient à la nature de Diderot lui-même. Il ne peut soutenir le ton fanatique qu'il a adopté d'un bout à l'autre de la pièce, surtout pas en vers. Pouvait-il continuer de faire le panégyrique des Ravaillac sans dénoncer qu'il ne s'agissait là que d'une fiction sans autre portée que poétique ? Comme l'écrit Roger Lewinter, «jusque dans l'audace la plus extrême, il s'agit d'esthétique»<sup>68</sup>.

La troisième raison serait justement d'ordre esthétique et elle a des répercussions plus larges sur l'interprétation de la satire. En faisant remonter *Les Éleuthéromanes* à la source de la littérature grecque, Diderot fait converger en un court espace tous les arts de la scène entre le tragique et le comique, pensées politique et poétique. Pour Anne Souriau, le dithyrambe «intéresse l'esthétique comme exemple d'une fonction liturgique

---

<sup>67</sup> À cela nous préparait le deuxième interlocuteur (vv. 22-25), qui cède sa part «À celui qui doué de la faveur insigne / D'un meilleur estomac et d'une âme plus digne / Laisse arriver ce jour, sans être épouvanté / De l'indigestion et de la royauté» (DPV, XX, p. 562 ; LEW., X, p. 18). Ce refus très physiologique tranche sur celui de ses deux compères.

<sup>68</sup> LEW., X, p. 13.

de l'union poésie-musique-danse»<sup>69</sup>, ce qu'a bien saisi Diderot. Certes, le poème peut sembler «lourd», mais il s'inscrit au niveau poétique parmi les «sommés», des *Bijoux indiscrets* à *Jacques le Fataliste*. Jean Varloot voit à juste titre dans *Les Éleuthéromanes* «une explosion finale amorcée depuis longtemps» (p. 552). Tout aussi justement il ajoute que «la fiction poétique, comme le rêve, le paradoxe, le roman, est un moyen pour Diderot de révéler ses idées sans mâcher ses mots» (p. 553).

Retour vers l'antique, le mélange, un genre incertain où Diderot peut s'exprimer en toute liberté : nous sommes arrivés à la limite de ce que la poésie avait à offrir et à l'entrée de la prose satirique où l'on retrouvera ces éléments.

## **B — DU GENRE AU MODE :**

### **L'ESTHÉTIQUE SATIRIQUE DE LA *SATIRE SECONDE***

Pourquoi ne pas prendre la chose de plus haut?<sup>70</sup>

La *Satire seconde* ou *Neveu de Rameau* : une centaine de pages et deux siècles de gloses. Aussi serait-ce présomptueux de prétendre apporter quelque chose d'absolument nouveau sur ce chef-d'œuvre. À la suite de Goethe et de Hegel, nombreux sont ceux qui se sont penchés sur ce texte sans en épuiser le sens. Cependant, un aspect de l'œuvre, à savoir la *Satire seconde* en tant que satire, n'a pas suscité les développements que nous serions en droit d'attendre. Certes, plusieurs ouvrages portent

---

<sup>69</sup> DITHYRAMBE, art. cité, p. 600.

<sup>70</sup> *Satire seconde*, DPV, XII, p. 157 ; LEW., X, p. 378 ; *Œuvres*, II, p. 673.

plus particulièrement sur la question de la satire dans *Le Neveu de Rameau*<sup>71</sup>, mais, d'une part, les deux premières études en anglais (*Diderot the satirist*, *Socratic Satire*) ont été négligées par la critique française et n'ont donc pas eu l'impact souhaitable sur l'analyse de la satire dans l'œuvre<sup>72</sup>, d'autre part, nous pensons que ces études ne répondent que partiellement à la question de l'esthétique de la satire dans l'œuvre de Diderot, partant qu'il est nécessaire de reprendre ou de prolonger certaines réflexions.

Le cadre que nous nous imposons, soit la satire, est loin de constituer un appauvrissement interprétatif ou de former la part congrue de *Satire seconde*. Toute réflexion esthétique sur l'œuvre devrait même s'appuyer sur cette interrogation fondamentale : qu'est-ce que la satire ici ? Il faut rappeler que le seul titre que porte l'autographe est *Satire 2<sup>de</sup>*. Le manuscrit de Léninegrad ne porte que *Satire II*. Or, on semble regretter que *Le Neveu de Rameau* porte ce «sous-titre» encombrant : inversion regrettable qui nous fait à notre tour déplorer que la *Satire seconde* ait ce titre douteux de «Neveu de Rameau» qui est «sans autorité»<sup>73</sup>. Mais il a fallu à tout le moins expliquer ce «sous-titre». La critique demeure alors perplexe, indétermination qui se traduit par une

---

<sup>71</sup> Donal, O'Gorman, *Diderot the Satirist. Le Neveu de Rameau & related works : an analysis*, Toronto et Buffalo, University of Toronto Press, 1971, VIII-265 p. ; Stephen Werner, *Socratic Satire. An Essay on Diderot and Le Neveu de Rameau*, Birmingham, Summa Publications Inc., 1987, 115 p. ; Roberto Da Silva, *Silence et bruit. Diderot et la satire*, [2000] texte en ligne sous format pdf à l'adresse : [www.unicamp.br/ifch/romano/arquivos/livro\\_download.html](http://www.unicamp.br/ifch/romano/arquivos/livro_download.html) (titre initial : *Silêncio e Ruído. A Sátira em Denis Diderot*, Sao Paulo, Ed. Unicamp, 1997).

<sup>72</sup> Le dernier ouvrage, *Silence et bruit*, est trop récent.

<sup>73</sup> André Magnan, art. NEVEU DE RAMEAU, *Dictionnaire de Diderot*, p. 346. Et, du même auteur, art. SATIRE PREMIÈRE, *ibid.*, p. 476. Nous devons saluer le travail d'André Magnan sur la biographie de J.-F. Rameau (*Rameau le neveu. Textes et documents*, Paris-Saint-Étienne, CNRS-P.U. de Saint-Étienne, 1993, 246 p). Les deux éditions critiques du XX<sup>e</sup> siècle (Jean Fabre, Genève, Droz, 1950 et DPV) n'ont pas rompu avec cette tradition. Pour un aperçu de la «déliquescence» du titre «satire», voir les variantes en DPV, XII, p. 69 (le dernier titre est : *Entrevue avec Rameau au Café de la Régence ou satire contre...*). Remarquons que ce déplacement du titre vers l'un des protagonistes a pour effet de focaliser l'attention sur ce personnage qui devient un sujet presque indépendant alors qu'il n'est, selon nous, que la marionnette de Diderot.

position généralement évasive ou trop catégorique quant au genre de l'œuvre. Dans un cas, la satire a trop rarement la préférence ; dans l'autre cas, elle est trop rapidement «définie».

# 1 — LE GENRE DE LA *SATIRE SECONDE* : POSITIONS CRITIQUES

Le roman a ses partisans, fort nombreux. C'est un «roman bibliographique» selon Maurice Tourneux<sup>74</sup>. Pour Jacques Proust également, la *Satire seconde* est un roman<sup>75</sup>. Dernièrement, Jean Terrasse plaçait encore l'œuvre parmi les romans, il est vrai après une brève hésitation sur son genre<sup>76</sup>. Ce ne sont là que quelques exemples<sup>77</sup>.

Évidemment, le roman est un genre si souple qu'il pourrait accueillir ce long dialogue entrecoupé de passages narratifs. Mais nous ne pouvons nous permettre de dire, avec Pierre Chartier qui rendait compte de l'ouvrage de Jean Terrasse : «passe encore de faire du *Neveu de Rameau* un "roman"»<sup>78</sup>. Il faut aller au bout d'un raisonnement qui ne se fait pas ici : c'est un roman selon quels critères ? Certainement pas ceux de Diderot, comme nous le constaterons plus loin avec *La Religieuse*. Où est le «romanesque» dans la *Satire seconde* ? Où se cache Richardson dans cette œuvre, si l'on veut pousser plus

---

<sup>74</sup> Cité par Jean Fabre dans son édition critique du *Neveu* (Genève, Droz, 1950, p. vii). Par contre, il s'agit bien d'une satire pour Jules Assézat (A.T., V, p. 386)

<sup>75</sup> «De l'*Encyclopédie* au *Neveu de Rameau* : l'objet et le texte», dans *L'Objet et le texte. Pour une poétique de la prose française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1980, p. 182, 186, 191, 192, 196, 198.

<sup>76</sup> *Le Temps et l'espace dans les romans de Diderot*, SVEC, n° 379, 1999, p. 65 : «on éprouve quelque difficulté à rattacher l'ensemble à un genre clairement délimité».

<sup>77</sup> Nous pourrions ajouter Pierre Lepape (*Diderot*, Flammarion, coll. Champs, 1991, p. 267, 268 et suiv.), Arthur Wilson (*Diderot*, p. 351), ou dans le *Dictionnaire de Diderot* (ouvr. cité) Édith Flamarion (art. AUTEURS LATINS, p. 59), Paolo Quintili (art. BORDEU, p. 85), Léon Schwartz (art. JUIFS, p. 260), Jacques Domenech (art. LIBERTINAGE, p. 296). Nous pourrions multiplier les exemples.

<sup>78</sup> *RDE*, n° 29, octobre 2000, p. 195. Pierre Chartier n'ose pas lui-même utiliser le terme «satire» qu'il place entre guillemets (*id.*).



loin ? Car enfin, quel que soit le moment de l'écriture, la *Satire seconde* est contemporaine de *La Religieuse* ou de l'*Éloge de Richardson* (1761). S'il y a une quelconque relation entre *La Religieuse* et la *Satire seconde*, ce n'est pas du côté du roman qu'il la chercher.

Henri Coulet y verrait quant à lui «un dialogue philosophique», et il ajoute, pour ne pas abandonner complètement l'idée romanesque : «mais ses qualités [de Diderot] de romancier y apparaissent mieux que dans aucune autre œuvre»<sup>79</sup>. L'étude de la *Satire seconde* comme dialogue philosophique serait également la voie empruntée par les participants aux *Entretiens sur «Le Neveu de Rameau»*, si l'on en croit la synthèse qu'en fait Michèle Duchet<sup>80</sup>. Mais qu'est-ce qu'un dialogue philosophique au XVIII<sup>e</sup> siècle, sinon un débat tel que celui que l'on peut lire dans la *Promenade du sceptique* (Allée des marronniers), c'est-à-dire un dialogue de «devisants» qui soutiennent une idée à la manière de Platon dans un cadre stylisé ? Le Neveu n'est *assurément* l'interprète d'aucune philosophie. Il n'est pas même cynique car le véritable cynique ne cherche nullement à s'avilir devant les Grands et à devenir leur bouffon<sup>81</sup>. MOI ne se réclame d'aucune idée philosophique. Michèle Duchet avait d'ailleurs déjà écarté cette possibilité (p. 229).

Pourquoi ne serait-ce pas une satire ?

Poser la question n'est pas la résoudre. La position d'Henri Coulet, par exemple,

---

<sup>79</sup> *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, coll. U, 1967, p. 504. Dans le même ordre d'idée, Georges Daniel appelle le Neveu un «roman-entretien» (*Le Style de Diderot*, ouvr. cité, p. 333).

<sup>80</sup> «Il reste que nous avons étudié constamment le *Neveu de Rameau* comme un dialogue philosophique, bien que nous n'en ayons pris conscience que peu à peu» (p. 229).

<sup>81</sup> Voir l'art. \*CYNIQUE, ENC., IV, p. 595 b.

nous laisse perplexe<sup>82</sup>. Il semble suivre la piste de la satire jusqu'à Horace, un chemin balisé par les travaux de ses prédécesseurs<sup>83</sup>. Il serait prêt même à admettre, avec Karl Maurer, «que Diderot ait songé à créer un nouveau genre littéraire en prose, sous le nom de satire» (*id.*). Puis il rejette l'idée après une longue citation de l'article SATYRE du chevalier de Jaucourt (p. 42) :

on peut douter que Diderot ait voulu créer un nouveau genre littéraire, adapter à son temps la forme de la satire latine, ou offrir à ses lecteurs ses réflexions d'honnête homme comme Horace ses *Sermones* ; [...] mais on peut être sûr que dans *Le Neveu de Rameau* il a voulu faire parler un «satirique» au sens de Jaucourt, et qu'il n'en prend pas les propos plus à son compte qu'Horace ceux de Davus (*id.*).

Jacques Chouillet avait abondé dans le même sens :

il faut finir par reconnaître, contrairement à certaines interprétations un peu faciles, que LUI n'est pas le porte-parole de Diderot. C'est un personnage de récit, avec toute l'autonomie que cela comporte<sup>84</sup>.

Ces positions nous semblent difficilement soutenables : les discours du Neveu n'existent que par la seule volonté de Diderot<sup>85</sup>. Du début à la fin, c'est toujours Diderot qui compose : comment pourrait-il ne pas prendre à son compte ce qu'il place dans la bouche de son personnage ? Sans entrer dans les méandres de la création littéraire, comment se pourrait-il que le personnage de Diderot ait une telle «autonomie» qu'il échappe à son créateur<sup>86</sup>? Jacques Chouillet poursuivait :

---

<sup>82</sup> Introduction à l'édition de la *Satire seconde* pour DPV (XII, p. 33-45).

<sup>83</sup> XII, p. 40. Depuis Ernst Robert Curtius, dans la 25<sup>e</sup> annexe de sa *La Littérature européenne et le moyen âge latin* (Paris, PUF, 1956).

<sup>84</sup> *Diderot, poète de l'énergie*, Paris, PUF, 1984, p. 108.

<sup>85</sup> Nous rejoignons ici Arthur Wilson quand il écrit que le Neveu «ne dit que ce que son créateur lui fait dire» (*Diderot*, ouvr. cité, p. 348).

<sup>86</sup> C'est prendre trop au pied de la lettre ce qu'écrivait Diderot dans l'*Apologie de Galiani* : «mes interlocuteurs sont dans mes *Dialogues* comme dans la rue ; chacun pour soi. Je ne réponds point de ce qu'ils disent,

Diderot se serait renié lui-même, s'il avait permis qu'on pût reconnaître l'auteur dans son personnage : «Pourquoi chercher l'auteur dans ses personnages? dit-il — Qu'a de commun Racine avec *Athalie*, Molière avec le *Tartuffe* ? [...] Jugeons les poèmes, et laissons-là les personnes !»<sup>87</sup>.

Est-ce vraiment comparable ? Racine et Molière n'ont pas, dans leurs pièces, de personnages appelés MOI, «Jean le tragédien et historiographe du Roi», ou MOI, «Jean-Baptiste, Comédien ordinaire du Roi». Racine n'est pas *Athalie*, mais l'auteur d'une pièce religieuse où peuvent se conjuguer sa propre foi et son génie tragique. Molière n'est pas *Tartuffe*, mais il choisit d'attaquer un faux dévot de la manière que nous savons. Dans un tout autre champ littéraire, Diderot est l'auteur d'une *Satire seconde* qu'il mène à sa guise en plaçant dans la bouche de son personnage les propos qu'il veut bien y mettre.

D'autre part, quand bien même nous nous placerions du point de vue de MOI exclusivement (la représentation de l'auteur), ce dernier n'est pas exempté de la satire<sup>88</sup> et avalise la plupart des pointes de LUI<sup>89</sup>, quand il ne les provoque pas en suscitant les confessions dévastatrices du Neveu.

Nous sentons ici la tentation de détacher MOI-Diderot du Neveu, de faire de ce dernier un personnage «objectif»<sup>90</sup> et d'exonérer ainsi Diderot de la satire, alors que celui-ci reproduit un procédé éculé depuis Horace<sup>91</sup>.

---

ni eux de ce que je dis» (DPV, XX, p. 283 ; LEW., VII, p. 727 ; *Œuvres*, III, p. 130).

<sup>87</sup> Diderot, *poète de l'énergie*, p. 108-109. Jacques Chouillet ne donne pas la source de sa citation (*De la Poésie dramatique*, DPV, X, p. 393 ; LEW., III, p. 474 ; *Œuvres*, IV, p. 1324).

<sup>88</sup> C'est MOI qui attaque Duclos, les abbés Trublet et d'Olivet par exemple (DPV, XII, p. 82 ; LEW., X, p. 309 ; *Œuvres*, II, p. 630).

<sup>89</sup> Contre l'oncle Rameau par exemple (DPV, XII, p. 164 ; LEW., X, p. 383 ; *Œuvres*, II, p. 676).

<sup>90</sup> «L'esprit satirique doit ainsi toute sa virulence au fait que l'auteur montre [le milieu] objectivement, dans ses causes, ses circonstances et ses contradictions» (Henri Coulet, DPV, XII, p. 42).

<sup>91</sup> Horace attaquait les travers de sa société par l'intermédiaire de son esclave Davus, personnage traditionnel de la comédie et donc procédé littéraire avoué (*Sat.*, II, 7).

Cette mise à distance de Diderot par rapport à la satire a assurément plusieurs causes, mais nous n'en retiendrons qu'une. Henri Coulet pose les termes d'une inéquation pour le moins significative :

la comédie des *Philosophes*, celle du *Petit Philosophe*, les méchancetés de *L'Année littéraire* ou des *Trois Siècles*, ou dans le camp opposé la *Vision de Charles Palissot* sont de la polémique. *Le Neveu de Rameau* est une œuvre littéraire, une création (p. 42).

Par quel principe d'exclusion la *Satire seconde* ne serait-elle pas à la fois polémique, satirique et littéraire ? Henri Coulet avait précédemment montré ce à quoi il limitait la satire :

Diderot, qui refusait de polémiquer publiquement, ne s'est pas servi d'un ouvrage secret pour insulter ses ennemis. [On ne peut arguer] d'un ressentiment encore cuisant, d'une blessure encore toute fraîche : *Le Neveu* est certes une satire, mais aussi un acte d'accusation de portée très générale, au delà des personnalités qu'il atteint, et non libelle diffamatoire ou simplement vindicatif<sup>92</sup>.

La satire est donc réduite à l'attaque personnelle.

Ce grand critique n'est pas le seul à mésestimer la satire. Avant lui, dans un article qui justifie plus le titre *Satire* qu'il ne l'explique, Herbert Dieckmann avait écrit que Diderot transcendait sa haine initiale, que «ses ennemis et le Neveu ont le degré de généralité, d'élévation et d'intensité auquel nous nous attendons d'une œuvre d'art»<sup>93</sup>. On

---

<sup>92</sup> DPV, XII, p. 35. Michèle Duchet, après avoir concédé qu'il ne restait qu'«une seule référence littéraire possible», la satire, ajoute : «mais la réflexion du philosophe dans le *Neveu de Rameau* dépasse en profondeur cet enchaînement de lieux communs avec quelques morceaux de bravoure qu'est la satire classique» (*Entretiens sur «Le Neveu de Rameau»*, ouvr. cité, p. 230). C'est vrai, mais en quittant la «satire classique» en a-t-on pour autant quitté la satire ? Roland Mortier est plus près de la vérité : «Mais la satire de Diderot va bien plus loin [que la satire du clan Bertin], puisqu'elle s'étend à l'humanité en général et à un ordre social fondé sur la richesse des uns et la servilité des autres» (art. SATIRE, dans *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, p. 978).

<sup>93</sup> «His enemies and nephew have a degree of generality, elevation, and intensity which we expect from a work of art» («The relationship between Diderot's *Satire I* and *Satire II*», art. cité, p. 26).

ne peut occulter néanmoins que Palissot est un «faquin»<sup>94</sup>, un «scélérat», un «coquin», qu'il est le proxénète de sa femme et un voleur «qui n'a ni foi, ni loi, ni sentiment»<sup>95</sup>, qu'il occupe la deuxième place dans l'abjection aux côtés du renégat d'Avignon<sup>96</sup>, qu'il n'a pas même l'excuse d'avoir faim pour justifier ses infamies<sup>97</sup>. Foin d'«élévation» et d'«œuvre d'art» dans ces attaques qui touchent nombre d'autres personnalités.

Cette manière d'écarter Diderot de la satire et d'opposer littérature, philosophie et satire est tenace. Elle commence dès l'édition critique donnée par Jean Fabre<sup>98</sup>. Cette édition est devenue un monument incontournable dont nous reconnaissons tout le mérite. Mais l'interprétation brillante de Jean Fabre pêche par de grandes lacunes en ce qui a trait à la satire.

Pourtant l'auteur paraît en plusieurs endroits vouloir s'engager dans une étude de la question. La principale occasion se présente lorsqu'il s'oppose à Maurice Tourneux qui avait écrit : «ainsi l'œuvre est-elle polémique et Diderot avait raison de l'intituler *satire*» (p. XLI-XLII). Jean Fabre rétorque : «En juger de la sorte c'est encore trahir Diderot». Il poursuit en affirmant que Diderot «était assez bon lettré pour savoir le sens du mot satire, qu'il connaissait Varron et la "satire ménippée"» et qu'il entendait suivre la tradition latine du «pot pourri de libres propos» (p. XLII). Jean Fabre eut raison de réagir contre l'équivalence des termes «polémique» et «satire» que posait Maurice Tourneux.

---

<sup>94</sup> DPV, XII, 85 ; LEW., X, p. 312 ; *Œuvres*, II, p. 632.

<sup>95</sup> DPV, XII, 147-148 ; LEW., X, p. 368-369 ; *Œuvres*, II, 667.

<sup>96</sup> DPV, XII, 152 ; LEW., X, p. 373 ; *Œuvres*, II, p. 669.

<sup>97</sup> DPV, XII, 124 ; LEW., X, p. 349 ; *Œuvres*, II, p. 654.

<sup>98</sup> *Le Neveu de Rameau*, éd. critique par Jean Fabre, Genève, Librairie Droz, 1977 [1950], xcv-331 p.

D'autre part, continue Jean Fabre, cette «polémique sommaire et brutale, mais gaie, sans aucun mélange des poisons de Voltaire» n'est qu'un «jeu» intertextuel où entrent Rabelais, la liberté des saturnales et les licences du carnaval (p. XLII-XLIII). Preuve que tout ceci n'est qu'un jeu, Diderot en est lui-même la victime :

le plaisir est alors d'une espèce plus subtile et plus rare ; il naît de la découverte railleuse de soi-même, au delà de la bonne conscience et des attitudes de parade; mais il reste toujours un plaisir (p. XLIII).

C'est par ces mots que Jean Fabre «écarte», selon ses termes, (*id.*) la satire. En rétablissant les implicites de cet énoncé, la position de Jean Fabre se résumerait ainsi :

La satire est méchanceté et déplaisir.  
Diderot ne peut être méchant envers lui-même et en éprouver du plaisir.  
Par conséquent, il ne peut s'agir ici essentiellement d'une satire.

En fait, la satire dont il est question est mal définie. Varron, Horace et Rabelais énumérés au début du paragraphe, sont finalement oubliés au profit de la satire personnelle, ce qui est différent. D'autre part, l'auto-dérision n'est pas un argument solide pour exclure quelque pièce que ce soit de la satire<sup>99</sup>. Tous les satiriques classiques se sont moqués d'eux-mêmes dans leurs œuvres<sup>100</sup>. Diderot n'accuse-t-il pas Rousseau de se peindre «sous des couleurs odieuses» pour «donner quelque vraisemblance à ses injustes et cruelles imputations»<sup>101</sup>? Perse, «en se déprimant lui-même», ne «tombe»-t-il pas «sur

---

<sup>99</sup> Il est peut-être moins question d'une autocritique que de la critique d'un MOI qui pose au «Philosophe». Or, la satire de la philosophie est un poncif de la littérature satirique. Pour ne s'en tenir qu'à la satire qui inspira Diderot, Horace (*Sat.*, II, 7) lui-même y fait la critique des stoïciens par l'entremise du discours de Davus. Le ridicule d'un Crispinus (*Sat.*, I, 1, v. 120) ou l'ambiguïté entourant Stertinius le maître de Damasippe (*Sat.*, II, 3) ne peuvent-ils s'appliquer à MOI, philosophe trop rigide dans son attitude ? (Voir à ce sujet Jacques Perret, «Les philosophes», dans *Horace*, Paris, Hatier, 1959, p. 78-87).

<sup>100</sup> Voir Dominique Bertrand, «Rire et satire de 1650 à 1700 : de la théorie au jeu de miroirs», dans *Littératures classiques*, n° 24, 1995, p. 144 et suiv. L'auto-critique satirique la plus virulente à ce titre est celle du *Misopogon* de Julien l'empereur.

<sup>101</sup> *Essai sur les règnes*, I, § 61, DPV, XXV, p. 119-120 ; LEW., XIII, p. 352 ; *Œuvres*, I, p. 1029.

les poètes»<sup>102</sup>?

Ceci posé, Jean Fabre veut démontrer que la *Satire seconde* est une «œuvre littéraire», que, pour une fois, cette œuvre est une fin en soi, qu'elle n'est pas «au service» de desseins «extra-littéraires» (p. XLIII). Alors que toute l'œuvre de Diderot «manqua d'étouffer de la sorte sous le didactisme et l'idéologie» (p. XLIV), la *Satire seconde* lui aurait apporté une bouffée salutaire en lui offrant «la possibilité d'être pur écrivain» et la chance de s'abandonner au «plaisir d'écrire, sous la poussée directe de la vie» (*id.*). Soit, mais cette «poussée de vie» jette un éclairage bien inquiétant sur cette société dont toutes les valeurs morales, esthétiques, politiques sont à la dérive. Rappelons aussi que cette œuvre de «pure littérature», sans portée idéologique, est impubliable vingt années après la mort de l'auteur et que les caviardages des Vandeul ne suffirent pas à la faire sortir de l'ombre.

Ces positions de Jean Fabre et d'Henri Coulet, attachées à deux des principales éditions de l'œuvre, nous paraissent symptomatiques. Le premier mouvement est de reconnaître qu'il y a filiation avec la satire horatienne (on ne peut guère y échapper) et que le texte lui-même comporte de nombreux traits de satire. Cette concession faite, la satire est ensuite contenue dans les strictes limites de phénomène secondaire où le choix du titre «Satire» ne serait plus qu'«inconscient»<sup>103</sup>. Jean Fabre reconnaîtra plus tard qu'il a dû «sacrifier bien des analyses» dans son édition critique, «par exemple celle qui

---

<sup>102</sup> Sur la traduction de *Perse*, DPV, XII, p. 250.

<sup>103</sup> Herbert Dieckmann : «There are still undoubtedly additional reasons which determined Diderot to call the *Neveu de Rameau* a satire. Some of them may be entirely unconscious» (Il y a sans doute des raisons supplémentaires qui ont déterminé Diderot à appeler *Le Neveu de Rameau* satire. Certaines d'entre elles pourraient être entièrement inconscientes; art. cité, p. 23). Remarquons encore une fois l'inversion dans le titre.

éclairait, à partir de la tradition satirique connue et aimée de Diderot, le sous-titre [!] du *Neveu*, “satire”<sup>104</sup>. Plus loin, dans le même ouvrage, il écrit : «vous avez dit que la seule référence possible était la satire. Mais c’est beaucoup» (p. 237). Cependant, il n’entreprend pas de développer cet aspect au cours de ces entretiens.

D’un autre côté, certains critiques ont nettement affirmé l’inclusion de l’œuvre au genre de la satire. Laurent Versini est de ceux-là. Il tranche en défaveur du roman<sup>105</sup> : «la véritable appartenance du *Neveu* est indiquée par Diderot lui-même en surtitre : “*Satire seconde*”»(id.). En même temps, à cause de la présence d’Horace, ces critiques lient la *Satire seconde* à la *satura*, ce «pot-pourri» de propos de la satire latine :

lorsqu’il qualifie son œuvre de «satire», Diderot, nourri d’humanités, songe évidemment au sens antique de «pot-pourri de libres propos». La *satura* était chez les Latins un bassin dans lequel se mêlaient toutes sortes de fruits, d’où la signification littéraire du mot<sup>106</sup>.

Mais il faut se garder d’une explication si simple qui harmoniserait titre et contenu.

La présence d’Horace en épigraphe ne justifie pas l’emploi de la *satura*, parce qu’on ne peut parler de *satura* en ce qui concerne Horace, dans le sens que lui attribuent

---

<sup>104</sup> *Entretiens sur «Le Neveu de Rameau»*, ouvr. cité, p. 26.

<sup>105</sup> Par contre, la satire est ravalée au niveau du dialogue et du mime : «ce n’est pas un roman, la part du dialogue, celle du mime, celle de la satire aussi, sont trop grandes» (*Œuvres*, II, p. 605).

<sup>106</sup> Sylviane Albertan-Coppola, «Rira bien qui rira le dernier», dans *Autour du Neveu de Rameau de Diderot*, ouvr. cité, p. 16. Position devenue habituelle ; voir Daniel Mornet : «il donnait évidemment au mot le sens latin autant que le sens français, un ragoût où se mêlent, pour former un plat savoureux, les aliments les plus divers» (*Diderot, l’homme et l’œuvre*, 1941, p. 125 ; cité par Herbert Dieckmann, «The relationship between Diderot’s *Satire I* and *Satire II*», dans *Romanic Review*, XLIII, 1952, p. 25). C’est aussi la position de Laurent Versini : «satyre [...] au sens du latin *satura*, pot-pourri comique» (*Œuvres*, II, p. 605). Yvan Sitbon étend la portée du pot-pourri à la musique : «ce terme de “satire” est amplement motivé pour le sujet qui nous occupe, surtout dans la mesure où la “satire” est avant tout un mélange hétéroclite, une “macédoine” et où le texte du *Neveu* constitue un “mélange” de trois modes de “présence” de la musique» («Peindre avec des mots, peindre avec des sons, peindre avec des gestes : la musique dans le *Neveu de Rameau*», dans *Études sur le Neveu de Rameau et Le Paradoxe sur le comédien*, p. 63). Il semble que l’on tienne pour acquis que la satire antique est un pot-pourri. C’est parce que *Jacques le Fataliste* est un contraste de formes et de propos que Stephen Werner l’appelle «satire» (*Diderot’s great scroll : narrative art in Jacques le Fataliste*, *SVEC*, n° 128, 1975, p. 65).



les spécialistes de Diderot. Les *Satires* d'Horace ont ceci de particulier qu'elles renouèrent non pas avec la *satura*, mais avec Lucilius<sup>107</sup>. Or, Lucilius s'était déjà écarté de la *satura* en simplifiant la forme<sup>108</sup>. Comme le précise Jacques Perret, Horace prit chez Lucilius, en même temps que l'hexamètre, une manière très personnelle et très libre de s'exprimer<sup>109</sup> : cette liberté n'est pas la *satura*. Dans les faits, en même temps qu'il revient à la satire lucilienne que l'on croyait obsolète, Horace «brise les vieux cadres de la *satura*»<sup>110</sup> qu'il trouve encore chez son contemporain Varron<sup>111</sup> :

les anecdotes et les scènes de comédie feront l'objet de pièces séparées ; les méditations morales en rempliront d'autres : première ambition d'un classique (avant la lettre), que cette séparation des genres, qui fut d'abord, paradoxalement, un refus d'obéir à un impératif traditionnel et le désir de *décanter un courant bourbeux*<sup>112</sup>.

Nous voulons montrer ici que de qualifier la *Satire seconde* de pot-pourri, de *satura* à la manière latine, n'explique pas la satire de Diderot, ni même l'allusion à Horace. Comme l'écrit Donal O'Gorman, «le concept de mélange satirique [...] n'est pas suffisant pour clarifier l'intention de Diderot»<sup>113</sup>. En résumé, les liens établis entre l'œuvre

---

<sup>107</sup> Selon Pierre Grimal, le «Voyage à Brindes» (*Sat.*, I, 5) dut «paraître en son temps un événement littéraire» (*Horace*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1958, p. 38). Ce voyage est une parodie de Lucilius qui fit un voyage de Rome en Sicile (*Sat.*, III, éd. F. Charpin, Paris, Belles Lettres, 1978, t. I, p. 122-131).

<sup>108</sup> F. Charpin, introduction aux *Satires* de Lucilius, éd. citée, t. I, p. 28.

<sup>109</sup> «Lucilius», dans *Horace*, p. 65-78.

<sup>110</sup> Pierre Grimal, *Horace*, p. 38.

<sup>111</sup> Varron occupait à l'époque d'Horace la scène satirique avec ses *satires ménippées* qui, elles, s'approchaient plus de la *satura* que les critiques de Diderot attribuent à Horace (Pierre Grimal, *Horace*, p. 38 ; Jacques Perret, *Horace*, p. 71).

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 38-39. Les italiques sont de Pierre Grimal paraphrasant Horace qui parlait de Lucilius (*Sat.*, I, 4, v. 11). J. W. Joliffe est aussi catégorique et dissocie Horace de la *satura* pour les mêmes raisons («SATYRE: SATURA : ΣΑΤΥΡΟΣ. A study in confusion», dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XVIII, 1956, p. 84-85).

<sup>113</sup> «The concept of satirical mixture [...] is not sufficient to clarify Diderot's intention» (ouvr. cité, p. 202).

de Diderot et la satire latine reposent sur des idées fragiles ou trop rapidement «démontrées».

Nous voyons dans la *Satire seconde* l'un des chefs-d'œuvre de la *satire littéraire* en France. Certes, il n'existe aucune œuvre comparable et cette absence de repères peut déstabiliser la critique. Mais n'est-ce pas le propre des chefs-d'œuvre de porter en eux des critères qui échappent en partie aux cadres traditionnels ? N'est-ce pas au critique de remarquer ces écarts et de chercher à les interpréter ? Diderot ne crée pas sa satire *ex nihilo*, bien sûr. Par contre, il la porte au-delà des «colonnes d'Hercule» pour reprendre l'image du génie créateur dans *De la poésie dramatique*<sup>114</sup>.

Nous fonderons cet «esprit» satirique sur le *comico-sérieux*, autrement connu, parmi les théoriciens de la satire et parmi les hellénistes, sous le terme de *spoudaiogeloion*. Nous analyserons la *Satire seconde* à partir de ses éléments *comico-sérieux* formels. Une des pierres d'achoppement de la critique semble avoir été ce mélange : le *comico-sérieux* devrait permettre de rétablir une certaine unité d'intention.

Pour les besoins de notre démonstration, nous aborderons la question de la satire diderotienne un peu plus avant la *Satire seconde*, avec la *Satire première*<sup>115</sup>. Cette

---

<sup>114</sup> «Un homme a-t-il paru avec une étincelle de génie ? a-t-il produit quelque ouvrage ? D'abord il étonne et partage les esprits ; peu à peu il les réunit ; bientôt il est suivi d'une foule d'imitateurs ; les modèles se multiplient ; on accumule les observations ; on pose des règles ; l'art naît ; on fixe ses limites, et l'on prononce que tout ce qui n'est pas compris dans l'enceinte étroite qu'on a tracée, est bizarre et mauvais : ce sont les colonnes d'Hercule, on n'ira point au delà sans s'égarer» (DPV, X, p. 331 ; LEW., III, p. 411-412 ; *Œuvres*, IV, p. 1278).

<sup>115</sup> Nous écartons de notre analyse *Lui et Moi*. Ni Roger Lewinter (V, p. 268-269), ni Laurent Versini (*Œuvres*, II, p. 597), ni Donal O'Gorman (qui édite le texte, ouvr. cité, Appendice 2, p. 242-246) ne remettent en cause l'authenticité de cette œuvre. L'argument d'Henri Coulet qui remarque que la pièce ne se trouve dans aucun fonds manuscrit (DPV, XII, p. 61-64), et qui doute ainsi de l'authenticité du texte, a du poids. De toute façon, cette satire, qu'elle soit de Diderot ou non, n'apporterait rien à notre démonstration. Jules Assézat (A.T., XVII, p. 477-479) et les éditeurs que nous venons de citer oublient de remarquer que cette pièce est une imitation plus ou moins libre de la *Sat.*, I, 9 d'Horace, le seul élément vraiment personnel étant que l'importun ait écrit une satire contre MOI. On ne peut même comprendre la fin de *Lui et Moi* sans avoir lu la satire d'Horace. Si, quand LUI répond : «je n'ai point de père», cela fait fuir MOI (DPV, XII, p. 67 ; LEW., V, p. 275 ; *Œuvres*, II, p. 601), c'est que ce dernier

dernière ne pose pas de difficultés à la critique quant à son genre. Pourtant, dès la *Satire première* certains traits sont à remarquer, qui éclaireront par la suite la *Satire seconde*.

## 2 — L'EXEMPLE DE LA *SATIRE PREMIÈRE*

Herbert Dieckmann s'est interrogé sur la relation entre les deux satires de Diderot, mais il aborde le problème sous un angle différent du nôtre<sup>116</sup>. L'idée principale soutenue par Herbert Dieckmann est que le Neveu est l'expression d'un cri de la nature tel que le propose la *Satire première* et que ce personnage, de surcroît, suscite le cri de la nature qui sommeille en chacun (p. 19 et suiv.). Mais la question sur la relation entre les deux satires serait spécieuse si le propos était de lier les deux œuvres en faisant participer le Neveu à l'un des sujets soulevés dans la *Satire première*<sup>117</sup>. Posons-nous la question pour d'autres satiriques : quels sont les liens entre les *Satires* I, 1 et I, 2 d'Horace ? Entre les deux premières satires de Perse, de Juvénal, de Régner ou de Boileau ? Le seul «personnage» qui revient d'une satire à l'autre chez ces derniers est le masque du satirique, le *je* de l'énonciation. Ce qui lie les *Satires* de Diderot est une manière personnelle de concevoir la satire. Herbert Dieckmann développe d'autres relations : la présence des satiriques anciens, par exemple, ou le truchement d'Horace.

La *Satire première* s'ouvre par un proverbe, «autant de têtes de vivants, autant

---

retrouve en LUI le fâcheux d'Horace : «as-tu une mère, des parents à qui ta conversation soit précieuse? — Non, personne, je les ai tous mis au tombeau» (vv. 26-28, éd. citée, p. 97).

<sup>116</sup> «The Relationship between Diderot's *Satire I* and *Satire II*», art. cité, p. 12-26.

<sup>117</sup> Surtout si la présence de la *Satire seconde* doit étouffer de son poids la *Satire première* au point de cantonner cette dernière au rôle d'introduction au chef-d'œuvre. Voir à ce sujet l'introduction à la *Satire première* (DPV, XII, p. 4).

de goûts par milliers», extrait de la *Satire II*, 1<sup>118</sup>. Cette satire représente Horace consultant Trébatius, célèbre juriste, sur sa manière de satiriser : «aux yeux de certains, j'ai trop d'âpreté dans la satire et je force le genre au delà de ses lois» (vv. 1-2, p. 133)<sup>119</sup>. Alors que Trébatius lui conseille de cesser d'écrire ou de se lancer dans le panégyrique d'Auguste<sup>120</sup>, Horace affirme qu'il ne peut faire ni l'un, ni l'autre, que parmi les «goûts par milliers» le sien est de faire des satires «à la façon de Lucilius» (vv. 28-29, p. 135). Trébatius oppose enfin les lois et les poursuites judiciaires, mais il doit se rendre à l'argument d'Horace : «le rire désarmera les tablettes menaçantes, dit Trébatius, et tu t'en iras gracié» (*in fine*, p. 138). Voici pour la satire d'Horace.

Dans la *Satire première*, il ne s'agit pas pour Diderot de justifier l'usage de la satire, mais de dresser un inventaire

des cris de la nature, de la passion, du caractère, de la profession, de la nation, des corps sociaux, et de reconnaître ces éléments constitutifs d'un individu d'après ses paroles et son attitude<sup>121</sup>.

Diderot multiplie les exemples de cette diversité que soulignait Horace dans son «autant de têtes de vivants, autant de goûts par milliers».

Cette variété regarde aussi les formes littéraires présentes dans la satire de Diderot. La *Satire première* se présente globalement sous la forme d'une épître, ce qui a un effet certain sur le «désordre» de la pièce :

---

<sup>118</sup> vv. 27-28. Nous continuons d'utiliser la traduction de François Villeneuve (éd. citée, p. 135). Selon lui, l'expression est proverbiale («c'est ainsi, autant de personnes, autant d'avis ; chacun a son caractère» ; Térence, *Phormion*, dans *Œuvres complètes*, trad. par P. Grimal, Paris, coll. Bibliothèque de la pléiade, 1971, p. 1236).

<sup>119</sup> Vers cités en épigraphe par Diderot, sans autre valeur que celle d'identifier la satire d'Horace, selon Herbert Dieckmann (art. cité, p. 15) et Henri Coulet (DPV, XII, p. 11).

<sup>120</sup> Voir l'imitation de Boileau, *Sat.*, 6.

<sup>121</sup> Henri Coulet, Introduction à la *Satire première*, DPV, XII, p. 3.

l'épître familière, se laissant dominer par les phénomènes, se joue des règles et de l'exactitude, et ne suit de mesures que celles qui lui sont inspirées par la nature de ses images et le caractère de ses pensées<sup>122</sup>.

Au sein de cette épître, Diderot développe quelques dialogues<sup>123</sup> et passages narratifs<sup>124</sup>.

Pour ce qui est du fond, la satire marie morale<sup>125</sup> et analyse philologique.

Donal O'Gorman y voit un Diderot moraliste qui oppose la diversité humaine aux théories simplistes et uniformisantes d'Helvétius dans *De L'Homme*<sup>126</sup>. Cela se peut puisque la rédaction de la *Satire première* est contemporaine de la *Réfutation d'Helvétius*. Mais il n'est pas inutile de rappeler ici l'introduction aux *Caractères* de Théophraste :

pourquoi, alors que la Grèce tout entière est située sous le même climat et que tous les Grecs reçoivent une éducation pareille, il se trouve tant de différence dans nos mœurs<sup>127</sup>.

Les différences que nous verrions entre les caractères de Théophraste et ceux de Diderot tiennent essentiellement à la concision, à l'agencement chaotique, au mélange de caractères et de mots «de métier» et, enfin, à la «neutralité» souvent affichée par le

<sup>122</sup> *L'Essai sur la poésie rythmique* par Bouchaud, DPV, XIII, p. 423 ; LEW., V, p. 474-475.

<sup>123</sup> Les plus importants en étendue sont ceux du narrateur avec Rulhière et avec Naigeon.

<sup>124</sup> Par exemple : les souvenirs d'un spectacle auquel assistait Diderot, assis entre l'abbé Canaye et Fougeret de Monbron (DPV, XII, p. 13-14 ; LEW., p. 274-275 ; *Œuvres*, II, p. 584) ; la satire de l'abbé Canaye contre Rémond de Saint-Mard (DPV, XII, p. 17 ; LEW., p. 277 ; *Œuvres*, II, p. 586), etc.

<sup>125</sup> Le narrateur y admet son «tic» de «moraliser» (DPV, XII, p. 28 ; LEW., X, p. 284 ; *Œuvres*, II, p. 592).

<sup>126</sup> *Diderot the satirist*, p. 10-11.

<sup>127</sup> Théophraste, *Caractères*, éd. par Octave Navarre, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Les Belles Lettres, 1952, p. 1. La Bruyère traduit : «pourquoi toute la Grèce, étant placée sous un même ciel, et les Grecs nourris et élevés de la même manière, il se trouve néanmoins si peu de ressemblance dans leurs mœurs» (*Les Caractères de Théophraste*, éd. citée, p. 19). Herbert Dieckmann a établi un lien entre la *Satire seconde* et les *Caractères* de Théophraste et de La Bruyère (art. cité, p. 21) sans traiter cet aspect dans la *Satire première*. Voir, à la fin de ce chapitre, ce que nous écrivons sur les rapports entre La Bruyère et le personnage du Neveu de Rameau.

narrateur de la *Satire première* <sup>128</sup>.

Quant à la partie philologique, elle constitue le motif apparent de toute la satire. Diderot veut attribuer ce qui suit le 34<sup>e</sup> vers à Trébatius en lieu et place d'Horace <sup>129</sup>. Celui-là aurait un mot de profession et se lancerait dans un cours d'histoire : «l'érudit Trébatius, toujours érudit, instruit Horace sur les chroniques surannées de son pays» <sup>130</sup>. Le «long narré» <sup>131</sup> en introduction sert à expliquer l'interprétation de Diderot, ce qui produit une disproportion entre les exemples et le point «litigieux» de la satire d'Horace qui n'est expliqué qu'*in extremis*. Ce «long narré» confère à la pièce un caractère encyclopédique <sup>132</sup>.

Ces mélanges font de la *Satire première* «un petit morceau étourdissant» <sup>133</sup> qui a peu à voir avec le dialogue plutôt «sage» de la satire horatienne qu'elle commente. Cet ensemble hétéroclite, qui dissimule si bien son plan, s'approcherait cependant de la légendaire marche primesautière du satirique latin. Diderot est le premier à reconnaître le «désordre» et la liberté d'Horace <sup>134</sup>. Comme il l'écrit plaisamment en traduisant la

<sup>128</sup> Par exemple, le mot du géomètre lecteur de Racine (DPV, XII, p. 18 ; LEW., X, p. 277 ; *Œuvres*, II, p. 586) que l'on peut comparer à la même anecdote dans la *Correspondance* («tu ne sens rien, grosse souche», lettre à Sophie Volland du 31 août 1760, CORR., III, p. 46 ; *Œuvres*, V, p. 205).

<sup>129</sup> «Je suis son exemple [à Lucilius], moi, Lucanien ou Apulien, je ne sais trop». Ici Diderot coupe ce que l'on attribue habituellement à Horace pour le donner à Trébatius : «car le colon de Venouse laboure près de la limite de l'une et l'autre contrée» etc. (*Sat.*, II, 1, p. 135).

<sup>130</sup> DPV, XII, p. 28 ; LEW., X, p. 284 ; *Œuvres*, II, p. 591-592.

<sup>131</sup> DPV, XII, p. 28 ; LEW., X, p. 284 ; *Œuvres*, II, p. 592. Ces détours ne sont pas inhabituels : voir l'interprétation de l'*Ode* III, 6 d'Horace (DPV, XX, p. 591-606 ; LEW., X, p. 255-267 ; *Œuvres*, V, p. 1168-1177) et certaines corrections à la traduction de Perse par l'abbé Le Monnier (DPV, XII, p. 346, par exemple).

<sup>132</sup> Nous n'y comptons pas moins de quarante et un noms. Du sculpteur à Dieu, chacun y trouve sa place. Rien n'empêche Diderot d'y ajouter de nouveaux caractères.

<sup>133</sup> Laurent Versini, *Œuvres*, II, p. 581.

<sup>134</sup> Ce «désordre caractérise le poète» et «cette liberté [lui] donne un air de verve et un caractère charmant» (*L'Art poétique d'Horace, mis en ordre [...] par J. L. le Bel*, DPV, XVIII, p. 71 ; LEW., VIII, p. 203).

*Satire I, 1 :*

Je voulais jusqu'au bout suivre les pas d'Horace ;  
 Mais, le dirai-je ? ici mon guide s'embarrasse.  
 Son écrit décousu n'offre à mon jugement  
 Que deux lambeaux exquis rapprochés sottement<sup>135</sup>.

Y aurait-il, dans la *Satire première*, parodie outrée du désordre horatien ?

L'hypothèse parodique nous semble trop vague. Ce «tumulte» discursif pourrait tout aussi bien rappeler le spectacle ahurissant auquel assiste Ménippe durant son séjour chez les dieux, dans l'une des œuvres les plus célèbres de Lucien de Samosate, l'*Icaroménippe*. Pendant son séjour parmi les dieux, Ménippe embrasse tout le monde connu du regard. En l'espace d'un paragraphe, Lucien rassemble Ptolémée et sa sœur, Lysimaque et son père, Antiochius «fils de Seleucus» et Stratonice, Alexandre le Thessalien, Antigone, Attale, Arsace et Arbacès, Spartinus enfin (§ 15). Après les rois suivent les philosophes (un stoïcien, un épicurien, un rhéteur et un cynique, §16). Lucien nous épargne fort heureusement les petites gens<sup>136</sup>. Il ne s'agit pas de voir en Lucien une source de Diderot, mais de montrer que l'hypothèse parodique ne ferait que multiplier les intertextes sans que nous ne soyons plus avancé.

Caractères, épître, narrations, coq-à-l'âne, dialogues, satire morale, exercice philologique, sans doute peut-on voir dans la *Satire première* une *satura* tant du point de

---

<sup>135</sup> Traduction libre..., LEW., X, p. 862.

<sup>136</sup> Ce passage s'achève ainsi : «suppose, dit Ménippe, qu'on réunisse plusieurs choristes, ou plutôt plusieurs chœurs et qu'on ordonne aux chanteurs [...] de chanter chacun un air à part, en s'évertuant de son mieux et en poussant sa mélodie [...] te figures-tu, par Jupiter, quel concert on aurait là? — L'Ami. Quelque chose, Ménippe, d'affreusement ridicule et discordant. — Ménippe. Eh bien, mon cher, tous les habitants de la terre sont des choristes de cette espèce, et c'est d'une pareille cacophonie que se compose la vie humaine ; non seulement leurs voix ne sont pas d'accord, mais ils diffèrent d'habits et de figure, se meuvent en sens contraires, n'ont pas les mêmes idées» (*Icaroménippe*, dans *Œuvres complètes*, éd. E. Talbot, Paris, Hachette, 1912, t. II, p. 142-143).

vue formel que sur le plan du discours. En fait, s'il fallait établir une relation entre la *Satire première* et la *Satire seconde*, comme le fit Herbert Dieckmann, ce n'est pas dans le cri de la nature qui se répercute de la première à la seconde satire (*via* le personnage de Rameau) que nous la trouverions, ni dans les théories sur les «appétits primaires et les impulsions»<sup>137</sup>, ni même dans les épigraphes qui renvoient à Horace. Elle est dans la manière qu'a Diderot de concevoir la satire littéraire.

On a peut-être commis l'erreur de prendre pour une «ébauche»<sup>138</sup> ce qui était d'une patine singulière. Outre la *satura* ou l'encyclopédisme qui ne sont comparables à aucune satire horatienne, on peut remarquer dans la *Satire première* la même auto-dérision que dans la *Satire seconde*. L'énonciateur de la *Satire première* avoue qu'il a le tic de moraliser. Mais il faut aller au-delà. Sauf erreur de notre part, personne n'a souligné l'ironie portant sur l'exercice philologique lui-même. Que penser d'un exégète qui placerait son commentaire sous le titre «satire» ? Dans la *Satire première*, Diderot pose un regard ironique sur un exercice sérieux : c'est le propre du *comico-sérieux* de rendre incertain toute chose et surtout de considérer la vie sous tous ses aspects. D'autre part, comme un tableau de Seurat, Diderot peint l'être humain par petites touches, dans toute sa diversité et dans toute sa complexité, les extrêmes parvenant finalement à s'équilibrer : c'est encore le propre du *spoudaiogeloion*.

---

<sup>137</sup> Herbert Dieckmann, art. cité, p. 19.

<sup>138</sup> Yvon Belaval, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard, 1950, p. 171.



### 3 — LE COMICO-SÉRIEUX OU SPOUDAIOGELOION DANS LA SATIRE SECONDE

Donal O’Gorman a consacré la troisième partie de son ouvrage à la *Satire seconde* (p. 35-220)<sup>139</sup>. Après l’introduction (chap. 1) et l’étude de deux influences majeures selon l’auteur (Palissot et Helvétius, chap. 2), Donal O’Gorman formule la thèse suivante: à la suite de la lecture du *De l’Esprit* d’Helvétius, Diderot est amené, au sein d’une satire morale, à penser les questions fondamentales de l’utilité, de l’individualité et de l’égalité<sup>140</sup>. Ces thèmes sont l’occasion de développements intéressants qui produisent une interprétation de la *Satire seconde*, mais nous sommes à la recherche d’une poétique de la satire<sup>141</sup>.

Sur ce dernier point, le 8<sup>e</sup> et dernier chapitre nous a paru plus intéressant. Parmi ses «miscellanées», Donal O’Gorman aborde les polarités de la nature et de la culture, du cosmos et du chaos, mais surtout du mélange de sérieux et de comique (p. 199-201), ainsi que les liens entre la satire et la comédie (p. 201-212).

Une remarque de Jean Fabre est le point de départ de ses observations : «sa tragédie [au Neveu] est une farce, sa farce est une tragédie»<sup>142</sup>. Dans sa réflexion intitulée «Grave and gay», Donal O’Gorman écrit qu’il est probable que

MOI et LUI, le philosophe et le bouffon, furent destinés par l’auteur à incarner

---

<sup>139</sup> Rappelons la référence complète : *Diderot the satirist. Le Neveu de Rameau & related Works : an analysis*, Toronto et Buffalo, Université of Toronto Press, 1970, 264 p. Les références seront incluses dans le texte.

<sup>140</sup> P. 48. Ce sont les chapitres 3 à 5 (p. 57-91).

<sup>141</sup> Donal O’Gorman poursuit par une étude centrée principalement sur Rousseau (chap. 6 et 7). Le septième chapitre intitulé «La caricature de Jean-Jacques Rousseau» (p. 136-184) est celui qui présente le moins d’intérêt pour nous (voir ce que nous en disons plus loin, p. 334). Cet aspect ne concerne pas vraiment l’esthétique de la satire.

<sup>142</sup> Jean Fabre, éd. citée, p. LXXXIII-LXXXIV.

l'esprit qui caractérise tous les écrits satiriques grecs aussi bien que les dialogues socratiques — ce mélange de sérieux et de risible que les Grecs appelaient *to spoudaiogeloion*<sup>143</sup>.

L'auteur ne s'étend malheureusement pas sur ce qu'était ce *comico-sérieux* et se limite à établir un rapprochement avec l'œuvre de Shaftesbury<sup>144</sup>. Dans la réflexion suivante («Satire and comedy»), Donal O'Gorman aborde les liens probables entretenus par la *Satire seconde* avec la comédie grecque ancienne et le drame satyrique (p. 201 et suiv.).

Nous sommes d'accord avec les positions de Donal O'Gorman sur la comédie, à ceci près qu'il accorde trop d'importance au drame satyrique du *Cyclope*, d'Euripide (p. 203-205). La parodie d'un thème mythique, d'un dieu conversant avec un satyre, ou le mélange de gravité et de gaieté (p. 207) présents dans le *Cyclope* se voient ailleurs. La pièce elle-même est de peu de secours pour interpréter la *Satire seconde*<sup>145</sup>. Nous estimons pour notre part que le mélange et la comédie participent en fait d'un même mode : le *comico-sérieux*.

Le «mode» sert «à décrire ou à caractériser» un processus<sup>146</sup>. Lionel Duisit nous donne des exemples de modes rhétoriques et grammaticaux dans lesquels les activités

---

<sup>143</sup> «It would seem probable [...] that LUI and MOI, the philosopher and the buffoon, were intended by the author to incarnate the spirit that characterizes all Greek satirical writings as well as the Socratic dialogues — that mixture of the serious and the laughable which the Greeks called *to spoudaiogeloion*» (p. 199).

<sup>144</sup> Il s'agit des *Characteristics* de Shaftesbury. À la suite de Shaftesbury sur les caractères de Socrate, Platon et Diogène, Donal O'Gorman avance que MOI représenterait le sublime philosophique de Socrate et de Platon, alors que LUI incarnerait le cynisme bouffon de Diogène (*ibid.*, p. 220). Comme l'admet Donal O'Gorman lui-même, Diderot connaissait suffisamment la littérature gréco-latine pour se passer du philosophe anglais et ce ne sont pas les dialogues *comico-sérieux* qui manquent dans la littérature antique.

<sup>145</sup> À l'exception non pas de Silène ou du coryphée de satyres comme on pourrait le penser, mais bien du cyclope Polyphème lui-même. Comme le dit Ulysse, le cyclope est «un homme sans loi», qu'elles soient divines ou humaines (*Le Cyclope*, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 28). Surtout, le discours que tient le cyclope lui-même ne serait pas sans rappeler celui du Neveu. Le seul dieu du cyclope est son ventre «car boire et manger au jour le jour, voilà Zeus pour les gens de sens» (*id.*). Ce thème de la mastication se trouve ailleurs. Donal O'Gorman s'occupe plus à montrer que Diderot connaissait ce drame qu'à démontrer que Diderot l'a effectivement imité.

<sup>146</sup> Lionel Duisit, *Satire, parodie, calembour*, ouvr. cité, p. 8.

langagières sont classées selon les «démarches entreprises». Cette classification permet de «fournir des unités linguistiquement et prosodiquement repérables» (p. 9).

La notion de «mode» peut être étendue et être appréhendée dans le cadre de la communication humaine qui intégrerait aussi la «manière d'être du sujet par rapport à une action», la «manière de ressentir l'ensemble de la représentation» (p. 11) : le mode se situe alors «au centre d'une conception générative du récit, parce qu'il contient en puissance toute une typologie des avatars de l'entreprise humaine» (p. 10). Il est donc question d'une manière de concevoir le monde et de transmettre cette conception. Notre travail consistera à retrouver la «grammaire» modale satirique du *Neveu de Rameau*.

Par le truchement du mode, nous cherchons l'«Idée» qui permettrait de caractériser globalement cette *Satire* et d'éviter ainsi le problème de l'«habit d'Arlequin» que constituerait une série d'auteurs accolés les uns aux autres, sources valables mais qui n'ajoutent rien à la compréhension de l'esthétique de la satire elle-même<sup>147</sup>. L'induction étant forcément incomplète, nous procédons par déduction.

Le *spoudaiogelion* est donc «un mode» puisqu'il «n'a jamais réussi à fixer ses limites ni à se codifier en genre»<sup>148</sup>. Il semble que sa qualité première soit de mimer la vie qui n'est ni totalement tragique, ni seulement comique. Comme ils traitent du *comico-sérieux* dans le cadre de la ménippée, Sophie Duval et Marc Martinez s'arrêtent à cette

---

<sup>147</sup> Nous avons vu plus haut que l'énumération de Jean Fabre n'expliquait rien malgré sa justesse. Autre exemple récent : France Marchal veut montrer l'importance de Swift dans la pratique diderotienne. À l'appui de sa démonstration, l'auteure cite cette phrase des *Voyages de Gulliver* : «Mon propos était surtout de t'informer et non de te distraire» (*La Culture de Diderot*, Paris, Champion, 1999, p. 228). Cette citation montre que Swift s'inscrit dans le mode *comico-sérieux* et non que Diderot trouva certainement chez lui une manière de satiriser.

<sup>148</sup> Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, ouvr. cité, p. 174.

caractéristique fondamentale du *comico-sérieux* : aussi ne remontent-ils guère avant Ménippe de Gadara<sup>149</sup> et limitent-ils le *spoudaiogeloion* à la prosimétrie et à la parodie (ses éléments ménippéens). Le *comico-sérieux* est plus vaste.

Selon Lawrence Giangrande, le *spoudaiogeloion* est

une méthode stylistique utilisée pour restaurer l'équilibre dans le désordre du corps, de la pensée, de l'esprit ou des manières, avec le dessein d'atteindre une harmonie de la contemplation, laquelle est la fin de l'art<sup>150</sup>.

Les Anciens cherchèrent cet équilibre, littérairement parlant, soit dans la juxtaposition de pièces de différentes natures (la comédie en alternance avec la tragédie, par exemple) ; soit en intégrant des passages comiques à une pièce sérieuse ou, à l'inverse, en donnant à une pièce comique une finalité didactique<sup>151</sup> ; soit, enfin, en mettant en scène des personnages fortement contrastés tels l'être humain, le Silène et le dieu. La prosimétrie ménippéenne est *comico-sérieuse* en ce que le vers épique contraste avec un discours plus terre-à-terre<sup>152</sup>.

Étymologiquement, le substantif est un assemblage des termes *geloion* (risible, comique) et *spoudaion* (sérieux)<sup>153</sup>. Selon Lawrence Giangrande, Aristophane est l'un des premiers écrivains à utiliser le terme dans le sens actuel et à mettre en application ce mode

---

<sup>149</sup> Ouvr. cité, p. 174-175. Ils évoquent néanmoins ce mode chez Aristophane (p. 27). «C'est à Ménippe de Gadara [...] que l'on doit l'invention de la satire, qui pousse à l'extrême le croisement des genres chers aux Alexandrins» (Suzanne Saïd et alii, *Histoire de la littérature grecque*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2004, p. 371).

<sup>150</sup> «*Spoudaiogeloion* is a stylistic method used to restore equilibrium to the disorder of body, mind, spirit, or manners with the purpose of attaining a harmony of contemplation which is the end of art» (*The Use of spoudaiogeloion in greek and roman literature*, Paris — La Haye, Mouton, 1972, p. 122).

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>152</sup> Lucilius puis Horace pratiquent une forme de *comico-sérieux* en adoptant l'hexamètre épique comme mètre de la satire. Dans le domaine français, le burlesque est fondé sur le *comico-sérieux*.

<sup>153</sup> Lawrence Giangrande, ouvr. cité, p. 15 ; Sophie Duval et Marc Martinez, ouvr. cité, p. 174.

littéraire<sup>154</sup>, avec, cependant, un penchant marqué vers le comique. L'ancienne comédie n'est pas la seule porteuse de *comico-sérieux*. Les comédies moyenne et nouvelle font également de ce mélange un de leurs traits stylistiques<sup>155</sup>. En outre, Lawrence Giangrande analyse les iambographes (Archiloque, Xénophane et ses *Silles*, Sémonide et Hipponax<sup>156</sup>) et les philosophes (les cyniques principalement).

Cette restauration de l'équilibre gagne également les débats oratoires. Un passage de la *Rhétorique* d'Aristote illustre les possibilités argumentatives du *comico-sérieux*. Le comique

semble pouvoir être d'un certain usage dans les débats et Gorgias dit, et a raison de dire, que l'on doit détruire le sérieux de ses adversaires par la plaisanterie et leur plaisanterie par le sérieux<sup>157</sup>.

Cette contre-argumentation, plaisante ou sérieuse selon les circonstances, mène à la pratique socratique du dialogue.

Lorsque Socrate joue le rôle de l'*eirôn* (l'ironique), c'est-à-dire lorsqu'il se prétend inférieur à sa valeur réelle, il entre dans le mode *comico-sérieux* :

à faire ainsi, dans ses relations avec autrui, le naïf et le plaisantin, il [Socrate] passe sa vie entière. Mais, quand il est sérieux et que le Silène a été ouvert, y a-t-il ici quelqu'un qui y ait vu les figurines de Divinités qui sont à l'intérieur<sup>158</sup>?

---

<sup>154</sup> Lawrence Giangrande, *ibid.* L'auteur cite en grec deux vers des *Grenouilles* d'Aristophane dont voici la traduction : «tenir moult propos plaisants, moult propos sérieux» (*Œuvres complètes*, éd. Pascal Thiery, Paris, Gallimard, 1997, coll. Bibliothèque de la pléiade, p. 755).

<sup>155</sup> Lawrence Giangrande, *ouvr. cité*, p. 101-102, pour Ménandre. Rappelons que celui-ci a influencé Térence et que ce dernier a été l'un des modèles dramatiques de Diderot.

<sup>156</sup> Sur ces auteurs, voir le développement clair de Sophie Duval et Marc Martinez, *ouvr. cité*, p. 16-23.

<sup>157</sup> Aristote, *Rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, coll. Classiques de la philosophie, 1991, p. 374. C'est l'ouvrage de Lawrence Giangrande qui a orienté nos lectures, souvent par un simple renvoi aux œuvres anciennes.

<sup>158</sup> Il s'agit de l'éloge de Socrate par Alcibiade (*Le Banquet*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1950, coll. Bibliothèque de la pléiade, t. II, p. 755). On se souviendra du célèbre Prologue de *Gargantua*.

De fait, l'ironie (socratique ou non) est un des signes du *comico-sérieux* ; elle conduit également le *comico-sérieux* à la satire<sup>159</sup>.

Plus généralement, la satire est amenée par le heurt entre le sérieux et le comique dans un contexte où seul le premier devrait prévaloir<sup>160</sup>. Il est impossible que le sérieux ne puisse «pâtir» de la proximité du comique. La satire naît alors de la remise en cause des notions les plus graves, de la désacralisation de toute chose, selon le principe de l'école cynique qui fit grand usage du *spoudaiogeloion*.

Le *comico-sérieux* est aussi une des formes les plus fines de satire. Il consiste peut-être moins à tourner en dérision les sujets les plus graves qu'à mettre le rire au service d'un authentique propos philosophique<sup>161</sup>. Le *spoudaiogeloion* n'est donc pas incompatible avec les réflexions les plus profondes.

Voici qui définit le *comico-sérieux* en quelques mots. Comment peut-on établir un lien entre ce mode et la *Satire seconde* ? C'est ici qu'intervient Horace.

Ce poète est l'un des plus illustres représentants du *spoudaiogeloion*. Pour Lawrence Giangrande, les principes horatiens du *comico-sérieux* tiennent à une formule: «rien n'empêche de dire la vérité en plaisantant»<sup>162</sup>. Quand Diderot se porte à la défense de son ami Galiani accusé de «*légèreté, [et d'] indifférence dans une matière grave*», il

---

<sup>159</sup> Voir L. Giangrande, «Menander and Horace as *Eirônes*», ouvr. cité, p. 101-104.

<sup>160</sup> Le comique avait mauvaise presse et devait céder le pas au sérieux chez les Grecs. Voir L. Giangrande, ouvr. cité, p. 9-10. Voir aussi ce que nous écrivions sur Diderot et le rire plus haut, p. 90. Dans la fiction particulièrement, prévient Platon, «la peinture d'hommes considérables, en proie à un rire incoercible, ne doit pas être admise, et beaucoup moins encore quand ce sont des Dieux que l'on peint» (*La République*, éd. citée, t. I, p. 938. Voir les *Dialogues des dieux* de Lucien, pour cette technique).

<sup>161</sup> Suzanne Saïd et alii, *Histoire de la littérature grecque*, ouvr. cité, p. 371.

<sup>162</sup> Ouvr. cité, p. 105. L. Giangrande cite en latin (*Sat.*, I, 1, vv.24-25 ; trad. F. Villeneuve, éd. citée, p. 31). Nous résumons le chapitre de L. Giangrande intitulé «Horace and *spoudaiogeloion*». La référence est dans le texte.

rétorque, avec Horace, que la «plaisanterie tranche bien des fois les questions importantes plus fortement et mieux que l'énergie rude»<sup>163</sup>.

La satire horatienne penche indéniablement vers la gaieté, alors que celle de Lucilius inclinait davantage au sérieux. Cette gaieté élimine «certains éléments indésirables de la *satura*», telles les invectives trop crues des iambographes ou les personnalités trop appuyées de la comédie ancienne (L. Giangrande, p. 105-106). À la question de savoir ce qui fait d'Horace un représentant plus efficace du *comico-sérieux*, Lawrence Giangrande répond qu'Horace tire sa force de son *urbana dissimulatio* dont l'origine est l'ironie socratique (p. 106). L'ironie horatienne maintient l'équilibre entre le comique et le sérieux tout en ne portant pas de jugements trop sévères sur les travers humains (p. 107).

D'autre part, du point de vue formel, Horace aborde des sujets variés en des formes qui ne le sont pas moins. Lawrence Giangrande mentionne l'exemple de la *Satire* I, 9 comme un modèle de caractère à la manière de Théophraste<sup>164</sup>. Lawrence Giangrande ajoute la fable (le rat de ville et le rat des champs<sup>165</sup>) et d'autres formes traditionnelles (p. 107-108) du *comico-sérieux* que nous étudierons plus bas dans le cadre de la *Satire seconde*.

Diderot a bien saisi l'essence de l'esprit satirique horatien, qui touche à ce que

---

<sup>163</sup> *Satires*, I, 10, 14-15 (éd. citée, p. 104) ; *Apologie Galiani*, DPV XX, p. 275 ; LEW., VIII, p. 722 ; *Œuvres*, III, p. 125. Cité par L. Giangrande, p. 106. «Il est besoin d'un langage âpre quelquefois, enjoué souvent» (*ibid.*, v. 11).

<sup>164</sup> Celle de ce Parasite qui aborde Horace, autre source possible de la *Satire seconde* et de *Lui et Moi*.

<sup>165</sup> *Sat.*, I, 6, v. 79 et suiv. Nous ajouterons pour notre part la fable de la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf (*Sat.*, II, 3, vv. 314-320).

nous avons appelé l'«humour»<sup>166</sup>. Diderot reconnaît dans le poète latin une manière d'ironiste<sup>167</sup>. Le lyrisme même d'Horace n'est pas exempt de ce mélange de sentiments contraires : «l'image de la mort est à côté de celle du plaisir, dans les odes les plus piquantes d'Horace»<sup>168</sup>. C'est en connaissance de cause que Diderot se place sous son autorité.

L'épigraphe place toute la *Satire seconde* sous l'égide d'un «esprit» satirique<sup>169</sup>.

D'un autre côté, la *Satire seconde* n'a pas l'exclusivité du *comico-sérieux*.

Alors qu'il réfute Helvétius, Diderot se laisse aller à la «fantaisie» de «réciter à Helvétius l'histoire de quelque grande découverte»<sup>170</sup>. Suivent le problème de la quadrature du cercle et son exposition mathématique pour démontrer que tous les esprits ne sont pas capables des mêmes productions. À la sécheresse des calculs succède «un petit conte gai»<sup>171</sup>. La leçon du «conte» rejoint celle de la démonstration sérieuse : l'être humain est divers, à la fois «véridique et menteur, triste et gai, sage et fou, bon et méchant, ingénieux et sot»<sup>172</sup>. L'alternance de sérieux et de comique et voir en l'homme, mesure de toute chose, un assemblage de contraires sont le propre du *comico-sérieux*.

---

<sup>166</sup> L. Giangrande, ouvr. cité, p. 106. Voir plus haut p. 74. Pour une référence directe de Diderot à l'esprit *comico-sérieux* d'Horace : son «mérite suprême est d'avoir réuni l'agréable à l'utile» (*Rêve de d'Alembert*, DPV XVII, p. 197 ; LEW., VIII, p. 153 ; *Œuvres*, I, p. 670).

<sup>167</sup> «Oui, rien n'est plus dans le caractère de cet auteur [Horace], que d'avoir attaché deux sens à ce méchamment, dont l'un tombe sur Térence, et l'autre sur Fufidius» (*Entretiens sur le Fils naturel*, DPV, X, p. 134 ; LEW., III, p. 179 ; *Œuvres*, IV, p. 1169).

<sup>168</sup> *De la Poésie dramatique*, DPV X, p. 381 ; LEW., III, p. 461 ; *Œuvres*, IV, p. 1316.

<sup>169</sup> «Lorsqu'on considère ce texte comme une "satire à la manière d'Horace", [...] on passe à côté du sens dialectique qui caractérise la relation entre MOI et LUI» (Hans Robert Jauss, «*Le Neveu de Rameau*», ouvr. cité, p. 141). Soit, mais cela dépend aussi de ce que l'on entend par «manière». Horace est un passage obligé et non un arrêt.

<sup>170</sup> *Réfutation d'Helvétius*, LEW., XI, p. 593 ; *Œuvres*, I, p. 876-877.

<sup>171</sup> *Id.*, p. 595 ; *id.* p. 878.

<sup>172</sup> *Id.*, p. 597 ; *id.*, p. 880.



Dans l'*Histoire des deux Indes*, Raynal brosse un «tableau effrayant» de l'impôt en Orient<sup>173</sup>. Diderot entre en scène : «il y a des vizirs partout», écrit-il (p. 667), et il poursuit par un dialogue qui établit un parallèle entre l'Orient et la France. Le «vizir» du dialogue fait preuve d'un cynisme digne d'un despote oriental ou du Neveu de Rameau. Diderot termine ainsi son dialogue :

jusqu'à présent, je me suis si fréquemment livré aux mouvements de l'indignation que j'ai pensé que l'on me pardonnerait une fois d'avoir pris l'arme du ridicule et de l'ironie, qui a si souvent tranché les nœuds les plus importants (p. 673).

Il n'est pas inintéressant d'observer qu'à la fin de cette citation Diderot en appelle explicitement à Horace<sup>174</sup>.

On peut penser aux *Éleuthéromanes* et à son changement de ton<sup>175</sup>, à *Jacques le Fataliste* aussi : l'histoire sérieuse de M<sup>me</sup> de la Pommeraye trouve son pendant comique dans la fable de la gaine et du coutelet<sup>176</sup>. Il faudrait également analyser certaines des «digressions» de Diderot, telle celle du conte du Gros-Caillou au cœur du *Salon de 1767*<sup>177</sup>. Et comment interpréter *La Religieuse* dont la lettre tragique de la narratrice est contrebalancée par la mystification initiale et la dénonciation de la fiction? Ce mélange

<sup>173</sup> *Histoires des deux Indes*, *Œuvres*, III, p. 667. Laurent Versini précise qu'il s'agit du tableau «des abus des taxes dans les monarchies où les impôts ne sont pas votés» (*id.*, n. 4). Absent de LEW.

<sup>174</sup> La plaisanterie tranche les questions importantes (*Sat.*, I, 10, vv. 14-15), que nous venons de citer.

<sup>175</sup> Voir plus haut p. 202-204.

<sup>176</sup> M<sup>me</sup> de la Pommeraye n'avait cédé au marquis qu'après avoir «exigé selon l'usage les serments les plus solennels» et le marquis des Arcis se serait épargné bien des mésaventures «s'il avait pu conserver pour sa maîtresse les sentiments qu'il avait jurés et qu'on avait pour lui» (DPV, XXIII, p. 123 ; LEW., XII, p. 131 ; *Œuvres*, II, p. 790). Et la leçon de la fable «pas trop morale», mais gaie, de la Gaine et du Coutelet : «et vous ne pensiez pas que vous étiez presque aussi fous lorsque vous juriez, toi, Gaine, de t'en tenir à un seul Coutelet ; toi, Coutelet, de t'en tenir à une seule Gaine» (DPV, XXIII, p. 130 ; LEW., XII, p. 137-138 ; *Œuvres*, II, p. 794-795).

<sup>177</sup> «Je m'ennuie de faire et vous apparemment de lire des descriptions de tableaux. Par pitié pour vous et pour moi, écoutez un conte» (DPV, XVI, p. 307 ; LEW., VII, p. 242 ; *Œuvres*, IV, p. 681).

Diderot l'a amplement utilisé et défendu<sup>178</sup>. Outre qu'il fit sien, comme la plupart des Classiques, le précepte de l'utile joint à l'agréable, ce sont ses poétiques dramatiques qui plaident le plus en faveur de l'esthétique *comico-sérieuse*<sup>179</sup>.

Les genres intermédiaires et toutes les étapes entre la comédie et la tragédie évoluent dans ce mode. «Une pièce ne se renferme jamais à la rigueur dans un genre», écrit Diderot<sup>180</sup>. C'est à une véritable apologie du *comico-sérieux* qu'il se livre ensuite. Il remarque que «placé entre les deux autres», ce mélange a de multiples «ressources, soit qu'il s'élève, soit qu'il descende» (*id.*) :

il n'en est pas ainsi du genre comique et du genre tragique. Toutes les nuances du comique sont comprises entre ce genre même et le genre sérieux; et toutes celles du tragique, entre le genre sérieux et la tragédie (*id.*)<sup>181</sup>.

Rien n'est déplacé en son centre : comique et tragique peuvent y siéger sans nuire à l'unité, alors que le burlesque d'un côté, le merveilleux de l'autre, contrairement au *comico-sérieux*, atteignent rapidement leurs limites parce qu'ils sont hors nature<sup>182</sup>.

---

<sup>178</sup> Voir par exemple les *Observations sur Les Saisons* (DPV, XVIII, p. 20 ; LEW., VIII, p. 21-22) ; les exemples de Rabelais, de Montaigne, de La Mothe le Vayer, de Swift, «sages rieurs» (*Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, DPV, II, p. 227 ; LEW., II, p. 9) et tout ce qui peut relever de l'«amusement et [de] l'instruction» dans la pensée de Diderot (*Satire seconde*, DPV, XII, p. 137 ; LEW., X, p. 360 ; *Œuvres*, II, p. 661).

<sup>179</sup> Quelques exemples de l'utile joint à l'agréable : «j'ai préféré de faire [...] ce qui vous était utile à ce qui m'était agréable» (lettre à Sophie Volland du 25 juillet 1765, CORR., V, p. 64-65 ; *Œuvres*, V, p. 508) ; «une lecture [...] agréable et utile» (lettre à Grimm du 24 août 1770, CORR., X, p. 115 ; *Œuvres*, V, p. 1026) ; «un exercice utile et une récréation douce» (*Salon de 1763*, DPV, XIII, p. 339 ; LEW., V, p. 393 ; *Œuvres*, IV, p. 236) ; «Ce n'est pas la partie de son ouvrage la moins utile et la moins agréable» (*Observations sur Les Saisons*, DPV, XVIII, p. 40-41 ; LEW., VIII, p. 38) ; «un spectacle amusant par un spectacle utile» (*Jacques le Fataliste*, DPV, XIX, p. 145 ; LEW., XII, p. 156 ; *Œuvres*, II, p. 806) ; «son commerce fut instructif et agréable» (art. <sup>(\*)</sup>THOMASUS, ENC., XVI, p. 286 a) ; «L'honnête, l'agréable et l'utile sont les objets du sage : ils font tout son bonheur; ils ne sont jamais séparés», (*id.*, p. 293 a) ; «notre langue pédestre a sur les autres l'avantage de l'utile sur l'agréable» (*Lettre sur les sourds*, DPV, IV, p. 166 ; LEW., II, p. 547 ; *Œuvres*, IV, 32).

<sup>180</sup> *Entretiens sur le Fils naturel*, DPV, X, p. 130 ; LEW., III, p. 174 ; *Œuvres*, IV, p. 116..

<sup>181</sup> Sur le mélange des genres, voir aussi l'art. HILARO-TRAGÉDIE, ENC., VIII, p. 208 a : «pièce dramatique mêlée de tragique et de comique, ou de sérieux et de plaisant, ou de ridicule», peut-on lire dans la définition.

<sup>182</sup> *Entretiens sur le Fils naturel*, DPV, X, p. 130 ; LEW., III, p. 174 ; *Œuvres*, IV, p. 116.

Nous pourrions à partir de ces prémisses étendre l'application à l'allégorie : trop stylisée, trop «merveilleuse», elle subirait cette sorte de rééquilibrage à travers sa finalité satirique<sup>183</sup>. Le *Theatrum mundi* est une autre manifestation, selon nous, du *spoudaiogeloion*, mais du point de vue de l'auteur cette fois, en lui permettant de rééquilibrer un affect réel.

Le *comico-sérieux* participe ainsi d'une esthétique plus large chez Diderot : il est inutile de multiplier les exemples. Dans la *Satire seconde*, le *spoudaiogeloion* se reconnaît d'abord à l'usage de différentes formes. Celles-ci constitueront les premières unités de notre «grammaire» modale. Lawrence Giangrande les a clairement identifiées. Nous nous appuierons sur sa démonstration pour montrer comment Diderot a intégré, formellement, le *comico-sérieux* à la *Satire seconde*<sup>184</sup>.

#### a) — LE COMICO-SÉRIEUX SELON LAWRENCE GIANGRANDE

Selon Lawrence Giangrande, cinq genres littéraires sont traditionnellement associées au *spoudaiogeloion* : l'*ainos*, la *chréia*, le mime, le caractère (*charaktêrismos*) et la parodie<sup>185</sup>.

---

<sup>183</sup> Voir plus haut p. 109-110.

<sup>184</sup> Ce que nous écrivons de la *Satire seconde* conviendra à *Jacques le Fataliste* et aux *Bijoux indiscrets*, qui entrent eux aussi dans ce mode.

<sup>185</sup> Ouvr. cité, p. 19. Nous poursuivons en donnant la référence entre parenthèses.

### i) L'*AINOS* OU LA FABLE

La fable, écrit Diderot,

ne contient qu'un seul et unique fait, renfermé dans un certain espace déterminé, et achevé dans un seul temps, dont la fin est d'amener quelque axiome de morale, et d'en rendre la vérité sensible<sup>186</sup>.

Le *comico-sérieux* naît de cette narration souvent légère et plaisante dont la fin est morale.

Diderot a pris plaisir à lire des fables<sup>187</sup>, en reprit de nombreuses, s'exerça à la fable orientale en versifiant le poète Sadi<sup>188</sup> et en composa lui-même quelques-unes<sup>189</sup>, le plus souvent insérées dans le cadre d'écrits plus importants<sup>190</sup>.

Pour nous comme pour Diderot, la fable en France a un maître : La Fontaine.

Diderot l'admire, jusqu'à promettre, «une fois chaque année, [d'aller] visiter sa tombe»<sup>191</sup>.

La Fontaine, étant «inimitable»<sup>192</sup>, Diderot ne s'essaya pas à la fable poétique satirique.

<sup>186</sup> Art. \*CONTE, ENC., IV, p. 111 a.

<sup>187</sup> Par exemple la fable du rossignol et du coucou de l'abbé Galiani (lettre à Sophie Volland du 20 octobre 1760, CORR., III, p. 167-169 ; *Œuvres*, V, p. 267-269), celle des fourmis et de Marc Aurèle (lettre à Sophie Volland du 25 octobre 1761, CORR., III, p. 348 ; *Œuvres*, V, p. 370), la fable du *Marseillais et le Lion* de Voltaire (lettre à Sophie Volland du 4 novembre 1768, CORR., VIII, p. 210 ; *Œuvres*, V, p. 910).

<sup>188</sup> *Fable d'Osmine*, *Fable d'Atrox*, DPV 274-275. Leur portée satirique est nulle.

<sup>189</sup> Par exemple la fable de la Peine sous les habits du Bonheur (lettre à un inconnu, s.d., CORR., XVI, p. 57-58 ; *Œuvres*, V, p. 929) ; les hommes voulant habiller Minerve selon leurs goûts (*Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 185-186 ; LEW., VII, p. 141 ; *Œuvres*, IV, p. 601).

<sup>190</sup> Diderot fit paraître quelques fables isolées dans le tome V des *Éphémérides du citoyen* de 1769. Ce sont le roi de Bornéo qui étrangle le philosophe qui prêche contre l'évidence (voir aussi CORR., IX, p. 210-211), le berger qui donne à manger du mouton à ses canards et le bal de l'Opéra. Il en donne le résumé dans la *Correspondance littéraire*, DPV, XVIII, p. 95-99 ; LEW., VIII, p. 305-307.

<sup>191</sup> *Vie abrégée de La Fontaine*, DPV, XIII, p. 290 ; LEW., V, p. 150. Ce pèlerinage serait l'occasion de déchirer (au propre) «une fable de La Motte, un conte de Vergier, ou quelques-unes des meilleures pages de Grécourt» (*id.*).

<sup>192</sup> *Les Grands Hommes Vengés*, DPV, XVIII, p. 270 ; LEW., VIII, p. 267.

En plus du poète français, Diderot connaît également Phèdre et Ésope<sup>193</sup>.

Le substantif a d'autres acceptions pour Diderot et «se prend aussi dans un sens collectif pour signifier toutes les fables de l'Antiquité païenne»<sup>194</sup>. Diderot utilisa quelquefois cette acception pour l'étendre à la «mythologie» chrétienne<sup>195</sup>.

Quant aux liens entre la fable et la satire, ils sont anciens. Avant Ésope il y eut Archiloque, «le poète guerrier»<sup>196</sup>. Ce poète satirique s'était vengé par «des fables, genre dont Hésiode déjà nous offrait un échantillon, mais qu'Archiloque [employa] à de tout autres fins»<sup>197</sup>. Archiloque s'y était d'abord représenté avant de passer du particulier au général. Le satirique trouve alors dans ce genre un moyen agréable de communiquer ses idées «morales et normatives» et de détourner l'attaque personnelle vers une «censure collective»<sup>198</sup>.

Diderot suit la règle voulant que la leçon soit de portée générale. Les généralités n'excluent cependant pas l'âpreté, comme le montre la fable sur la naissance de Dieu. Un misanthrope «méditait profondément comment il se vengerait de la manière la plus terrible

<sup>193</sup> Il place les *Fables* d'Ésope relativement tôt dans le programme d'étude du grec et du latin (*Plan d'une université*, LEW., XI, p. 804 ; *Œuvres*, III, p. 459). Voir également dans *Jacques le Fataliste* l'anecdote prise peut-être dans la *Vie d'Ésope* de La Fontaine (DPV, XXIII, p. 67 ; LEW., XII, p. 64-65 ; *Œuvres*, II, p. 746).

<sup>194</sup> Art. FABLE, ACAD., 1762, I, p. 705.

<sup>195</sup> Pour la mythologie gréco-latine : art. \*ATÉ, ENC., I, p. 797 a-b ; art. \*BAUCIS ET PHILÉMON, ENC., II, p. 162 a ; art. \*CÉRUS, ENC., II, p. 866 b ; art. \*ERYNNIS, ENC., V, p. 919 a ; art. \*GRECS, ENC., VII, p. 905 b ; *Salon de 1763*, DPV, XIII, p. 369 ; LEW., V, p. 419-420 ; *Œuvres*, IV, p. 256. Pour la «fable» chrétienne, voir le *Salon de 1767* (DPV, XVI, p. 378 ; LEW., VII, p. 304 ; *Œuvres*, IV, p. 729) à propos de *Jésus-Christ sur la montagne des oliviers* de Parocel. La fable désigne aussi l'argument d'une épopée, d'un drame («La fable de Térence est grecque», *Sur Térence*, DPV, XIII, p. 455 ; LEW., V, p. 534), en plus du sens «être la fable de quelqu'un».

<sup>196</sup> Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, p. 17.

<sup>197</sup> Robert Flacelière, *Histoire littéraire de la Grèce*, Paris, Fayard, 1962, p. 113. Voir aussi, sur Archiloque et la fable, François Lasserre, *Les Épodes d'Archiloque*, Paris, Les Belles Lettres, 1950, p. 53-109 et la synthèse p. 309-324.

<sup>198</sup> Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, p. 20.

de l'espèce humaine». Il chercha «quelque notion à laquelle [les hommes] attachassent plus d'importance qu'à leur vie, et sur laquelle ils ne pussent jamais s'accorder» : ce fut Dieu.

Les hommes commencèrent à discuter, à se haïr et à s'entr'égorger. C'est ce qu'ils ont fait depuis que cet abominable nom fut prononcé, et ce qu'ils continueront de faire jusqu'à la consommation des siècles<sup>199</sup>.

Outre sa tendance à généraliser, la fable se caractérise souvent par la mise en scène d'animaux anthropomorphiques. À ce titre, il suffit de penser à la fable du formicaleo dans *Lui et Moi* pour comprendre que Diderot en use différemment dans la *Satire seconde*<sup>200</sup>. Mais si l'on s'en tient au procédé intrinsèquement *comico-sérieux* d'attribuer aux animaux des caractères humains ou, à l'inverse, des traits animaliers à des êtres humains, l'on reconnaîtra immédiatement l'une des techniques des deux *Satires* de Diderot. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, la ménagerie Bertin en est un exemple<sup>201</sup>.

Cependant, et l'animalisation le montre bien, les fables de la *Satire seconde* ont quelque chose d'inaccompli ou de «détourné». Comparons le traitement de deux fables qui portent toutes deux sur la nature humaine et la diversité du génie.

Dans la *Réfutation d'Helvétius*, Diderot donne dans la fable lucianesque en mettant en scène Jupiter, Minerve et Momus. L'homme est défini comme «le bâtard de la Folie et de la Sagesse délivrée par la Vérité, et le filleul de Jupiter, allaité par la

---

<sup>199</sup> Lettre à Damilaville du 12 septembre 1765, CORR., V, p. 117-118 ; *Œuvres*, V, p. 529. Aussi : *Addition aux Pensées philosophiques*, LEW., V, p. 182-183 ; *Œuvres*, I, p. 48-49 (fable absente de DPV).

<sup>200</sup> DPV, XII, p. 65 ; LEW., X, p. 271 ; *Œuvres*, II, p. 599.

<sup>201</sup> Voir plus haut, p. 134.

Sottise»<sup>202</sup>. Dans la *Satire seconde*, la fable explique l'absence de génie du Neveu, mais emprunte une autre voie. La Nature a été sérieuse au moment de modeler l'oncle Rameau, mais quand «elle fagota son neveu, elle fit la grimace et puis la grimace, et puis la grimace encore». À l'instar de la Nature, le Neveu «semblait pétrir entre ses doigts un morceau de pâte, et sourit aux formes ridicules qu'il lui donnait». Et le Neveu d'ajouter :

c'est ainsi qu'elle me fit et qu'elle me jeta, à côté d'autres pagodes, les unes à gros ventres ratatinés, à cols courts, à gros yeux hors de la tête, apoplectiques ; d'autres à cols obliques ; il y en avait de sèches, à l'œil vif, au nez crochu ; toutes se mirent à crever de rire, en me voyant ; et moi, de mettre mes deux poings sur mes côtes, et à crever de rire, en les voyant.

La leçon de la fable comprend deux volets, l'un général, l'autre immoral :

les sots et les fous s'amuse les uns des autres.[...] Je sentis que nature avait mis ma légitime dans la bourse des pagodes ; et j'inventai mille moyens de m'en ressaisir<sup>203</sup>.

Le Neveu commence ainsi avec la fable traditionnelle de la création de l'être humain à partir d'un peu de terre, puis détourne la fable qui s'achève sur une leçon ambiguë. Rameau va à l'encontre d'une certaine fatalité qui accompagne la leçon des fables : la Nature s'est trompée, soit, mais doit-on pour cela en accepter le verdict ?

La *Satire seconde* s'oppose ainsi aux vertus morales des fables et à la qualité de leur enseignement<sup>204</sup>. Que cherche le Neveu chez Théophraste, chez La Bruyère et chez

<sup>202</sup> LEW., XI, p. 595-598 ; *Œuvres*, I, p. 878-880. «En vérité plus j'examine le cours des choses de ce monde, plus je suis convaincu que la Sagesse fille de Jupiter dans la fable et au ciel, est ici-bas fille de Momus et de la Folie» (*Éphémérides du citoyen*, DPV, XVIII, p. 102 ; LEW., VIII, p. 309-310).

<sup>203</sup> Pour tout le passage : DPV, XII, p. 180 ; LEW., X, p. 398 ; *Œuvres*, II, p. 686.

<sup>204</sup> Quand MOI décrit le programme d'éducation de sa fille (en particulier «de la fable», «et beaucoup de morale»), LUI rétorque : «chansons, mon cher maître ; chansons, ces matières ne s'enseignent pas» (DPV, XII, p. 103-104 ; LEW., X, p. 339-330 ; *Œuvres*, II, p. 642).

Molière ? «Tout ce qu'il faut faire, et tout ce qu'il ne faut pas dire»<sup>205</sup>. Après tout, «une fable n'est pas une chose sacrée» et Diderot «en dispose comme il lui plaît»<sup>206</sup>.

Si nous étendions le terme «fable» à son acception mythologique, c'est-à-dire au sens classique de «toutes les fables de l'Antiquité païenne», nous retrouverions la même condamnation. Outre la parodie biblique que nous venons de citer, le Neveu dégrade le mythe de Memnon<sup>207</sup>. Ailleurs, il assimile le tonneau percé des Danaïdes au protecteur Bertin dont il récolte, en parasite pauvre, quelques-unes des gouttes qui s'en échappent (*id.*). Il attaque aussi la «mythologie» personnelle de MOI. La mort de Socrate est réduite à la condamnation d'un citoyen «turbulent» qui a montré à ses concitoyens l'art de mépriser les lois<sup>208</sup>. La série de questions de LUI conduit littéralement Diogène au fond de son tonneau à se passer de Laïs : image dérisoire du philosophe qui veut échapper à la pantomime universelle<sup>209</sup>. Pragmatique, le Neveu vient à bout de la fable en l'opposant au singulier, à l'exception qui infirme la règle.

La fable est malmenée dans la *Satire seconde*, peut-être en raison de l'impossibilité d'établir une norme morale qui puisse convenir à tous. Par ailleurs, elle demande un niveau d'abstraction que le Neveu refuse d'atteindre. Aussi la *Satire seconde*

---

<sup>205</sup> DPV, XII, p. 137 ; LEW., X, p. 361 ; *Œuvres*, II, p. 661. À remarquer ce que MOI cherche chez les moralistes : «l'amusement et l'instruction», principe comico-sérieux.

<sup>206</sup> Lettre à Falconet du 2 mai 1773, CORR., XII, p. 261 ; *Œuvres*, V, p. 1167.

<sup>207</sup> DPV, XII, p. 184 ; LEW., X, p. 401 ; *Œuvres*, II, p. 688 : le soleil fait résonner un «petit nombre de Memnon» musicien, mais pas le Neveu.

<sup>208</sup> «De Socrate, ou du magistrat qui lui fit boire la ciguë, quel est aujourd'hui le déshonoré ?» Le Neveu répond : «le voilà bien avancé ! en a-t-il été moins condamné ? en a-t-il moins été mis à mort ? en a-t-il moins été un citoyen turbulent ? par le mépris d'une mauvaise loi, en a-t-il moins encouragé les fous, au mépris des bonnes ? en a-t-il moins été un particulier audacieux et bizarre ?» (DPV, XII, p. 79 ; LEW., X, p. 307 ; *Œuvres*, II, p. 628).

<sup>209</sup> DPV, XII, p. 192-193 ; LEW., X, p. 407-409 ; *Œuvres*, II, p. 692-693.



semble-t-elle privilégier l'anecdote, mieux ancrée dans la réalité.

## ii) LA *CHREIA* OU ANECDOTE<sup>210</sup>

L'*exemplum* des Latins a son pendant dans la *chreia* des Grecs (Giangrande, p. 22). La *chreia*, ou «relation mémorable des faits et gestes» des personnes illustres (*id.*), narre ce qui est digne d'intérêt. L'anecdote peut aussi évoquer le ridicule des contemporains, leurs travers, avec l'intention morale de présenter des contre-modèles au lecteur. C'est dans ce champ qu'œuvre principalement la satire.

Existe-t-il une anecdote qui décrive mieux l'avilissement du courtisan que celle du chien de Bouret ? Pour plaire au garde des Sceaux qui aimait le chien de Bouret mais n'en était pas aimé, le financier imagine de se rendre détestable sous son apparence et aimable derrière un masque de cire représentant le garde des sceaux<sup>211</sup>. Est-il quelqu'un de plus abject que ce renégat d'Avignon<sup>212</sup>?

Dans le prolongement de la *chreia*, Lawrence Giangrande ajoute l'usage des proverbes, des sentences et des apophtegmes qui étaient initialement la transcription des paroles mémorables (p. 23). D'abord intégrées à des pièces plus importantes, ces sentences ont été très tôt réunies en volume à usage pédagogique<sup>213</sup>. C'est dans la bouche du Neveu que Diderot place la plupart de ces sentences, ce qui leur donne une teinte bien

---

<sup>210</sup> Bakhtine parle quant à lui de «mémoires» (*Poétique de Dostolevski*, ouvr. cité, p. 151).

<sup>211</sup> DPV, XII, p. 127-128 ; LEW., X, p. 351-352 ; *Œuvres*, II, p. 655-656.

<sup>212</sup> DPV, XII, p. 152-156 ; LEW., X, p. 373-376 ; *Œuvres*, II, p. 670-672. Rappelons que le renégat est entré dans les bonnes grâces d'un Juif en Avignon pour mieux lui voler sa fortune, et qu'il l'a livré à l'Inquisition qui l'a brûlé vif.

<sup>213</sup> Voir à ce sujet la préface et «Le champ littéraire des formes brèves» de Jean Lafond dans *Moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, p. I-XLI et p. 3-98.

singulière. À notre tour, nous pourrions nous livrer à ce petit exercice et constituer un recueil de pensées à partir de l'œuvre de Diderot :

Pourrir sous du marbre, pourrir sous de la terre, c'est toujours pourrir<sup>214</sup>.  
 La voix de la conscience, et de l'honneur, est bien faible, lorsque les boyaux crient<sup>215</sup>.  
 La reconnaissance est un fardeau ; et tout fardeau est fait pour être secoué<sup>216</sup>.  
 Quoi qu'on fasse, on ne peut se déshonorer, quand on est riche<sup>217</sup>.  
 On loue la vertu ; mais on la hait ; mais on la fuit ; mais elle gèle de froid ; et dans ce monde, il faut avoir les pieds chauds<sup>218</sup>.

Dans la bouche de MOI, les «sentences» prennent une valeur morale mieux assurée :

Ce qui rend les gens du monde si délicats sur leurs amusements, c'est leur profonde oisiveté<sup>219</sup>.  
 Le plaisir est toujours une affaire pour eux, et jamais un besoin<sup>220</sup>.

Enfin, sous la plume du narrateur (et pour renouer avec Horace et le *comico-sérieux*), nous pouvons retenir :

en général l'enfant comme l'homme, et l'homme comme l'enfant aime mieux s'amuser que s'instruire<sup>221</sup>.

Nous pourrions multiplier les exemples.

---

<sup>214</sup> DPV, XII, p. 97 ; LEW., X, p. 322 ; *Œuvres*, II, p. 638.

<sup>215</sup> DPV, XII, p. 112 ; LEW., X, p. 337 ; *Œuvres*, II, p. 646. Adaptation, bien sûr, du proverbe «ventre affamé n'a point d'oreilles»

<sup>216</sup> DPV, XII, p. 115 ; LEW., X, p. 339 ; *Œuvres*, II, p. 648.

<sup>217</sup> DPV, XII, p. 115 ; LEW., X, p. 340 ; *Œuvres*, II, p. 648.

<sup>218</sup> DPV, XII, p. 119 ; LEW., X, p. 344 ; *Œuvres*, II, p. 651.

<sup>219</sup> DPV, XII, p. 116 ; LEW., X, p. 341 ; *Œuvres*, II, p. 649.

<sup>220</sup> DPV, XII, p. 116 ; LEW., X, p. 341 ; *Œuvres*, II, p. 649.

<sup>221</sup> DPV, XII, p. 170 ; LEW., X, p. 388 ; *Œuvres*, II, p. 680.

### iii) LE MIME<sup>222</sup>

Cette troisième forme privilégiée du *comico-sérieux* se confond avec la *Satire seconde*. Le mime est une saynète qui reproduit la vie privée du commun<sup>223</sup> et qui met en scène des caractères typés (L. Giangrande, p. 24). Ce genre, voisin de la comédie, ne se bornait pas à l'imitation de gestes typiques. Il représentait par la parole ou par le chant des scènes bouffonnes et des parodies. C'était le divertissement populaire par excellence chez les Grecs, comme chez les Romains. Si aucun thème qui touchait au quotidien ne pouvait lui échapper, il semble que l'amour eut la préférence (L. Giangrande, *id.*)<sup>224</sup>.

Donal O'Gorman a abordé la question des rapports entre la *Satire seconde* et le théâtre comique dans sa section «Satire and Comedy» (p. 201-212). Il conclut que la *Satire seconde* est «une sorte d'encyclopédie de la basse comédie»<sup>225</sup>. Selon nous, des réserves s'imposent. En premier, sa démonstration s'appuie trop sur les articles du chevalier de Jaucourt<sup>226</sup>, sans que l'on puisse prouver que Diderot les ait vraiment lus. Ensuite, Donal O'Gorman se fonde sur des genres théâtraux populaires (atellane, exode)

<sup>222</sup> Genre repris également par Bakhtine (*Poétique de Dostoïevski*, ouvr. cité, p. 151).

<sup>223</sup> Même définition chez H. Zehnacker et J.-C. Fredouille : le mime «consistait en imitations de scènes de la vie réelle» (ouvr. cité, p. 47).

<sup>224</sup> Le mime met en scène «des petites gens : des femmes du peuple qui visitent un temple et commentent, les œuvres d'art qui s'y trouvent, une mère qui traîne son cancre de fils chez le maître d'école pour qu'il le punisse. Il montre aussi des personnages peu édifiants comme une entremetteuse qui tente de circonvenir une hétaïre, un souteneur qui tente d'extorquer de l'argent à un patron de navire en le traînant devant le tribunal, une maîtresse qui couche avec son esclave ou un cordonnier spécialisé dans la fabrication de godemichés» (Suzanne Saïd et alii, *Histoire de la littérature grecque*, ouvr. cité, p. 345).

<sup>225</sup> «A kind of encyclopedia of low comedy», p. 211. Donal O'Gorman voit à l'œuvre, dans la *Satire seconde*, le drame satyrique, le mime (p. 201, 211), les préceptes de l'*Art poétique* d'Horace sur le drame satyrique (p. 206-207), la Comédie-Italienne (p. 208-209), les atellanes (p. 209), les exodes (p. 210).

<sup>226</sup> EXODE, SATYRE et SATYRIQUE (drame).

qui ne sont connus qu'indirectement<sup>227</sup>. Enfin, il nous semble que Donal O'Gorman passe trop rapidement sur le mime, pièce à la fois scénique et «théâtre dans un fauteuil»<sup>228</sup>, comme c'est le cas de la *Satire seconde*. À défaut de connaître directement le mime latin<sup>229</sup>, Diderot en connaissait cependant la version grecque par le biais des célèbres *Dialogues* de Lucien. Nous retrouvons dans la *Satire seconde* de ces petits dialogues, tel celui du Neveu qui s' imagine dévoyant une jeune fille<sup>230</sup>. Ajoutons qu'Horace usa abondamment d'éléments mimiques dans ses satires (L. Giangrande, p. 25-26 et p. 101) faisant alterner dialogue et passage narratif. C'est d'ailleurs l'une de ces petites saynètes qui est à l'origine de la *Satire seconde*, ne l'oublions pas. D'un point de vue esthétique, il convient de considérer la satire de Diderot dans ses rapports avec ce genre.

Les pantomimes sont le premier signe de parenté entre la *Satire seconde* et le mime. Le Neveu imite la fatuité de ce nouveau riche entourés de «cent faquins»<sup>231</sup>; il reproduit l'obséquiosité de tel abbé<sup>232</sup>. Il s' imite même, en train de s'humilier aux pieds

---

<sup>227</sup> Il serait aussi possible de rapprocher la *Satire seconde* des spectacles populaires des cafés du temps. A-t-on remarqué que le Neveu ressemble à ces musiciens que les propriétaires des cafés parisiens payaient pour divertir les consommateurs ? «On y exécute de bonnes symphonies, des Bouffons y chantent des ariettes, avec tous le burlesque dont elles sont susceptibles ; et des Cantatrices, des airs de l'Opéra-comique. Les voix sont passablement bonnes. Ils font tous de leur mieux pour amuser le public, mériter ses suffrages, et en tirer quelques pièces de monnaie à la fin de chaque air» (*Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, Paris, Moutard, 1779, t. II, p. 10-11). Le salaire du Neveu est la boisson que lui offre MOI (DPV, XII, p. 170 ; LEW., X, p. 388 ; *Œuvres*, II, p. 680). Sur une de ces scènes non officielles, Rameau œuvre comme un homme-orchestre, lui qui fut jadis prêt à s'associer «aux chanteurs des rues» (DPV, XII, p. 187 ; LEW., X, p. 403 ; *Œuvres*, II, p. 689).

<sup>228</sup> Suzanne Saïd et alii, *Histoire de la littérature grecque*, ouvr. cité, p. 343. Donal O'Gorman reconnaît que la *Satire seconde* n'a pas été composée pour être représentée (p. 211), ce qui s'accorde totalement avec les mimes que nous connaissons (Horace, Lucien).

<sup>229</sup> Il n'en reste que des bribes (H. Zehnacker et J.-C. Fredouille, ouvr. cité, p. 49), telles les maximes de Publius Lochus.

<sup>230</sup> DPV, XII, p. 93-94 ; LEW., X, p. 319-320 ; *Œuvres*, II, p. 636.

<sup>231</sup> DPV, XII, p. 85-85 ; LEW., X, p. 312-313 ; *Œuvres*, II, p. 632.

<sup>232</sup> DPV, XII, p. 191 ; LEW., X, p. 406-407 ; *Œuvres*, II, p. 692.

de ses protecteurs<sup>233</sup>. Pour montrer qu'il est «excellent pantomime», il mime toutes les positions de l'espèce humaine<sup>234</sup>. Ces pantomimes satiriques ont fait la fortune des mimes antiques<sup>235</sup>.

Nous voudrions aussi rappeler une remarque de Lawrence Giangrande qui oriente la *Satire seconde* vers le mime : les comédies possèdent une intrigue, alors que le mime met l'accent sur le contraste de caractères ou sur le caractère lui-même (Giangrande, p. 101), comme dans la *Satire seconde*.

On ne peut guère invoquer la superficialité de ce genre pour réfuter notre hypothèse. En jouant du contraste *comico-sérieux* entre la vulgarité de la forme et le raffinement du sujet (et inversement), le mime dépassait souvent la simple imitation des actes du vulgaire. Du mime Publius Lochius nous connaissons aujourd'hui

des sentences si graves et si judicieuses qu'on aurait peine à croire qu'elles ont été extraites des *mimes* qu'il donna sur la scène : on les prendrait pour des maximes moulées sur le socle et même sur le cothurne<sup>236</sup>.

La tradition a aussi retenu le rôle de Platon dans l'introduction des fameux mimes de Sophron à Athènes : le philosophe s'en serait même inspiré pour ses dialogues<sup>237</sup>.

Nous ne voulons cependant pas enfermer la *Satire seconde* dans un seul genre.

<sup>233</sup> DPV, XII, p. 90 ; LEW., X, p. 317 ; *Œuvres*, II, p. 634.

<sup>234</sup> DPV, XII, p. 189-190 ; LEW., X, p. 405 ; *Œuvres*, II, p. 691. Rappelons également *De la Danse* de Lucien où est louée la capacité du danseur (pantomime) de tout imiter.

<sup>235</sup> Les acteurs des mimes «ava[en]t l'art de saisir à merveille tous les ridicules, et se faisait redouter par ce talent» (art. MIMES, ENC., X, p. 520 b).

<sup>236</sup> De Jaucourt, art. MIMES, ENC., X, p. 520 b. Pour les sentences, voir *La Sagesse et les sentences du mime syrien Publius Lochius*, Ottawa, Les Éditions du Vermillon, 1992, 164 p.

<sup>237</sup> «Platon fut aussi, paraît-il, le premier à faire venir à Athènes les livres comportant les œuvres de Sophron, l'auteur de mimes, qu'on avait jusque-là négligées, et à s'inspirer des personnages inventés par cet auteur» (Diogène Laërce, ouvr. cité, III, 18, p. 404).

Nous dirions que la *Satire seconde* repose fondamentalement sur le mime, tout comme certaines des *Satires* d'Horace avant elle. Mais, comme l'affirme Donal O'Gorman, la *Satire seconde* est aussi l'aboutissement d'une somme satirique (p. 201).

Pourquoi Diderot a-t-il choisi cette forme pour la *Satire seconde* ?

La réponse la plus simple consisterait à dire que Diderot imite Horace. La *Satire première* empruntait la voie de l'épître, la *Satire seconde* celle des *Sermones* : ce sont là les deux manières du poète latin de présenter ses satires morales.

Allons plus loin. De nombreux critiques voient dans la *Satire seconde* une riposte à Palissot. Nous nous souvenons des disputes entourant la pièce de Palissot, débat dont le propos était de savoir si les *Philosophes* étaient une comédie ou une satire<sup>238</sup>. Selon nous, la «réponse» de Diderot résiderait autant dans les personnalités à l'endroit de Palissot (la partie la plus visible de la satire), que dans le retour à des sources épurées de la satire. La meilleure réplique que Diderot pouvait servir à la comédie si peu imaginative et si formelle de Palissot<sup>239</sup> a été la simplicité, la liberté et la profondeur de ce mime.

Cette hypothèse n'est valable que si l'on démontre que, dans l'esprit de Diderot, théâtre et satire se mêlent à l'origine. Nous avons cité les *Entretiens sur le Fils naturel*, dans lesquels Diderot voit dans l'attaque personnelle au théâtre «l'enfance» de la satire<sup>240</sup>. D'un autre côté, si Diderot émet peu de jugements sur le drame satyrique

---

<sup>238</sup> Plus haut, p. 32-34.

<sup>239</sup> Palissot eut recours aux *Femmes savantes*, au *Tartuffe* de Molière et au *Méchant* de Gresset pour composer sa pièce (voir la notice de Jacques Truchet à la pièce dans *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la pléiade, 1974, t. II, p. 1384).

<sup>240</sup> DPV, X, 133 ; LEW., III, p. 177 ; *Œuvres*, IV, 1168. Plus haut, p. 50.

grec<sup>241</sup>, il en va autrement du théâtre latin des origines. Diderot pouvait lire dans les *Épîtres* et l'*Art Poétique* d'Horace ce que la satire devait au théâtre<sup>242</sup>. Nous disposons en outre d'une lettre du philosophe à Naigeon<sup>243</sup> commentant le célèbre passage de Tite-Live (livre VII, chap. 2 de l'*Histoire romaine*<sup>244</sup>) sur les origines de la *satura*. Diderot y montre bien qu'il adhère à l'idée d'une origine théâtrale de la satire.

Il semble évident que Diderot, par l'intermédiaire d'Horace, a cherché à renouer avec les pratiques anciennes de la satire, peut-être pour se démarquer de Palissot, assurément pour s'autoriser toutes les libertés des temps anciens. Dans ce contexte, voir dans le personnage du Neveu un satyre comme on l'a souvent fait, ou un acteur calqué sur le modèle antique, doué pour la pantomime et particulièrement cynique, rejoint cette idée d'une «enfance» de la satire.

#### iv) LE CARACTÈRE<sup>245</sup>

Nous serons aussi bref que Lawrence Giangrande. Il s'agit des «types satiriques de caractères» (p. 27) qui peignent les hommes à grands traits. Nous trouvons plusieurs caractères dans la *Satire première* de Diderot, comme nous l'avons écrit. Le portrait du

---

<sup>241</sup> N'oublions pas cependant que Diderot traduit l'*Histoire de Grèce* de Temple Stanyan qui, pour historique qu'en fût le projet, n'en convoquait pas moins les figures de la culture hellénistique. L'édition DPV (I, extraits seulement) nous offre une idée de la culture littéraire que Diderot a pu y puiser, en particulier pour les auteurs de la comédie ancienne (Phrinique, Aristarque, Cratinos, p. 119).

<sup>242</sup> *Épîtres*, II, 1, vv. 145-155, éd. Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 1967, p. 157-158 ; *Art Poétique*, id., v. 220 et suiv., p. 214-215.

<sup>243</sup> D'octobre 1778 (?), CORR., XV, p. 119-123 (non repris dans les *Œuvres*). Donal O'Gorman ne cite pas le texte.

<sup>244</sup> Plus haut, p. 31.

<sup>245</sup> Sur l'utilisation satirique des caractères, voir Matthew Hodgart, *La Satire*, ouvr. cité, p. 162-167.

Neveu dans le prologue de la *Satire seconde* tient également du caractère théophrastien par la parataxe, par l'évocation rapide de quelques actes qui définissent ce caractère, moins cependant sur le plan du fond. Nul trait n'y domine. Il n'est, exclusivement, ni le «parasite», ni le «flatteur», ni le «bavard», ni le «cynique» pour reprendre quelques caractères de Théophraste, mais il est tous ces caractères à la fois<sup>246</sup>. Ailleurs dans le texte, des personnages comme Bouret signalent autant l'avilissement d'un caractère que celui d'un état : le courtisan. Les autres états sociaux sont aussi caractérisés, surtout dans le domaine des arts et du journalisme.

À travers le mime, nous venons de voir que la *Satire seconde* tendait à mettre en scène des caractères avant de développer une intrigue. Cela est sensible dans certains portraits moraux peints d'un trait qui engendrent des caractères parfois positifs au milieu de caractères qui ne le sont pas<sup>247</sup>.

#### V) LA PARODIE

C'est l'un des aspects les plus importants du *spoudaiogeloion* selon Lawrence Giangrande (p. 27). Ménippe de Gadara a fondé une partie de ses œuvres sur ce principe d'insertion (ou de détournement) de pièces tragiques ou épiques dans un contexte comique. Les auteurs ménippéens tels que Sénèque et Pétrone en firent grand usage ; Lucien eut une prédilection pour Homère. La parodie dépasse aussi les citations détournées : Sénèque, par exemple, commence son *Apocoloquintose* en parodiant le style

---

<sup>246</sup> Voir plus bas, p. 334 et suiv., pour plus de précisions.

<sup>247</sup> «La douceur de Duclos, l'ingénuité de l'abbé Trublet, la droiture de l'abbé d'Olivet» (DPV, XII, p. 82 ; LEW., X, p. 310 ; *Œuvres*, II, p. 630).



impartial des historiens<sup>248</sup>.

Si l'on admet la parodie dans tous ses aspects, elle gagne l'ensemble de la *Satire seconde*. La *Satire II*, 7 qui met aux prises un incommode esclave et son maître Horace n'est que l'intertexte le plus évident<sup>249</sup>. Nous pourrions ajouter à cela la *Satire I*, 9 qui sert aussi de modèle à *Lui et moi*. Le début (vv. 1-3) rappelle la promenade de Diderot au Palais-Royal :

je m'en allais, d'aventure, par la Voie Sacrée, ayant en tête, selon mon habitude,  
je ne sais quels riens et pris par eux tout entier. Vient à moi soudain un  
personnage que je connaissais seulement de nom<sup>250</sup>.

Diderot use aussi de la parodie satirique du *symposium*, cette assemblée de sages au cours d'un banquet qui a constitué un genre littéraire. La *Satire seconde* montre une assemblée de faquins à la table de Bertin<sup>251</sup>. Ce ne sont là que quelques exemples<sup>252</sup>.

La fable, l'anecdote, le mime, le caractère et la parodie, voici donc les grandes formes décrites par Lawrence Giangrande où s'épanouit le *spoudaiogeloion*. La satire de Diderot les réunit toutes à divers degrés. On pourrait objecter que le *comico-sérieux* n'est qu'un phénomène formel ou un ensemble hétéroclite de formes et de procédés. Horace,

<sup>248</sup> Éd. René Waltz, Paris, Belles Lettres, 1967, p. 1 et le commentaire p. 19.

<sup>249</sup> Avec d'autres éléments du texte. L'assertion de MOI que seul le philosophe est exempt de la pantomime fait écho à la déclaration de Davus sur la liberté du sage, par exemple (vv. 83-88, éd. F. Villeneuve, p. 204-205).

<sup>250</sup> Trad. F. Villeneuve, éd. citée, p. 96. Début repris par Mathurin Régnier, *Satire*, 11, vv. 34-38 (*Œuvres complètes*, Paris, STFM, 1995, p. 131).

<sup>251</sup> Cet «anti-banquet» est habituel chez les satiriques, chez Horace (*Sat.*, II, 8) et chez Boileau qui l'imita, chez Pétrone surtout avec le célèbre repas de Trimalchion.

<sup>252</sup> Les exemples sont innombrables depuis le «*Vivat Mascarillus*» de Molière (DPV, XII, p. 156 ; LEW., X, p. 377 ; *Œuvres*, II, p. 672) jusqu'à Rabelais.

une fois de plus, et Bakhtine nous aideront à concevoir la *Satire seconde* dans une optique *comico-sérieuse* plus générale.

L'épigraphe d'Horace indique aussi le mode sous lequel il faut lire l'œuvre : Diderot se place sous l'influence changeante de Vertumne. Rameau-Protée est ce Vertumne qui porte en lui les traces du *spoudaiogeloion*. Le Neveu est

un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison. Il faut que les notions de l'honnête et du déshonnête soient bien étrangement brouillées dans sa tête<sup>253</sup>.

Il est «triste ou gai selon les circonstances»<sup>254</sup>. Dans sa musique même il maîtrise tous les registres : «Tantôt la mélodie était grave et pleine de majesté ; tantôt légère et folâtre ; dans un instant il imitait la basse ; dans un autre, une des parties du dessus»<sup>255</sup>. Le Neveu se montre incapable de se fixer dans le sérieux ou dans la bouffonnerie. Comme Vertumne qui présidait à la fécondation de la terre, le Neveu «est un grain de levain»<sup>256</sup>.

En outre, se placer sous le signe de Vertumne équivaut à adopter la vie dans toutes ses variations. Rappelons que Vertumne représente la succession ininterrompue des saisons<sup>257</sup>. Dès l'épigraphe, Diderot annonce la rencontre d'un Vertumne, c'est-à-dire que l'équilibre se trouve dans la vie acceptée dans toute sa diversité. Ce cynique dévoyé qu'est le Neveu provoque le conflit entre la nature, essentiellement amoral<sup>258</sup>, et le milieu

---

<sup>253</sup> DPV, XII, p. 70 ; LEW., X, p. 300 ; *Œuvres*, II, p. 623. Autre exemple : «je rêve à l'inégalité de votre ton ; tantôt haut, tantôt bas» (DPV, XII, p. 154 ; LEW., X, p. 375 ; *Œuvres*, II, p. 670).

<sup>254</sup> DPV, XII, p. 71 ; LEW., X, p. 301 ; *Œuvres*, II, p. 624.

<sup>255</sup> DPV, XII, p. 156 ; LEW., X, p. 377 ; *Œuvres*, II, p. 672.

<sup>256</sup> DPV, XII, p. 72 ; LEW., X, p. 301 ; *Œuvres*, II, p. 624.

<sup>257</sup> P. Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Bordas, 1991, coll. Classiques Garnier, p. 192-193.

<sup>258</sup> «En vérité je crois que Nature ne se soucie ni du bien ni du mal» (lettre à Sophie Volland du 31 juillet 1762, CORR., IV, p. 84-85 ; *Œuvres*, V, p. 399).

social, qui impose des règles esthétiques et morales artificielles<sup>259</sup>. Cela rejoint notre définition du *comico-sérieux* au début de cette démonstration : ce mode est la vie dans toute sa complexité, sans en exclure la nature qui n'est ni toute belle, ni morale.

Quant à la théorie de Bakhtine sur la question<sup>260</sup>, qui, considérée en soi, n'aurait été que trop vague, elle permet une synthèse utile à la problématique du *comico-sérieux*.

### b) — LE *COMICO-SÉRIEUX* SELON MIKHAÏL BAKHTINE

Selon le critique russe qui aborde le problème dans une optique plus large, le «σπουδογελοιον»<sup>261</sup> comporte trois traits distinctifs.

#### i) *L'œuvre est intégrée à l'actualité*

«L'objet» ou «le principe d'interprétation, de jugement, de traitement de la réalité réside dans l'*actualité* la plus vive» (p. 152). Selon Bakhtine, on ne trouve plus cette «distanciation épique ou tragique» qui place les héros dans le «passé absolu d'un mythe ou d'une légende» : ces héros maintenant «agissent et s'épanchent librement sur un plan d'actualité inachevée» (p. 152-153).

Est-il utile d'énumérer les anecdotes, les colportages du Neveu, les événements rapportés dans la *Satire seconde* ? Il suffit de renvoyer aux notes des éditions critiques.

---

<sup>259</sup> «Après avoir tenté, après Dorval et Ariste, de réconcilier l'attrait de la diversité et l'aspiration à l'unité, après avoir rêvé un rapprochement entre l'esthétique et les sciences de la nature, après avoir échafaudé l'utopie d'une civilisation qui réunirait les exigences opposées de la nature et de la culture, voici que le débat des années 1759-1761 semble remettre en cause tous ces grands idéaux entrevus» (Jacques Chouillet, *La Formation des idées esthétiques*, p. 550).

<sup>260</sup> *La Poétique de Dostoïevski*, ouvr. cité Nous donnons la référence entre parenthèses dans le texte.

<sup>261</sup> Bakhtine n'utilise que le grec, avec la variation que l'on peut noter.

L'actualité prend ici une coloration particulière. Nous avons d'un côté le temps d'une rencontre d'un après-dîner, au cours de laquelle les deux protagonistes conversent. D'un autre côté, les événements narrés s'étendent sur plusieurs décennies. Tout aussi remarquables sont les notions d'incomplétude et d'épanchement «en direct» que soulève Bakhtine. Le personnage du Neveu évolue sous nos yeux. Nous ne connaissons de lui que sa récente déchéance ; nous ne saurons rien du «héros» après la séparation, ce qui n'est pas sans évoquer la fin de *Jacques le Fataliste*.

## ii) *L'expérience et la libre invention*

Pour Bakhtine, c'est le second élément qui réunit tous les textes du mode *comico-sérieux* (p. 153) : «les genres *comico-sérieux* ne s'appuient pas sur la *tradition* et n'en reçoivent nulle lumière», précise-t-il, et c'est parce que les «rapports avec la tradition sont, dans la plupart des cas, foncièrement critiques» que ce mode est essentiellement tourné vers «l'expérience» et la libre invention. Il est difficile de dire quelle tradition le mode *comico-sérieux* remet en cause : s'agit-il uniquement de la tradition littéraire, de la tradition dans son ensemble, ou des deux ? Toujours est-il que la critique de la tradition aboutit «parfois à la mise en accusation cynique» (*id.*), comme dans la *Satire seconde*.

La première tradition à subir les effets du *comico-sérieux* touche bien sûr la forme de la satire elle-même. Les points de comparaison entre l'œuvre de Diderot et celles des poètes satiriques de son temps sont rares. La *Satire seconde* est prosaïque jusque dans certaines expressions jugées «vulgaires» ; elle abuse des personnalités, contre toute bienséance ; les éléments traditionnels de la satire littéraire, par exemple la supériorité du

satirique, y sont battus en brèche.

Les autres traditions bousculées sont d'ordre esthétique (théâtre, musique) et morale. Dans ce dernier cas, il arrive souvent que MOI appelle vice ce que LUI appelle vertu, et vice versa<sup>262</sup>.

Quelle est la part d'invention dans cette nouvelle expérience esthétique et philosophique ? Si l'on trouve de nombreux points de contact avec l'Antiquité, on ne peut parler d'imitation comme cela fut le cas au début de ce chapitre. Nous y voyons un esprit satirique restitué dans toute sa diversité avec la liberté que procure une œuvre intime.

### iii) *La pluralité des styles et des voix*

C'est le dernier trait retenu par Bakhtine :

la troisième particularité réside dans la pluralité intentionnelle des styles et des voix, propre à tous ces genres. Ceux-ci renoncent à l'unité stylistique (au *monostyle*, si l'on peut dire) de l'épopée, de la tragédie, de la rhétorique élevée, de la poésie lyrique... Ce qui les caractérise, c'est la multiplicité de tons dans le récit, le mélange du sublime et du vulgaire, du sérieux et du comique ; ils utilisent amplement les genres «intercalaires» [...]. Certains écrits présentent un mélange de prose et de vers ; on se sert de dialectes vivants et de jargons [...]. À côté du mot qui représente, naît le mot *représenté* ; dans certains genres, le rôle principal est tenu par une double voix. C'est donc là qu'apparaît un rapport fondamentalement nouveau avec le mot, en tant que matériau littéraire (p. 153).

La pluralité des voix dans la *Satire seconde* a depuis longtemps été signalée, au point de faire abusivement du Neveu un personnage indépendant qui échapperait à son auteur. Cette pluralité, continue Bakhtine, se remarque par l'inclusion de genres

---

<sup>262</sup> DPV, XII, p. 139 ; LEW., X, p. 362 ; *Œuvres*, II, p. 662.

«intercalaires», tels les «lettres, manuscrits trouvés, dialogues rapportés, parodies de genres élevés, citations caricaturées» (*id.*)<sup>263</sup>. Par exemple, LUI parodie les proverbes en en détournant le sens<sup>264</sup>. Cette parodie porte quelquefois sur les Écritures ; dans les disputes avec sa femme, le Neveu hausse le ton : «que la lumière se fasse et la lumière était faite»<sup>265</sup>. C'est également LUI qui use des «dialectes»<sup>266</sup>, en particulier l'italien pour chanter certains airs italiens ou «pour braver plus commodément l'honnêteté», selon l'expression de Jean Fabre<sup>267</sup>. Que cela soit ceux chez Bertin ou ceux des diverses anecdotes, les dialogues rapportés sont nombreux : pluralité de styles et de voix donc<sup>268</sup>.

Cette pluralité touche également le sens des mots qui trouvent des interprétations différentes chez les deux interlocuteurs, en particulier en ce qui a trait aux vertus : un exemple parmi d'autres, la dignité<sup>269</sup>. C'est ainsi que nous interprétons la «double voix» de Bakhtine. Quelquefois aussi, LUI et MOI trouvent un terrain d'entente. Ce qui est remarquable, par ailleurs, et qui rapproche si bien la définition de Bakhtine de la *Satire seconde*, est la notion de «mot représenté». MOI s'exprime ; LUI fait la pantomime de ce qui est exprimé : «Mais tandis que je parlais, il contrefaisait à mourir de rire, les positions

---

<sup>263</sup> Ce type de pluralité a été soulignée dans le cas de la *Satire première*.

<sup>264</sup> «bonne renommée valait mieux que ceinture dorée» (DPV, XII, p. 110 ; LEW., X, p. 336 ; *Œuvres*, II, p. 646). Cité par Stephen Werner comme «proverbe ironique» (*Socratic Satire*, ouvr. cité, p. 62).

<sup>265</sup> DPV, XII, p. 102 ; LEW., X, p. 327 ; *Œuvres*, II, p. 641.

<sup>266</sup> La parodie de Molière «*Vivat Mascarillus, fourbum imperator*» (DPV, XII, p. 156 ; LEW., X, p. 377 ; *Œuvres*, II, p. 672).

<sup>267</sup> «*Qui siedo, sempre comme un maestoso cazzo fra due coglion*» (DPV, XII, p. 141 ; LEW., X, p. 363 ; *Œuvres*, II, p. 663). Jean Fabre, éd. citée, n. 218, p. 208.

<sup>268</sup> Les dernières nouvelles chez Bertin : DPV, XII, p. 105-106 ; LEW., X, p. 332 ; *Œuvres*, II, p. 643-646.

<sup>269</sup> DPV, XII, p. 121 ; LEW., X, p. 347 ; *Œuvres*, II, p. 652. Le mot «vertu» lui-même est susceptible d'être remis en cause : «si nous venions à nous expliquer, il pourrait arriver que vous appelassiez vice ce que j'appelle vertu, et vertu ce que j'appelle vice» (DPV, XII, p. 139 ; LEW., X, p. 362 ; *Œuvres*, II, p. 662).

des personnages que je nommais»<sup>270</sup>.

Que ce soit chez Lawrence Giangrande ou chez Mikhaïl Bakhtine, le *spoudaiogeloion* est bien le mode d'expression de la *Satire seconde*. Mais, au regard de la satire en soi, cet «entre-deux» pose quelques difficultés. Dans ce mélange de sérieux et de comique, comment faire la part des choses ? Quelle peut être la portée satirique d'une telle œuvre ? MOI se montre aussi incertain que peut l'être le lecteur :

l'âme agitée de deux mouvements opposés, je ne savais si je m'abandonnerais à l'envie de rire, ou au transport de l'indignation. Je souffrais. Vingt fois un éclat de rire empêcha ma colère d'éclater ; vingt fois la colère qui s'élevait au fond de mon cœur se termina par un éclat de rire<sup>271</sup>.

Le narrateur constate encore : «je ne savais, moi, si je devais rester ou fuir, rire ou m'indigner»<sup>272</sup>. Sur quels principes stables repose la satire ?

Cette indécision est voulue par Diderot. Le *spoudaiogeloion*, en imposant la relativité de toutes choses, renoue avec l'école cynique et postule qu'aucun fond ne peut être ferme, que les sujets les plus tragiques comme la mort d'un Juif en Avignon peuvent être tournés en dérision, que les sujets les plus futiles telle que la musique peuvent être pris au sérieux. Si l'on prend le thème moral qui est débattu dans la *Satire seconde*, et qu'on le rapproche de la philosophie cynique, l'effet satirique du *comico-sérieux* devient plus évident. Le cynisme philosophique invite l'homme à libérer sa volonté de toutes les contraintes sociales aliénantes en pratiquant le renversement des valeurs communément

---

<sup>270</sup> DPV, XII, p. 191 ; LEW., X, p. 406 ; *Œuvres*, II, p. 692.

<sup>271</sup> DPV, XII, p. 95 ; LEW., X, p. 331 ; *Œuvres*, II, p. 637.

<sup>272</sup> DPV, XII, p. 156 ; LEW., X, p. 377 ; *Œuvres*, II, p. 672.

admises ; le cynique refuse de sacrifier aux valeurs que la société s'attache à lui inculquer<sup>273</sup>. Cependant, Diderot fait de son personnage cynique un esclave des richesses et de la réussite sociale ou intellectuelle. Ce nouveau mélange accroît la confusion des valeurs morales en faisant du cynisme une voie obligatoire pour réussir. Le *comico-sérieux* porte la satire à un autre degré.

### c) — LE *COMICO-SÉRIEUX* APPLIQUÉ AU DIALOGUE SOCRATIQUE

La présence de Socrate dans le *Neveu* a depuis longtemps été remarquée<sup>274</sup>. Mais on a le plus souvent cherché dans la construction du personnage du Neveu les éléments du philosophe Socrate ou cherché dans les dialogues platoniciens des modèles ayant inspiré le dialogue entre LUI et MOI<sup>275</sup>. Ce qui nous intéresse ici est le dialogue socratique en soi et son détournement satirique dans la *Satire seconde*. La critique est demeurée silencieuse sur cette question. Or, c'est à ce niveau que l'un des effets du *comico-sérieux* est le plus évident : le satirique transgresse à la fois les formes et les discours et rend ainsi dérisoire la connaissance même.

Donal O'Gorman reconnaît que le dialogue socratique a influencé le *Neveu*, mais il ne pousse pas sa réflexion jusqu'au bout<sup>276</sup>. La contribution de Carol Sherman est également décevante à cet égard<sup>277</sup>. Dans le chapitre intitulé «Dramatic or Socratic

---

<sup>273</sup> Marie-Odile Goulet-Cazé, introduction au livre VI, Diogène Laërce, ouvr. cité, p. 670-672.

<sup>274</sup> Voir entre autres Donal O'Gorman, *Diderot the Satirist*, ouvr. cité, p. 93 et suiv., 191, 217 ; Jacques Chouillet, *La Formation des idées esthétiques*, p. 540 et p. 542.

<sup>275</sup> Donal O'Gorman, ouvr. cité, p. 94 et suiv. Il s'agit du *Gorgias* et du premier livre de la *République*.

<sup>276</sup> *Id.*, p. 207 et p. 216.

<sup>277</sup> *Diderot and the Art of Dialogue*, Genève, Droz, 1976. Pour *Le Neveu*, voir p. 106-118.



Dialogue», le socratisme du dialogue est premièrement étudié dans la perspective du lecteur, auquel Diderot demande de tirer ses propres conclusions pour résoudre les apories du dialogue (p. 118 et p. 150), deuxièmement, du point de vue du mimétisme dialogique (p. 147). Stephen Werner, enfin, aborde la question dans le cadre de son hypothèse qui fait de l'opéra bouffe (intégré à la *Satire seconde*) une forme d'«art socratique» : cette interprétation a du moins le mérite de se fonder sur le détournement de la finalité du dialogue socratique<sup>278</sup>. C'est chez Hans Robert Jauss que nous avons trouvé l'analyse la plus riche à ce niveau<sup>279</sup>.

La thèse de Hans Robert Jauss s'appuie sur les définitions de Bakhtine<sup>280</sup>. Selon Hans Robert Jauss «Diderot a fait de sa prose le lieu d'une confrontation continue entre le principe dialogique et les discours monologiques»<sup>281</sup> et la «mise à l'épreuve» de «toutes les vérités communément acceptées» (p. 139-140) ne pouvait se faire que par la ménippée et en particulier par le dialogue socratique<sup>282</sup>. Toutefois, on ne trouve pas de résolution aux problèmes posés par le dialogue (opinion de Carol Sherman) : au mieux, le jugement est suspendu, au pire, les opinions retournent au néant, par apories successives. Hans Robert Jauss estime alors que Diderot renouvelle «le dialogue platonicien dans sa forme ouverte et sous des prémisses socratiques» dans le but «de le retourner contre le

---

<sup>278</sup> *Socratic Satire*, ouvr. cité, p. 5 et p. 56.

<sup>279</sup> «*Le Neveu de Rameau*», dans *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1988, p. 137-185. Nous donnons la pagination dans le texte.

<sup>280</sup> Rappelons ici que le dialogue socratique est une des branches du *comico-sérieux* selon Bakhtine (*Poétique de Dostoïevski*, p. 151).

<sup>281</sup> P. 143. La suite de l'analyse de Hans Robert Jauss est très intéressante : comment une œuvre dialogique telle que le *Neveu* redevient monologique sous l'effet de l'herméneutique hégélienne ?

<sup>282</sup> Il ne fait aucun doute pour Hans Robert Jauss que l'œuvre s'inscrit dans la ménippée (p. 140).

dogmatisme philosophique et, plus précisément, contre l'unité platonicienne du bien et du beau» (p. 149).

Hans Robert Jauss observe également qu'il manque au dialogue socratique tel que l'a conçu Diderot une base importante,

à savoir que [le dialogue socratique] se pose comme un entretien entre amis et qu'il a le plus de chances pour réussir si le jeu des demandes et des réponses est ouvert par l'acceptation d'un horizon de prémisses communes, ou par la reconnaissance mutuelle de l'ignorance (p. 151).

Hans Robert Jauss a tout à fait raison sur ce plan, encore que ce critère s'appuie sur une prémisses pas tout à fait exacte. La confrontation voulue par Diderot entre des contraires inconciliables ne déroge pas à la pratique des premiers dialogues platoniciens<sup>283</sup>.

Ainsi du *Protagoras*. L'ironie socratique y passe quelquefois les bornes de la simple naïveté. Il ne s'agit pas, dans cette visite de Socrate chez le sophiste, d'un «entretien entre amis». Socrate y est satirique. Comme l'écrit Laurent Perrin,

dépourvue de lâcheté mais non de ruse, [l'ironie de Socrate] est à la fois subversive et pédagogique, car elle vise d'une part à démasquer et à confondre l'erreur sous-jacente à la prétendue sagesse des sophistes, et d'autre part à mieux instruire et persuader c'est-à-dire à rétablir la vérité<sup>284</sup>.

Selon nous, Diderot a retenu la force satirique de certains dialogues socratiques<sup>285</sup>, mais

<sup>283</sup> Nous ne voulons pas entrer dans le détail, mais il faut rappeler que, traditionnellement, les dialogues platoniciens sont divisés en plusieurs catégories correspondant à peu près à la jeunesse puis à la maturité de Platon. Les dialogues de jeunesse sont dits «socratiques». Ces dialogues aboutissent à une impasse, comme dans le cas de la *Satire seconde* : «ils s'achèvent sans que la question soulevée ait trouvé sa solution : ce sont des dialogues aporétiques» (Suzanne Saïd et alii, *Histoire de la littérature grecque*, ouvr. cité, p. 219).

<sup>284</sup> *L'Ironie mise en trope*, Paris, Éditions Kimé, 1996, p. 7.

<sup>285</sup> «La méthode de Socrate, [était] l'ignorance affectée, l'ironie et le doute. Socrate l'avait employée contre les sophistes» (art. (\*)PLATONISME, ENC., XII, p. 751 a). «Les sophistes n'eurent point un fléau plus redoutable [que Socrate]. Ses jeunes auditeurs se firent insensiblement à sa méthode, et bientôt ils exercèrent le talent de l'ironie et de l'induction d'une manière très incommode pour les faux orateurs, les mauvais poètes, les prétendus philosophes, les grands injustes et orgueilleux. Il n'y eut aucune sorte de folie épargnée, ni celles des prêtres, ni celles des artistes, ni celles des magistrats» (art. (\*)SOCRATIQUE, ENC., XV, p. 262 b).

en a perverti la finalité pédagogique dans la *Satire seconde*. Hans Robert Jauss a rejeté trop rapidement Horace<sup>286</sup>. Rappelons-nous la parodie de maïeutique qu'emploie Horace pour extirper à Catus ses préceptes culinaires, préceptes qui dépassent, selon ce dernier, la philosophie de Platon et de Socrate (*Sat.*, II, 4).

De fait, Diderot dégrade le dialogue socratique en lui ôtant ses vertus pédagogiques et en appliquant les techniques socratiques à des «vérités» toutes satiriques. Dans sa *Poétique de Dostoïevski*, Bakhtine définit cinq aspects du dialogue socratique (p. 154 et suiv.). Nous retenons quatre de ces points pour les besoins de notre démonstration.

Premièrement, le dialogue socratique se fonde sur l'idée que la vérité ne peut naître que de l'échange, du «dialogisme», contrairement au monologisme «qui prétend posséder une vérité toute faite» (Bakhtine, p. 155). C'est apparemment le cas dans la *Satire seconde*. Le Neveu est le «grain de levain» qui «fait sortir la vérité»<sup>287</sup>. Mais de quelle vérité parle-t-on au juste ?

La première de ces vérités est l'abjection ou la petitesse de certains. LUI et MOI trouvent alors «des prémisses communes». Les Grands en pâtissent, quel que soit leur domaine d'excellence. Comme le reconnaît LUI, le Roi exécute son «pas de pantomime»<sup>288</sup>. Les grands Racine et Rameau furent aussi de petits Rameau et Racine au

---

<sup>286</sup> P. 141, cité ci-dessus, p. 231, n. 169. Il n'a pas considéré ici le rapport d'Horace à Socrate (dans la manière qu'a Horace d'interroger), ni qu'Horace est déjà ménippéen, ce qui rejoint également la thèse de Hans Robert Jauss. Il ne faut pas oublier que le poète latin donna un dialogue des morts, étape importante de la tradition ménippéenne de Ménippe à Varron et à Lucien. Il s'agit du dialogue entre Tirésias et Ulysse (*Sat.*, II, 5).

<sup>287</sup> DPV, XII, p. 72 ; LEW., X, p. 301 ; *Œuvres*, II, p. 624. Voir aussi : «voilà ce que c'est que de trouver un accoucheur qui sait irriter, précipiter les douleurs, et faire sortir l'enfant» (DPV, XII, p. 181 ; LEW., X, p. 399 ; *Œuvres*, II, p. 687 ; cité par H. R. Jauss, ouvr. cité, p. 154 et par S. Werner, ouvr. cité, p. 57). Pour d'autres liens avec Socrate, Stephen Werner, *Socratic Satire*, ouvr. cité, p. 21.

<sup>288</sup> DPV, XII, p. 191 ; LEW., X, p. 406 ; *Œuvres*, II, p. 692.

quotidien, comme l'observe MOI<sup>289</sup>. Plus fréquemment, ce sont les antiphilosophes qui font les frais de ces instants de communion, Palissot au premier chef<sup>290</sup>. Nulle nuance, nulle équivoque : Fréron, Palissot et consorts sont des «coquins»<sup>291</sup>. Autre vérité commune aux deux personnages : la détérioration de l'état social<sup>292</sup> et l'impéritie de la société à assurer le bonheur de la majorité. Comme l'a fort bien remarqué Jean Fabre, le sort de LUI est tragique car il représente la majorité.

Deuxième aspect retenu par Bakhtine, le dialogue socratique utilise certaines techniques telles la syncrèse et l'anacrèse. La syncrèse ou «la confrontation de divers points de vue sur un sujet donné» (Bakhtine, p. 156) est amenée par l'anacrèse, la technique «qui provoque le discours de l'interlocuteur» (Bakhtine, *id.*). Or, l'anacrèse conduite par MOI provoque chez le Neveu les discours que l'on sait. Il ne pouvait guère en être autrement car, contrairement à la pratique platonicienne, les héros du dialogue imaginé par Diderot ne sont pas des idéologues. Le Neveu n'entend «pas grand-chose à tout ce que» débite MOI : «c'est apparemment de la philosophie ; je vous préviens que je

---

<sup>289</sup> Pour Racine : DPV, XII, p. 82 ; LEW., X, p. 309 ; *Œuvres*, II, p. 629. Pour l'oncle Rameau, voir le commentaire de MOI qui renforce l'appréciation du Neveu : «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» (DPV, XII, p. 79-80 ; LEW., X, p. 307 ; *Œuvres*, II, p. 628) ; et pour sa musique «plate» : DPV, XII, p. 160 ; LEW., X, p. 380 ; *Œuvres*, II, p. 674. Le narrateur avait déjà brossé un portrait peu flatteur du «grand» Rameau, «qui a tant écrit de visions inintelligibles et de vérités apocalyptiques sur la théorie de la musique, où ni lui ni personne n'entendit jamais rien, et de qui nous avons un certain nombre d'opéras où il y a [...] des idées décousues [...] et qui, après avoir enterré le Florentin, sera enterré par les virtuoses italiens, ce qu'il pressentait et le rendait sombre, triste, hargneux ; car personne n'a autant d'humeur [...] qu'un auteur menacé de survivre à sa réputation» (DPV, XII, p. 79-80 ; LEW., X, p. 307 ; *Œuvres*, II, p. 628).

<sup>290</sup> Son nom apparaît 23 fois (index des *Entretiens sur «Le Neveu de Rameau»*, ouvr. cité, p. 400).

<sup>291</sup> Sylviane Albertan-Coppola, «La Satire des anti-philosophes dans le *Neveu de Rameau*», art. cité, p. 33-38 en particulier.

<sup>292</sup> C'est une jungle où l'on se fait «justice les uns des autres, sans que la loi s'en mêle» (DPV, XII, p. 111 ; LEW., X, p. 337 ; *Œuvres*, II, p. 646).

ne m'en mêle pas», dit-il<sup>293</sup>. N'étant pas philosophe, le Neveu use de manière fruste du procédé de l'anacrèse<sup>294</sup> : on ne trouve aucune subtilité maïeutique dans sa manière d'arracher les aveux de MOI.

Troisième aspect, la «mise à l'épreuve de la vérité» impose dans le dialogue socratique une confrontation entre représentants d'une idée «malgré eux» (Bakhtine, p. 156). Diderot fausse les données initiales. Donal O'Gorman voit dans ce dialogue une opposition entre l'idéaliste et le nihiliste<sup>295</sup>. Pour peu que l'on adhère à cette thèse, le dialogue ne peut conduire qu'à un dialogue de sourds, l'idéaliste étant trop détaché des affaires terrestres et le nihiliste voulant trop s'en détacher. La mise à l'épreuve de l'idéalisme de MOI autour des notions du vrai, du beau, du bon lui est pénible<sup>296</sup> et il refuse tout bonnement de poursuivre sur cette voie. Le dialogue socratique détruit sans construire de nouvelles vérités.

Enfin, Bakhtine évoque le recours à un contexte exceptionnel qui tend à créer une situation obligeant «l'homme à découvrir les couches profondes de sa personnalité et de sa pensée»<sup>297</sup>. Dans le modèle horatien, Davus profite de la rare liberté de décembre (*Sat.*,

<sup>293</sup> DPV, XII, p. 84 ; LEW., X, p. 311 ; *Œuvres*, II, p. 631.

<sup>294</sup> «LUI. — Quel âge a votre enfant ? — MOI. Cela ne fait rien à l'affaire. — LUI. Quel âge à votre enfant ? — MOI. Et que diable, laissons là mon enfant et son âge, et revenons aux maîtres qu'elle aura. — LUI. Pardieu, je ne sache rien de si têtue qu'un philosophe. En vous suppliant très humblement, ne pourrait-on savoir de monseigneur le philosophe, quel âge à peu près peut avoir mademoiselle sa fille» (DPV, XII, p. 102 ; LEW., X, p. 327-328 ; *Œuvres*, II, p. 641). Ironie relevée par Laurent Perrin, *L'Ironie mise en tropes*, ouvr. cité, p. 107.

<sup>295</sup> Ouvr. cité, p. 94.

<sup>296</sup> «Je commençais à supporter avec peine la présence d'un homme qui discutait une action horrible, un exécrationnel forfait, comme un connaisseur en peinture ou en poésie, examine les beautés d'un ouvrage de goût ; ou comme un moraliste ou un historien relève et fait éclater les circonstances d'une action héroïque» (DPV, XII, p. 156 ; LEW., X, p. 377 ; *Œuvres*, II, p. 672).

<sup>297</sup> P. 157. Cette situation exceptionnelle peut renvoyer à celle de Socrate au seuil de la mort.

II, 7, v. 4) ; «une fois l'an»<sup>298</sup>, Diderot est arrêté par un de ces originaux de la trempe du Neveu : rencontre exceptionnelle donc. D'autre part, LUI possède la qualité de «découvrir les couches profondes» des individus : «il secoue, il agite ; il fait approuver ou blâmer ; il fait sortir la vérité ; il fait connaître les gens de bien ; il démasque les coquins»<sup>299</sup>. C'est tout à fait sa fonction : le Neveu est ce sycophante qui «démasque les coquins».

Ce ne sont pas les idées esthétiques qui sont du domaine de la découverte<sup>300</sup>. Ce ne sont pas les questions morales qui ouvrent sur quelque chose de nouveau<sup>301</sup>. Le Neveu n'œuvre qu'à titre de satirique : autre dévoiement du dialogue socratique. Hans Robert Jauss écrit :

je soutiens que le rôle socratique du débat dans *Le Neveu de Rameau* revient précisément à l'antiphilosophe et au sujet amoral incarné par LUI, et non pas à MOI, défenseur philosophique de l'idéalisme en matière de morale (p. 151).

Nous en convenons, mais il aurait dû ajouter qu'en confiant cette maïeutique au personnage le moins apte à en assurer le respect des formes, Diderot ne cherchait qu'à accroître l'effet satirique de son dialogue. Par contre, si l'on continue d'attribuer à MOI le rôle d'«accoucheur», il s'agit là d'un usage bien abusif du dialogue socratique : que cherche MOI dans les révélations de LUI ? Dans les deux cas, le dialogue socratique est détourné de sa fonction première.

Par le biais du dialogue socratique nous voyons à l'œuvre les effets du *comico-sérieux*.

---

<sup>298</sup> DPV, XII, p. 72 ; LEW., X, p. 301 ; *Œuvres*, II, p. 624.

<sup>299</sup> DPV, XII, p. 72 ; LEW., X, p. 301 ; *Œuvres*, II, p. 624.

<sup>300</sup> MOI approuve facilement le Neveu, en particulier sur la musique des Italiens. Comme l'a remarqué Jean Fabre, il n'y a rien de neuf dans ce souvenir de la Querelle des Bouffons.

<sup>301</sup> MOI est bien faible ou peu original dans son argumentation sur le génie, l'éducation, etc.

#### 4 — CONCLUSION

Nous voulons écarter définitivement l'idée d'échec que l'on associe encore à cette œuvre, comme l'affirmait Georges May<sup>302</sup>. Récemment, Éliane Martin-Haag a encore écrit que «le dialogue entre LUI et MOI échouait»<sup>303</sup>. Dans un cas, c'est oublier la longue maturation de l'œuvre : un instant de doute ne peut s'étendre sur près de quinze années. L'amertume de Diderot à l'endroit d'une société en crise ne doit pas être confondue avec le découragement initial dû à son échec théâtral ou à quelque autre raison ponctuelle. Par ailleurs, le choix d'Horace et du *comico-sérieux* balaie l'idée d'amertume. Dans l'autre cas, il ne faut pas laisser de côté la finalité de l'œuvre qui n'est point de traiter de l'incommunicabilité entre les individus, mais d'*opposer* justement LUI à MOI pour en faire une satire. On ne peut non plus parler d'échec dû à l'incertitude sur le vainqueur du «duel»<sup>304</sup> : se demande-t-on si Horace, malmené plus sévèrement par Davus que ne l'est MOI par LUI, est le «vainqueur» d'un entretien entièrement composé par Horace ? Le vainqueur, si l'on tient à s'exprimer en ces termes, est Diderot lui-même : quelle autre satire de la littérature française touche de nos jours un public aussi vaste ?

En prenant la *Satire seconde* «de plus haut», nous voulions retrouver l'unité de l'œuvre tout en montrant la maîtrise de l'auteur. Le *comico-sérieux* est, selon nous, la seule notion capable de rendre compte de l'esthétique si particulière de la *Satire seconde*. Les genres, la satire littéraire entre autres, ne pouvaient suffire à la tâche. Cette œuvre

---

<sup>302</sup> «L'angoisse de l'échec dans la genèse du *Neveu de Rameau*», *DS*, III, p. 285-307.

<sup>303</sup> *Diderot ou l'inquiétude de la raison*, Paris, Ellipses, 1998, p. 29 : «Dialogue» est entendu par l'auteure comme «communication» et comme «genre». En tant que genre, le dialogue est une réussite. Pour ce qui est de la communication, Diderot a-t-il réussi à «communiquer» avec le lecteur ? Nous pensons que oui.

<sup>304</sup> Éliane Martin-Haag affirme que MOI, «le philosophe rationaliste, s'avoue vaincu» (*id.*).

gardée secrète permit même à Diderot de remettre en cause les «institutions» littéraires que peuvent représenter au XVIII<sup>e</sup> siècle les «genres». Contre toutes les règles Diderot remodèle la satire littéraire en puisant dans l'Antiquité cet esprit satirique.

Le *spoudaiogeloion* permet à Diderot d'étendre sa satire à l'écriture elle-même, à toutes les idées qui y sont développées. La *Satire seconde* est le règne de l'incertitude morale, esthétique, sémantique et le *spoudaiogeloion* seul permettait cette remise en question générale. Ce mode d'abord issu de l'école cynique trouve des échos dans le personnage du Neveu<sup>305</sup>.

Par ailleurs, le mode *comico-sérieux* représente l'être humain dans toutes ses dimensions, tant comiques que tragiques. Or, est-il quelque chose de plus incertain que la vie acceptée dans la multiplicité de ses manifestations ?

Dans cette section de notre étude, nous voulions moins chercher des modèles (Horace et Lucien), qu'une manière, un esprit qui aurait aidé à saisir la satire de Diderot. En d'autres mots, le terme *spoudaiogeloion* n'est utilisé que pour expliquer la *Satire seconde* et non pour en faire un drageon de l'Antiquité. Le risque des sources littéraires ou de la philologie est d'établir une chaîne trop solide où la part de l'auteur s'amenuise au fur et à mesure que la liste des intertextes s'allonge. Tout en s'inscrivant esthétiquement dans une tradition multi-millénaire, l'œuvre de Diderot est originale.

Une dernière remarque est peut-être nécessaire avant de poursuivre avec la satire ménippée. D'aucuns pourraient penser que nous accordons trop de place au modèle antique, qu'il suffisait à Diderot de regarder autour de lui (Swift, Sterne, Voltaire) pour

---

<sup>305</sup> Voir ci-dessous, p. 341-343.



retrouver le *spoudaiogeloion*. Mais Diderot place Horace en épigraphe de son texte et non Swift, Sterne ou Voltaire. Horace a été l'un des plus éminents représentants du *comico-sérieux*, ce dernier n'ayant été théorisé que dans l'Antiquité. Les remarques de Dufresny, de La Fontaine ou d'autres, montrent un intérêt certain pour ce mode d'écriture, mais elles ne sont rien en comparaison des nombreux exemples anciens<sup>306</sup>.

Un indice bien singulier dans le cas de Diderot témoigne de ce retour à l'Antiquité. A-t-on déjà remarqué l'absence de la satire de la religion dans la *Satire seconde* ? Quelques abbés y sont malmenés, mais à titre individuel. Cette absence remarquable, qui distingue cette œuvre des autres fictions majeures de Diderot, marque, selon nous, le retour à une ère pré-chrétienne<sup>307</sup>.

L'on pourrait enfin s'interroger sur les raisons de ce retour à l'Antiquité. Nous croyons que Diderot a le secret espoir de voir sa satire passer elle aussi l'épreuve du temps et l'art antique devient le garant du futur. Il devient alors dérisoire de connaître Palissot, Fréron, Bertin ou le Neveu de Rameau comme il est inutile de connaître la biographie de quelques-uns des «vieux» d'Horace :

les circonstances momentanées s'oublient ; la postérité ne voit plus que la folie, le ridicule, le vice et la méchanceté, couverts d'ignominie, et elle s'en réjouit comme d'un acte de justice<sup>308</sup>.

---

<sup>306</sup> Voir les *Amusements sérieux et comiques* de Dufresny et la justification par son auteur de la juxtaposition des deux opposés dans une même œuvre (dans *Moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 995-996 et les notes p. 1251-1252). L'ouvrage est de 1707 et les remarques de Dufresny montrent à quel point le *comico-sérieux* put être tenu pour un mode de la subversion esthétique. Sur l'usage *comico-sérieux* chez La Fontaine, voir Patrick Dandrey, *L'Éloge paradoxal*, Paris, PUF, 1997, p. 17.

<sup>307</sup> Les traces de la satire contre la religion sont infimes, tel cet exemple dans lequel MOI compare les cyniques aux carmes et aux cordeliers, LUI enchaîne sur la sexualité : «Diogène a donc aussi dansé la pantomime [...] devant Laïs ou Phryné» (DPV, XII, p. 192 ; LEW., X, p. 408 ; *Œuvres*, II, p. 693).

<sup>308</sup> Art. \*ENCYCLOPÉDIE, ENC., V, p. 643 b.

## C — LA MÉNIPPÉE ROMANESQUE

Nous pénétrons une nouvelle fois dans un champ inexploré. Pourtant, ce ne sont pas les liens tissés par Diderot avec certains auteurs ménippéens avérés qui manquent. Outre les auteurs antiques que nous avons analysés plus haut, nous pensons à Rabelais, Swift et Sterne qui l'influencèrent de diverses manières.

L'empreinte de Rabelais sur l'œuvre de Diderot est durable et profonde. Des *Bijoux indiscrets*<sup>309</sup> à Jacques consultant sa gourde comme on consulte la dive bouteille<sup>310</sup>, Rabelais est présent à travers l'œuvre<sup>311</sup>. L'influence de Swift sur la satire diderotienne attend encore d'être analysée. Rabelais côtoie Swift dans les œuvres de jeunesse de Diderot et peut avoir marqué durablement sa satire<sup>312</sup>. Dans l'immédiat, voir en Swift, autre auteur ménippéen reconnu, un des maîtres satiriques de Diderot est un pas que nous

---

<sup>309</sup> Les rapports entre cette œuvre et les livres de Rabelais sont nombreux. Cela va de l'emprunt lexical («engastrimuthe» DPV, III, p. 65 ; LEW., I, p. 53 ; *Œuvres*, II, p. 49 ; *Quart Livre*, chap. LVIII), au grotesque et au carnavalesque, à la structure du roman et à diverses techniques (texte lacunaire dans *Les Bijoux* [DPV, III, p. 180 ; LEW., I, p. 653 ; *Œuvres*, II, p. 136] et dans *Jacques le Fataliste* [DPV, XXIII, p. 235 ; LEW., XII, p. 258 ; *Œuvres*, II, p. 874] *Gargantua*, chap. II — la parodie de l'éducation de Mangogul DPV, III, p. 38 ; LEW., I, p. 500 ; *Œuvres*, II, p. 28 ; *Gargantua*, chap. XI). Nous pourrions aussi ajouter cet épisode où Gargantua perd sa femme Badebec à la naissance de Pantagruel (*Pantagruel*, chap. III) comparable à celui où Sélim subit les mêmes épreuves (DPV, III, p. 201 ; LEW., I, p. 676 ; *Œuvres*, II, p. 153).

<sup>310</sup> Voir à ce sujet Huguette Cohen, «La tradition gauloise et le carnavalesque dans *les Bijoux indiscrets*, *Le Neveu de Rameau* et *Jacques le Fataliste*», Colloque international Diderot, Aux Amateurs de Livres, 1985, p. 235-236. À noter le retour d'«engastrimuthe» (DPV, XXIII, p. 233-234 ; LEW., XII, p. 257-258 ; *Œuvres*, II, p. 873).

<sup>311</sup> De *La Promenade du Sceptique* (Allée des Épines, § 21, DPV II, p. 92 ; LEW., I, p. 331-332 ; *Œuvres*, I, p. 85) à la parodie rabelaisienne dans une lettre à Galitsine (CORR., XIV, p. 28-33 ; *Œuvres*, V, p. 1236-1239). Georges Daniel rappelle ce que le style de certains dialogues de Diderot doit au *Tiers Livre* (*Le Style de Diderot*, ouvr. cité, p. 227).

<sup>312</sup> *Les Bijoux indiscrets*, chap. XXVIII (DPV, III, p. 128-130 ; LEW., I, p. 599-601 ; *Œuvres*, II, p. 98-99). Voir aussi les *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* : «je n'opposerai point à vos reproches l'exemple de Rabelais, [...] de Swift et de quelques autres que je pourrais nommer, qui ont attaqué de la manière la plus cynique les ridicules de leurs temps, et conservé le titre de sages» (DPV, II, p. 227 ; LEW., II, p. 9). Nous soulignons *cynique* qui rappelle les origines de la ménippée. Swift est présent aussi dans l'introduction de l'*Essai sur le mérite* et dans la note préliminaire de la *Promenade du sceptique*.

n'osons franchir<sup>313</sup>. Enfin, sans qu'il faille exagérer l'influence du «Rabelais des Anglais»<sup>314</sup>, nous connaissons le rôle de Laurence Sterne sur *Jacques le Fataliste*.

Rabelais, Swift et Sterne impriment à la satire ménippée des orientations personnelles. Nous ne retrouvons plus chez eux les critères qui qualifiaient la ménippée ancienne. Aussi n'est-ce pas ce que nous cherchons :

il faut noter que le terme «ménippée», appliqué à la littérature des temps modernes, désigne, comme toute autre dénomination antique des genres (épopée, tragédie, idylle, etc.), *l'essence du genre* et non pas, comme c'était le cas dans l'Antiquité, un ensemble de canons bien déterminés<sup>315</sup>.

C'est dans cet esprit que nous comptons poursuivre.

Notre analyse portera d'abord sur la *Satire seconde*, ensuite sur *Jacques le Fataliste* et *Les Bijoux indiscrets*.

Le rapprochement entre la *Satire seconde* et la ménippée a déjà été effectué, par Hans Robert Jauss (plus affirmatif que démonstratif) et par Stephen Werner<sup>316</sup>. Ce dernier voit dans l'inclusion de la *Satire seconde* au monde de la ménippée une possibilité séduisante et prometteuse pour interpréter cette œuvre (p. 63). Mais il soulève deux objections d'inégale valeur :

1) la ménippée embrasse un tel nombre de fictions sur une si longue période qu'elle devient un fourre-tout d'œuvres qui n'ont plus en commun que de se situer en dehors des canons littéraires ;

---

<sup>313</sup> France Marchal, *La Culture de Diderot*, Paris, Champion, 1999, p. 226-234. Nous n'avons pas trouvé la démonstration sur le rôle tenu par Swift concluante. Rien ne garantit que l'article HUMOUR de l'*Encyclopédie*, sur lequel est fondée cette démonstration, soit de Diderot (Jacques Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, p. 535 ; DPV, V, p. 202, 207, 212 ; *Culture de Diderot*, p. 229).

<sup>314</sup> Lettre à Sophie Volland du 7 octobre 1762, CORR., IV, p. 189 ; *Œuvres*, V, p. 456.

<sup>315</sup> *Poétique de Dostolevski*, ouvr. cité p. 186.

<sup>316</sup> *Socratic Satire. An Essay on Diderot and Le Neveu de Rameau*, Birmingham, Summa Publications Inc., 1987, p. 63-65. Nous mettons entre parenthèses la pagination.

2) l'usage du terme «ménippée», par son ambiguïté, se confond avec des termes connexes tel que la «carnavalisation», et ne fait qu'accroître la confusion (p. 64).

Dans tous les cas, l'intégration d'une œuvre à la ménippée devient une opération commode pour assouvir le «besoin de classification qui semble entourer une quête d'absolu littéraire», ajoute Stephen Werner qui constate que quelle que soit la singularité d'un texte littéraire, «il peut être disséqué à travers la ménippée et finalement ramené dans le rang»<sup>317</sup>.

La seconde objection sur la confusion des notions ne tient guère. Il suffit de définir précisément le cadre d'emploi des termes pour éviter les contresens. Dans le cas du «carnaval», cas soulevé par Stephen Werner, il suffit de ne considérer que le renversement et la fête populaire, par exemple, c'est-à-dire de réduire, comme nous l'avons fait précédemment, cette notion à un ou deux procédés pour définir les termes et ainsi éviter les chevauchements. Il n'en demeure pas moins vrai que le terme «ménippée» demeure général et englobe beaucoup de choses.

La première objection a en effet plus de force : placer la *Satire seconde* dans le giron de la «ménippée» paraît être une solution de facilité et semble obéir au besoin de trouver un nouveau «panthéon» littéraire à une œuvre inclassable (Werner, p. 65).

Si l'on souhaite enfermer cette œuvre dans un autre «genre» littéraire appelé *ménippée*, Stephen Werner a raison. Mais notre propos est de comprendre le *mode* de certaines fictions diderotiennes et non de leur attribuer un «genre». La ménippée générique est morte avec l'Antiquité, mais elle a transmis certains de ces traits à la

---

<sup>317</sup> «Even more disturbing, however, is a reliance on classification which seems to border on a quest for a literary absolute. However exotic or uneven any literary text is, it can be dissected through the menippean and ultimately brought into line» (p. 64).

littérature occidentale.

D'autre part, l'argumentation de Stephen Werner pêche par certains défauts. Ainsi, les choix du critique en matière de définition de la ménippée sont discutables. Il s'attache à Northrop Frye et à Julia Kristeva sans vraiment tenir compte de la définition qu'en donne Bakhtine. Northrop Frye, quoique juste, reste trop général, comme nous le verrons. Quant à Julia Kristeva, elle commet trop d'erreurs pour que sa définition puisse être prise au sérieux<sup>318</sup>. Après son rejet, sans réelle contre-argumentation, Stephen Werner poursuit en affirmant que la *Satire seconde* est d'une nature exceptionnellement socratique (p. 65). En quoi cela peut-il s'opposer à la ménippée ? On ne peut avancer une telle assertion tout en passant sous silence les observations de Bakhtine. Au vrai, la filiation qu'établit Bakhtine entre le dialogue socratique et la satire ménippée aurait mérité un peu d'attention.

Si Platon a cherché dans ses écrits tardifs à affirmer de façon monologique une vérité toute faite, établie d'avance et prête à s'énoncer par le dialogue magistral, la satire ménippée, estime Bakhtine, a pris le relais du dialogue socratique (la première forme des dialogues platoniciens) en devenant le genre littéraire qui met à l'épreuve dialogique les idées et l'homme qui les énonce<sup>319</sup>. Dans ces conditions, n'est-il pas légitime, si l'on souhaite soutenir la thèse de la «nature socratique» de la *Satire seconde*, d'examiner si la satire de Diderot ne contient pas des traces de ce passage vers la ménippée ?

---

<sup>318</sup> Julia Kristeva se trompe sur le nom d'Anthistène, prête à Lucain (poète latin du I<sup>er</sup> siècle) des satires (à la place de Lucien certainement, qui n'est pas cité), amalgame sans explication Horace, Ovide et d'autres, et poursuit sur l'esprit de la ménippée en espérant rencontrer juste au moins une fois dans une exposition obscure (Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, coll. Points, 1978, p. 103-107).

<sup>319</sup> *Poétique de Dostoïevski*, ouvr. cité, p. 158.

Reprenons le débat avec Northrop Frye pour commencer<sup>320</sup>. Celui-ci souhaite classer les branches de la fiction et en distingue finalement quatre : le roman, la confession, l'anatomie et le romanesque. L'anatomie est celle qui nous intéresse.

Il constate la difficulté de classer certaines œuvres qu'il ne peut appeler, à défaut d'autre chose, que «fiction» ou «forme». Parmi ces œuvres, il retient *Les Voyages de Gulliver* et *Candide* dans la production littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle (p. 375). Cette «forme» possède «une tradition qui lui est propre» et «conserve par rapport à la forme dominante du roman une certaine indépendance», constate-t-il (p. 375-376), puis il ajoute :

la réalité de son existence est aisément démontrable, et nul ne contestera que la ligne d'ascendance littéraire des *Voyages de Gulliver* et de *Candide* nous conduit, en passant par Érasme et Rabelais, jusqu'à Lucien (p. 376).

Cette lignée est celle de la satire ménippée. Northrop Frye explique ensuite ce qu'était la ménippée ancienne<sup>321</sup>, avant d'en dégager deux caractéristiques. En premier, le personnage :

la satire ménippée s'intéresse moins aux personnages eux-mêmes qu'à leurs attitudes mentales : pédants, bigots, maniaques, parvenus, personnages de toutes espèces et de tous métiers, virtuoses, maladroits, illuminés, nous sont présentés dans le cadre de leurs activités spécifiques, distinctes de leur comportement social (p. 376).

Il perçoit une différence entre ce type de personnage et ceux du roman, le personnage ménippéen devenant le plus souvent le «porte-parole des idées qu'[il a] charge de défendre» (*id.*). Parmi ce qu'il appelle les «attitudes mentales» les plus critiquées par la ménippée, Northrop Frye relève celle du philosophe.

---

<sup>320</sup> *Anatomie de la critique*, ouvr. cité, p. 375-381. Nous donnons la référence dans le texte.

<sup>321</sup> Voir ce que nous en avons écrit, plus haut p. 40-44.

Deuxièmement, l'encyclopédisme que nous avons signalé à propos de la *Satire première*. Northrop Frye constate que la ménippée tend vers l'accumulation de connaissances. L'auteur de satires ménippées, «traitant de sujets et d'attitudes intellectuelles», montre quelles sont ses préoccupations en rassemblant sur le sujet traité une masse importante de documents (p. 378). Northrop Frye parle même de «fatras encyclopédique». Cette «méthode de composition à partir d'une documentation érudite exhaustive est caractéristique de la satire ménippée», affirme le critique qui appelle cette forme l'*anatomie* (*id.*).

L'anatomie et le roman se rencontrent à l'occasion, mais certains traits caractérisent la première : l'érudition encyclopédique pour elle-même est l'un d'eux. Appliquons à *Jacques le Fataliste* ce que Northrop Frye dit du *Tristram Shandy* de Laurence Sterne :

[l'œuvre] peut sans doute passer pour un roman, mais les digressions du récit, les longues énumérations, la stylisation du héros dans le cadre de son «humeur», [...], les longues discussions et la façon dont sont ridiculisés les pédants et les philosophes sont des traits caractéristiques de l'«anatomie» (p. 379)<sup>322</sup>.

Cette dernière citation laisse entendre que la ménippée s'intègre plus ou moins bien au roman et que la rencontre des deux genres singularise certaines œuvres de fiction au point de rendre leur analyse au moyen d'outils romanesques plus difficile. Il semble que ce soit d'abord la diégèse qui pâtisse de cette «intromission» de la ménippée dans le roman :

Pétrone, Apulée, Rabelais, Swift et Voltaire ont tous utilisé une forme de récit, faiblement articulée, qui a souvent été confondue avec le romanesque. Elle en

---

<sup>322</sup> Pierre Lepape qualifie justement Sterne d'«encyclopédiste du roman» (*Diderot*, ouvr. cité, p. 270).

diffère néanmoins (bien que l'on puisse trouver une bonne part de romanesque chez Rabelais) car elle ne s'attache pas avant tout au récit des exploits des héros, mais se fonde sur le libre jeu de la fantaisie intellectuelle et de l'observation humoristique qui donne aux personnages le relief de la caricature<sup>323</sup>.

Les récits échappent aux règles du temps et de l'espace, contrairement au roman tel qu'on le conçoit de nos jours. D'autre part, la ménippée étant susceptible de présenter un modèle de vision du monde totalement intellectualisé, elle est plus sujette aux aventures «de pure fantaisie» et aux rêves comme les «contes de fées littéraires» (*id.*).

Enfin, toujours selon Northrop Frye, la ménippée, «sous sa forme réduite», se caractérise par ses dialogues «dont l'intérêt dramatique se concentre plutôt sur un conflit d'idées que sur l'opposition des caractères» (p. 378), comme chez Érasme, Voltaire (exemples de Northrop Frye) et Diderot lui-même dans sa *Satire seconde*. Northrop Frye ajoute : «la satire, ici encore, n'est pas toujours évidente, mais on peut la voir poindre au cours de discussions plus ou moins fantaisistes et moralistes» (*id.*).

Nous apercevons immédiatement le parti que l'on peut tirer de cette analyse, mais aussi ses difficultés. Les caractéristiques de la satire deviennent plus lâches. Tentons cependant d'appliquer à la *Satire seconde* les divers aspects décrits par Northrop Frye. Les traits ménippéens sont

- 1) la mise en scène souvent dialoguée de personnages intellectualisés ;
- 2) l'antiphilosophie ;
- 3) l'encyclopédisme (l'anatomie) ;
- 4) une certaine fantaisie dans le *chronotope*, pour reprendre une expression de

---

<sup>323</sup> P. 377. Sophie Duval et Marc Martinez mettent l'accent sur le personnage (ouvr. cité, p. 246-247).



Bakhtine.

La *Satire seconde* met effectivement en scène deux personnages «intellectualisés» qui dialoguent, l'un cynique et bouffon, l'autre philosophe, quelque peu embourgeoisé. Incapable de dogmatisme néanmoins, et plus ou moins heureux dans sa démarche, MOI se contente de défendre la philosophie. Cette dernière est malmenée par LUI qui refuse, en fait, toutes les «billevesées» métaphysiques et tout ce qui éloigne de la réalité (la satire du philosophe selon Northrop Frye)<sup>324</sup>.

L'anatomie est le lien le plus remarquable que l'on peut établir entre la théorie de Northrop Frye et la *Satire seconde*. Tous les critiques, depuis Goethe, ont été impressionnés par la somme d'événements rapportés et par le nombre de personnes citées dans la *Satire seconde*. L'ensemble de l'œuvre prend l'aspect d'«une somme comparable à *Jacques le Fataliste*»<sup>325</sup>. Il ne faut pas moins de 334 notes à Jean Fabre et 378 à Henri Coulet (DPV) pour éclairer le texte. À cela, il faut ajouter les sujets philosophiques, esthétiques, éthiques qui émaillent le dialogue. Nous pourrions y inclure la somme des genres poétiques — au sens large du terme. Nous ne reviendrons pas sur cette question amplement développée plus haut (pour la *Satire première* également).

Enfin, est-il nécessaire de rappeler les incohérences logiques et chronologiques de la *Satire seconde* ? L'œuvre couvre des événements allant de 1750 à 1776<sup>326</sup>, c'est-à-dire postérieurs à la rencontre supposée, postérieurs même à la mort du personnage historique

---

<sup>324</sup> À rapprocher de la satire de la métaphysique et de ce langage trop éloigné de la réalité (plus haut, p. 122 et suiv.).

<sup>325</sup> Jacques Chouillet, *La Formation des idées esthétiques...*, p. 522.

<sup>326</sup> Voir à ce sujet les tableaux de Jacques Chouillet (*La Formation des idées esthétiques...*, p. 521) et de Jean-Marie Carzou («Problèmes de chronologie», *Entretiens sur «Le Neveu de Rameau*», p. 161-166).

du Neveu. Ce problème a été suffisamment développé par Jean Fabre et Jean-Marie Carzou pour qu'il ne soit pas nécessaire d'y revenir<sup>327</sup>.

Cette analyse succincte de la *Satire seconde* par le biais de Northrop Frye n'est qu'un aperçu de ce que peut être la ménippée. Elle pourrait s'appliquer à *Jacques le Fataliste* comme aux *Bijoux indiscrets*. Mais, pour être plus précis en la matière, il convient surtout d'examiner la ménippée selon ce qu'en dit Mikhaïl Bakhtine. Avant cela, nous souhaitons préciser notre démarche.

Premièrement, ce que nous avons écrit à propos du *comico-sérieux* est applicable à *Jacques le Fataliste* et aux *Bijoux indiscrets*. Il est inutile de refaire la démonstration.

Deuxièmement, l'importance de la ménippée dans *Jacques le Fataliste* et *Les Bijoux indiscrets* n'a jamais été étudiée<sup>328</sup>. Qui pis est, le point de départ de notre analyse demeure peu défini :

de nos jours, la satire désigne une attitude, ou un principe conceptuel, auquel nous avons donné le nom de *mythos*. Ce vocable, qui désigne la forme dans les satires ménippées que nous venons d'examiner, définit en même temps une certaine attitude (Northrop Frye, p. 377).

Une «certaine attitude» : la notion de *ménippée* touche à des aspects si profonds de la fiction diderotienne que nous devons sciemment renoncer à définir dans toutes ses dimensions cette «attitude». Nous nous contenterons de définir les grandes lignes de la ménippée chez Diderot.

---

<sup>327</sup> «Problèmes de chronologie», *Entretiens sur «Le Neveu de Rameau»*, p. 161-166. Jean Terrasse reprend un peu le problème mais n'établit aucun lien avec la ménippée (*Le Temps et l'espace dans les romans de Diderot*, p. 78).

<sup>328</sup> Le carnavalesque, la tradition gauloise, le roman picaresque, certes, mais non la ménippée. Le mot n'est pas même mentionné dans le *Dictionnaire de Diderot* (ouvr. cité). Roberto Da Silva (*Silence et bruit. Diderot et la satire*, chap. 1, p. 16) signale un article de Ruth Groh («Diderot — Ein Menipper der Aufklärung») qui semble renvoyer à Ménippe et non à la ménippée.

Il serait sans doute possible de saisir la satire à un niveau moins «ambitieux». Dans *Jacques le Fataliste* par exemple, nous aurions pu nous cantonner au thème de la religion, à celui des misères sociales ou à celui de la noblesse. Comme l'écrivait Jacques Smietanski :

il y a, en effet, dans *Jacques le Fataliste*, un aspect satirique de grande importance. Si l'on mettait bout à bout toutes les pages satiriques de l'œuvre on serait presque tenté de croire que le sous-titre «satire» lui conviendrait tout autant, sinon davantage qu'au *Neveu de Rameau*<sup>329</sup>.

Dans *Les Bijoux indiscrets* nous aurions également pu faire l'étude de la satire des femmes. Nous avons préféré porter l'analyse sur la «macro-satire», si l'on nous passe l'expression, plus susceptible de passer inaperçue aux yeux de la critique<sup>330</sup>.

Nous donnons donc au terme *ménippée* une extension que ni Varron, ni Lucien de Samosate ne lui donnaient. Cette conception de la ménippée est celle de Northrop Frye, mais aussi celle de Bakhtine qui, dans *La Poétique de Dostoïevski*, dégage quatorze caractéristiques propres au mode : il en fait «ressortir les lignes de force et les tendances traditionnelles», comme Northrop Frye souhaitait que quelqu'un le fit (p. 379). D'une manière quelque peu mécanique, nous l'admettons, nous étudierons ces quatorze concepts dans *Les Bijoux indiscrets* et dans *Jacques le Fataliste*.

---

<sup>329</sup> *Le Réalisme dans Jacques le Fataliste*, Paris, A. G. Nizet, 1965, p. 165.

<sup>330</sup> Pour une analyse des procédés satiriques dans *Les Bijoux indiscrets*, voir un de nos travaux précédents: *Des Bijoux indiscrets à La Religieuse : les procédés satiriques dans deux romans de Denis Diderot*, thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, 1998, ff. 35-116.

### 1 — Importance de l'élément comique (p. 159-160).

En comparaison du dialogue socratique, c'est «le poids spécifique de l'élément comique qui augmente dans la ménippée». Bakhtine compare Varron à Boèce pour donner la mesure de ce spectre comique. Le carnavalesque constitue l'une des expressions de ce comique.

Nous pensons qu'il est inutile que nous nous étendions outre mesure sur le caractère comique des *Bijoux indiscrets* et de *Jacques le Fataliste*. Il serait par contre intéressant d'analyser les diverses formes que prend ce rire, ce qui dépasse quelque peu le cadre de la satire.

### 2 — Liberté d'invention philosophique et thématique sans contrainte de vraisemblance (p. 160).

«La ménippée s'affranchit totalement des contraintes historiques [...] ; elle est dégagée de toute tradition et n'est liée par aucune exigence de vraisemblance extérieure», écrit Bakhtine, qui rejoint Northrop Frye<sup>331</sup>. Bakhtine ajoute que la ménippée «se signale par la liberté exceptionnelle de l'invention philosophique et thématique» et il conclut que «dans toute la littérature mondiale, on ne trouve peut-être pas de genre plus libre en fait d'imaginaire et de fantastique».

Cet imaginaire débridé, on le retrouve notamment dans le pouvoir magique de l'anneau de Cucufa et dans la théorie de l'âme voyageuse de Mirzoza (*Bijoux indiscrets*, I, chapitre 26) ; dans cette œuvre, la magie seconde cette fiction. D'un autre côté, est-il

---

<sup>331</sup> Bakhtine et Frye ont émis leurs théories de la ménippée sans connaître les travaux de l'autre. Remarquons, comme le constate H. K. Riikonen, que les vues de ces critiques se rejoignent en plusieurs endroits (*Menippean Satire as Literary Genre with special reference to Seneca's Apocolocyntosis*, ouvr. cité).

une œuvre de Diderot où la liberté se fasse plus sentir que dans *Jacques le Fataliste* ? Aux affirmations de liberté du narrateur<sup>332</sup>, il convient d'ajouter la structure lâche de l'œuvre qui permet à l'auteur d'ajouter ou de retrancher comme bon lui semble, comme le montre la parution posthume d'«additions» dans la *Correspondance littéraire*. Cette liberté se trouve aussi dans la forme de l'œuvre. Enfin, la philosophie du valet (invraisemblable ?) et son exposition originale ajoutent à cette liberté d'invention.

### 3 — Mise à l'épreuve de l'idée philosophique par les pérégrinations fantastiques du sage en quête de vérité (p. 160-161).

La ménippée repose sur la confrontation des idées. Mais contrairement aux dialogues socratiques, cette confrontation se produit au moyen de «péripiéties et [de] fantasmagories» débridées qui permettent de «créer une situation exceptionnelle, pour provoquer et mettre à l'épreuve l'idée philosophique». Le fantastique «sert ici non pas à l'incarnation définitive de la vérité, mais à sa recherche, sa provocation et surtout à sa mise à l'épreuve».

Le voyage mettant à l'épreuve le «sage», c'est celui de Candide dont on sonde l'optimisme, c'est celui de Jacques qui montre la mesure de son fatalisme. Nous pouvons voir dans les pérégrinations aléatoires de Jacques une mise à l'épreuve de la philosophie du valet. Jean Ehrard a bien montré en quoi l'idée avait influé sur la composition de l'œuvre :

---

<sup>332</sup> Quelques exemples de cette liberté affirmée : «il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques» (DPV, XXIII, p. 24 ; LEW., XII, p. 18 ; *Œuvres*, II, p. 714) ; ou de cette absence simulée de liberté : «si je vous le disais, vous le croiriez peut-être [...] mais la chose n'en serait pas plus vraie» (DPV, XXIII, p. 62 ; LEW., XII, p. 59 ; *Œuvres*, II, p. 743).

dans ce subtil divertissement de philosophe, l'idée détermine la forme et l'ambiguïté littéraire de ce roman insolite exprime de la façon la plus adéquate l'ambiguïté philosophique d'une pensée critique et plus que jamais «questionneuse»<sup>333</sup>.

Bien sûr, l'on ne retrouve pas dans cette œuvre le fantastique des voyages de Ménippe, de Pantagruel, de Gulliver ou de Candide. On y trouve cependant toutes les chaînes de hasards, heureux ou malheureux, parodies souvent du romanesque, qui s'approchent quelque peu du fantastique.

Dans *Les Bijoux indiscrets*, les pérégrinations fantastiques du «sage» Mangogul sont trop connues pour qu'elles soient décrites en détail. Rappelons toutefois que ce souverain procède à une expérimentation qui confirmerait ou infirmerait sa théorie sur les femmes et qu'il dispose pour cela d'une bague magique qui lui confère une utile invisibilité, les pouvoirs de se déplacer rapidement et de faire parler les bijoux féminins.

#### 4 — Combinaison du «naturalisme des bas-fonds» avec l'élévation philosophique, voire mystique (p. 161).

La ménippée aime les contrastes :

les aventures de l'idée sur la terre se déroulent sur les grands chemins, dans les lupanars, les repaires de brigands, les tavernes, les prisons, sur les places de marché, au sein d'orgies érotiques, au cours de cérémonies secrètes, etc. L'idée n'a peur d'aucun taudis, d'aucune saleté. L'homme de l'idée, le sage, se heurte à la manifestation extrême du mal universel, de la débauche, de la bassesse, de la veulerie.

MOI n'hésite pas à confronter ses idées (ses «catins») à celles de LUI. Sans quitter le café de la Régence, le Neveu conduit le Philosophe au cœur d'un monde de turpitudes, dans

---

<sup>333</sup> Jean Ehrard, «Paradoxes sur le roman ou Denis le Fataliste», dans *L'Invention littéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle : fictions, idées, société*, Paris, PUF, coll. Écriture, 1997, p. 118.

l'antre de la bête bicéphale «Bertin-Hus». Mangogul pousse son enquête dans les alcôves et découvre l'envers de son royaume. Enfin, Jacques et son maître séjournent dans les lieux les plus hétéroclites.

Cependant, nous sommes loin du «naturalisme des bas-fonds» dont parle Bakhtine, en particulier du naturalisme de Pétrone et d'Apulée chez lesquels le procédé «trouve son épanouissement complet», pour reprendre l'expression de Bakhtine. Il suffit de comparer les scènes d'auberge du *Satiricon* à celles de *Jacques le Fataliste* pour s'en rendre compte<sup>334</sup>. Diderot est d'un autre temps et s'il lui arrive de faire l'éloge du mot et de la chose, s'il explore sa société dans ses endroits les plus sombres<sup>335</sup>, il se garde de dépasser certaines limites<sup>336</sup>. Diderot a une idée du réalisme qui n'exclut pas l'éloquence et la poésie<sup>337</sup>.

L'exemple qui s'approche évidemment le plus des hardiesses de Pétrone et d'Apulée est celui des *Bijoux indiscrets*. Le discours du bijou voyageur (II, chap. 14) est soigneusement habillé d'anglais (sur une métaphore filée), de latin et d'italien là où les auteurs anciens n'auraient pas hésité à présenter la chose en soi. Les bijoux couvrent leurs

---

<sup>334</sup> Dans *Jacques*, Diderot ne s'attarde pas à la description de l'auberge des bandits : «ils s'arrêtèrent dans la plus misérable des auberges. On leur dressa deux lits de sangle dans une chambre fermée de cloisons entrouvertes de tous les côtés. Ils demandèrent à souper. On leur apporta de l'eau de mare, du pain noir et du vin tourné» (DPV, XXIII, p. 29 ; LEW., XII, p. 22-23 ; *Œuvres*, II, p. 718). L'auberge du Grand-Cerf est tout aussi vivante, mais ô combien plus respectable.

<sup>335</sup> Tel le monde des Le Brun, Fourgeot et autres Saint-Ouin dans *Jacques*.

<sup>336</sup> Tout est relatif, cependant. On s'est fait un malin plaisir de rappeler *Les Bijoux indiscrets* à son auteur. L'épisode de dame Marguerite a pu paraître osé.

<sup>337</sup> Ce «réalisme» est considéré dans la classification des «trois sortes de contes», avec le conte historique (*Les Deux Amis de Bourbonne*, DPV, XII, p. 454-456 ; LEW., VIII, p. 710-711 ; *Œuvres*, II, p. 479-481). Le conteur historique «a pour objet la vérité rigoureuse ; il veut être cru : il veut intéresser, toucher, entraîner, émouvoir, faire frissonner la peau et couler les larmes ; effets qu'on n'obtient point sans éloquence et sans poésie» (p. 455).

narrations de métaphores<sup>338</sup>. Les amours de Jacques se font surtout sous le signe de l'humour<sup>339</sup>.

La combinaison des «bas-fonds» et de la philosophie dans la *Satire seconde* se traduit aussi dans la langue du Neveu par le recours aux «morbleu», «mordieu», «pardieu» et autres «vertudieu» que tranchent «borborygme» (mot du Neveu), «idiotisme» (mot de MOI) et «composé» (du narrateur). C'est à ce type de «combinaison» que font également penser ces mots qui sortent de la province, des milieux interlopes, de la musique ou de la philosophie.

### 5 — Méditation sur les « ultimes questions » concernant l'homme tout entier (p. 161-162).

Bakhtine est encore succinct :

la hardiesse d'imagination et le fantastique s'allient dans la ménippée à un universalisme philosophique exceptionnel, et à une méditation sur le monde poussée à la limite. La ménippée est le genre des «ultimes questions».

Si l'on y expérimente les dernières positions philosophiques, il n'est pas question d'aborder ces positions d'une manière scolaire :

dans la ménippée, les questions tant soit peu «académiques» (gnoséologiques et esthétiques) disparaissent de même que l'argumentation ample et touffue, ne laissant, en fait, que les «ultimes questions» à tendance éthico-pratique.

La ménippée met souvent en relation les différentes écoles philosophiques et, dans des

---

<sup>338</sup> Nous pensons par exemple à la pantagruélique Thélis dont le discours métaphorisé est celui d'une ogresse : «je commençai donc par engloutir l'honneur et les services d'un officier» ; «en moins de six mois, j'engloutis ses revenus immenses, trois étangs et deux bois de haute futaie» ; «un ministre, dont les affaires de son maître ne remplissaient pas tous les moments, me tomba sous la dent, et je lui dévorai en trois ou quatre mois une fort belle terre, le château tout meublé, le parc, un équipage avec les petits chevaux pies» (II, chap. 21, DPV, III, p. 93-95 ; LEW, I, p. 561-563 ; *Œuvres*, II, p. 71-72).

<sup>339</sup> Suzanne et Marguerite, DPV, XXIII, p. 219-225 ; LEW., XII, p. 241-249 ; *Œuvres*, II, p. 863-867.



«dialogues épurés», entame les débats sur ces «ultimes questions».

Ces «questions ultimes» sont soulevées dès le début de *Jacques le Fataliste*. En posant des questions auxquelles il ne répond pas, le texte déçoit l'attente que tout roman est censé satisfaire et dérange ainsi le lecteur dans sa vision du monde<sup>340</sup> :

Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ?<sup>341</sup>.

L'universalisme philosophique est posé dès le titre puisque Jacques est «Fataliste».

La tendance «éthico-pratique» est aussi sensible dans l'histoire de Madame de la Pommeraye, dont l'aventure constitue un *exemplum*<sup>342</sup>. On peut aussi penser à l'histoire de Gousse, être foncièrement amoral. Il réunit tous ses avoirs pour que Prémontval et son écolière puissent s'enfuir, les accompagne jusqu'aux Alpes, leur donne ce qui reste de la somme et s'en revient à pied<sup>343</sup>.

— Cela est très beau. — Assurément ! et d'après cette action héroïque, vous croyez à Gousse un grand fonds de morale ? Eh bien ! détrompez-vous, il n'en avait non plus qu'il n'y en a dans la tête d'un brochet.

En effet, d'un autre côté ce même Gousse augmente à son profit la somme d'un mandat par «un trait de plume» et exerce «une justice distributive» en volant les livres d'un docteur de Sorbonne au profit du narrateur : «Je n'ai fait que déplacer ces livres pour le mieux, en les transférant d'un endroit où ils étaient inutiles, dans un autre où l'on en ferait un bon usage», lance-t-il. Aux yeux de la loi, c'est un voleur. La question reste ouverte:

---

<sup>340</sup> Hans Robert Jauss, *ouvr. cité*, p. 142.

<sup>341</sup> DPV, XXIII, p. 23 ; LEW., XII, p. 15 ; *Œuvres*, II, p. 713.

<sup>342</sup> «Et vous croyez, lecteur, que l'apologie de M<sup>me</sup> de La Pommeraye est plus difficile à faire ?» (DPV, XXIII, p. 171 ; LEW., XII, p. 187 ; *Œuvres*, II, p. 827).

<sup>343</sup> Pour toutes les citations : DPV, XXIII, p. 83-84 ; LEW., XII, p. 83-84 ; *Œuvres*, II, p. 759-760.

sont-ils bons ? sont-ils méchants ? Diderot a fait de ces questions pratiques de morale le thème de ses contes et le sujet de questions épineuses posées à Sophie Volland.

La *Satire seconde* pousse le débat sur la relativité morale dans ses derniers retranchements. Plus ou moins directement, ce sont les diverses positions philosophiques qui sont battues en brèche (à travers Socrate et Diogène). Par contre, cette dimension est absente des *Bijoux indiscrets*. Bien sûr, la méthode d'investigation de l'intimité féminine peut être rapportée à la mise à l'épreuve, expérimentale, de la théorie selon laquelle les femmes ne sont pas fidèles (I, chap. 29). Mais nous pensons que la méthode est appliquée à un objet dérisoire, selon la volonté de Diderot, et que nous sommes encore loin des «ultimes questions».

#### 6 — Construction sur trois niveaux, l'Olympe, la Terre, les Enfers (p. 162).

La ménippée ne se contente pas d'investir les palais et les bas-fonds terrestres. Elle accède aussi à l'univers divin et au monde des morts. Cette «construction à trois niveaux» est celle de l'*Apocoloquintose* de Sénèque qui narre les déboires de Claude. Après avoir quitté la terre, Claude est «renvoyé de l'Olympe [...] aux Enfers où il finit esclave»<sup>344</sup>. Il s'agit ici de la littérature des «dialogues sur le seuil», écrit Bakhtine, aux portes du Paradis ou en Enfer : «cela donne naissance à ce genre spécifique des “dialogues des morts”» dans lesquels s'illustra Lucien.

Ces niveaux sont plus ou moins dissimulés dans les ménippées de Diderot. Nous pouvons voir dans *Jacques le Fataliste* deux au moins de ces dimensions, c'est-à-dire la

---

<sup>344</sup> Sophie Duval et Marc Martinez, ouvr. cité, p. 175.

terre et l'«Olympe» (le Grand Rouleau)<sup>345</sup>. Pour le niveau des Enfers, nous restons incertain s'il faut considérer l'auberge malfamée, le couvent du père Hudson, les prisons ou le monde interlope de Saint-Ouin comme participant de ce troisième niveau. Dans cette exploration des euils, la mort n'est pas absente de *Jacques*, mais l'on se joue le plus souvent d'elle : le cheval qui conduit Jacques aux fourches patibulaires, les duellistes qui risquent leur vie et qui s'en voudraient d'enlever celle de l'autre et cette question sans réponse enfin : le capitaine de Jacques est-il mort ?

Dans la *Satire seconde* les plans sont aussi plus ou moins bien définis. Le Neveu est revenu sur terre, mais d'où vient-il ? Selon LUI, du paradis ; selon MOI, de l'enfer. Sous l'effet de la folie du Neveu, les deux niveaux semblent confondus : c'est peut-être l'élément tragique du Neveu de porter l'enfer en lui.

Quant aux *Bijoux indiscrets*, les trois plans se retrouvent dans les discours des bijoux (le bas), dans celui des personnages (la terre) et dans le monde supérieur des rêves et autres féeries (l'Olympe)<sup>346</sup>.

### **7 — «Fantastique expérimental» et notamment observation à partir d'un point de vue inhabituel, notamment d'une hauteur (p. 162-163).**

Nous citons presque tout ce qu'en dit Bakhtine :

on a affaire, dans la ménippée, à un type nouveau de *fantastique expérimental*, complètement étranger à l'épopée et à la tragédie antiques. C'est l'observation faite à partir d'un point de vue inhabituel, d'une hauteur par exemple, d'où l'échelle des phénomènes est brusquement modifiée.

---

<sup>345</sup> À quel niveau doit-on placer le narrateur ? Doit-on voir dans ce Grand Rouleau l'allégorie du livre en train de s'écrire et donc maîtrisé par son auteur ?

<sup>346</sup> À noter le dialogue avec un mort, Platon, dans le «Rêve de Mangogul» (I, chap. 29)

Bakhtine a en tête l'*Icaroménippe* de Lucien, les géants de Rabelais et Swift, le *Micromégas* de Voltaire.

Nous ferons ici l'économie de ce que nous avons déjà dit dans la section consacrée au *theatrum mundi*, pour nous contenter de signaler le point de vue supérieur du narrateur de *Jacques le Fataliste*, le point de vue singulier du Neveu, qui peut maintenant prendre le recul nécessaire pour embrasser du regard la coterie Bertin, et le point de vue des bijoux sur le monde. Seul *Les Bijoux indiscrets* fait appel au fantastique.

Précisons que ce point de vue supérieur correspond à celui du satirique.

#### **8 — Expérimentation morale et psychologique et représentation d'états psychiques anormaux qui signalent la non-coïncidence de l'homme avec lui-même (p. 163-164).**

Cette «expérimentation morale et psychologique» à laquelle fait référence Bakhtine, ce sont les

états psychiques inhabituels, anormaux : démence de toutes sortes [...], dédoublements de la personnalité, rêveries extravagantes, songes bizarres, passions frisant la folie, suicides, etc.

Les «dédoublements» de la personnalité dans *Les Bijoux indiscrets* entrent dans cette catégorie: «le personnage perd son achèvement, son monisme ; il cesse de coïncider avec lui-même» (Bakhtine). Il est permis en effet de voir dans le discours des bijoux une disjonction qui brise l'unité du masque sous lequel se cachaient les femmes. Il s'agit à tout le moins d'un dédoublement de la personnalité comme l'écrit Bakhtine<sup>347</sup>. Quant à la

---

<sup>347</sup> «La destruction de l'achèvement de l'homme y est également favorisée par une attitude dialogique vis-à-vis de soi-même (grosse du dédoublement de la personnalité). De ce point de vue la ménippée de Varron, *Bimarcus*, c'est-à-dire *Double Marc*, est particulièrement intéressante».

*Satire seconde*, on a voulu y voir Diderot dialoguant avec lui-même.

Dans *Jacques*, le narrateur tient un discours sur la diversité humaine qui nous est connu<sup>348</sup>. Cette «nature variée» s'étend aux comportements extravagants qui traversent de temps à autre cette ménippée, tel celui des deux capitaines que Jacques qualifie d'«hétéroclites»<sup>349</sup> et qui se battaient en duel à chaque rencontre. On pense aussi à Gousse, tout aussi «original» que Jacques<sup>350</sup>, en «non-coïncidence» avec la société.

**9 — Rupture avec les bienséances et recours au scandale et à l'excentrique comme catégories artistiques pour libérer l'humanité des normes (p. 164).**

Cet élément est l'un des mieux décrits par Bakhtine :

la ménippée affectionne les scènes de scandale, les conduites excentriques, les propos et les manifestations déplacés, c'est-à-dire toutes sortes d'infractions au cours habituel et «bienséant» des événements, aux normes établies de la conduite et de l'étiquette, y compris de l'étiquette de la parole.

La ménippée donnerait alors le jour à «de nouvelles catégories artistiques» :

le mot inconvenant (soit par sa sincérité cynique, soit par la profanation démystifiante du sacré, soit par un manquement exagéré à l'étiquette) est également très fréquent.

Nous constaterons au chapitre suivant comment Diderot a fait usage de ce «scandale» en produisant l'éloge paradoxal de mots tels que «bigre», dans *Jacques le Fataliste*. Nous

---

<sup>348</sup> «La nature est si variée, surtout dans les instincts et les caractères, qu'il n'y a rien de si bizarre dans l'imagination d'un poète dont l'expérience et l'observation ne vous offrissent le modèle dans la nature» (DPV, XXIII, p. 81-82 ; LEW., XII, p. 82 ; *Œuvres*, II, p. 758).

<sup>349</sup> «C'est que mon capitaine, bon homme, galant homme, homme de mérite, un des meilleurs officiers du corps, mais homme un peu hétéroclite, avait rencontré et fait amitié avec un autre officier du même corps, bon homme aussi, galant homme aussi, homme de mérite aussi, aussi bon officier que lui, mais homme aussi hétéroclite que lui...» (DPV, XXIII, p. 71 ; LEW., XII, p. 69-70 ; *Œuvres*, II, p. 749-750).

<sup>350</sup> Respectivement DPV, XXIII, p. 183 et 203 ; LEW., XII, p. 200 et 220 ; *Œuvres*, II, p. 835 et 850.

ne rappellerons pas ce que *Les Bijoux indiscrets* ont d'«excentrique». Quant au Neveu, le scandale est dans son cynisme, dans son amoralisme éhonté, bref, dans le regard qu'il porte crûment sur son milieu et sur les arts.

**10 — Goût pour l'oxymore, les transitions abruptes et les mésalliances de tous genres (p. 164).**

La ménippée privilégie les «contrastes violents» :

l'hétaïre vertueuse, le sage profondément libre et prisonnier de sa situation matérielle, l'empereur devenant esclave, la déchéance et la purification, la richesse et la pauvreté, le brigand généreux, etc.

Bakhtine place ici le monde inversé que nous avons analysé au chapitre précédent et que nous ne développerons pas davantage. Pour ce qui est de la *Satire seconde*, elle est fondée sur une mésalliance fondamentale, celle de LUI et de MOI. Nous voyons dans la structure même des *Bijoux indiscrets* ce goût pour les «transitions abruptes» à travers les discours des bijoux. Et que penser de ce valet philosophe qu'est Jacques<sup>351</sup>? Nous constaterons au chapitre suivant que l'énoncé paradoxal entre aussi dans ce procédé.

**11 — Utopies sociales introduites par les rêves et les voyages (p. 164-165).**

Mikhaïl Bakhtine observe qu'on

rencontre souvent dans la ménippée des éléments d'utopie sociale introduits sous forme de rêves ou de voyages dans des pays inexistantes ; parfois elle se transforme carrément en roman utopique.

Dans *Les Bijoux indiscrets*, le procédé est le plus évident à travers les additions des

---

<sup>351</sup> DPV, XXIII, p. 91 ; LEW., XII, p. 92 ; *Œuvres*, II, p. 765.

«Voyageurs» et du «rêve de Mangogul»<sup>352</sup>. Dans *Jacques le Fataliste*, rappelons la présence de cet énigmatique château :

ils s'acheminèrent vers... oui ; pourquoi pas ?... vers un château immense, au frontispice duquel on lisait : Je n'appartiens à personne et j'appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant que d'y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez. — Entrèrent-ils dans ce château ? — Non, car l'inscription était fausse, ou ils y étaient avant que d'y entrer. — Mais du moins ils en sortirent ? — Non, car l'inscription était fausse, ou ils y étaient encore quand ils en furent sortis<sup>353</sup>.

Cette allégorie contraste avec les autres étapes des voyageurs. C'est en comparant ce château avec l'auberge du Grand-Cerf que l'on perçoit le plus nettement l'influence de la ménippée : l'épisode repose sur la libre invention sans souci de cohérence.

## 12 — Présence de genres insérés ou de vers plus ou moins parodiques (p. 165).

Cette insertion de «genres intercalaires» est ce qui fonde la ménippée qui est, rappelons-le, prosimétrique et parodique dans sa forme première. Nous retrouvons ici ce qu'a déjà écrit Bakhtine sur le *comico-sérieux*. Il n'y a aucune limite, ni à la fréquence, ni aux genres que l'on peut inclure dans la ménippée.

Ainsi *Les Bijoux indiscrets* comporte-t-il nombre de discours «éloquents» : celui de l'Académicien Orcotome<sup>354</sup>, le sermon en chaire<sup>355</sup>, et celui de la pédante Girgiro l'entortillée<sup>356</sup>, qui contient une parodie satirique de Crébillon fils.

<sup>352</sup> Voir plus haut, p. 145 et suiv. (pour l'utopie) et p. 129 et suiv. (pour le rêve).

<sup>353</sup> DPV, XXIII, p. 43 ; LEW., XII, p. 398 ; *Œuvres*, II, p. 728.

<sup>354</sup> I, chap. 9 et 10.

<sup>355</sup> I, chap. 15.

<sup>356</sup> II, chap. 6, DPV, III, p. 170-172 ; LEW., I, p. 641-643 ; *Œuvres*, II, p. 128-130.

Dans *Jacques le Fataliste*, c'est par exemple le prononcé de l'arrêt rendu par l'hôtesse du Grand-Cerf<sup>357</sup> qui vient immédiatement après une scène de farce moliéresque. Par ailleurs, il n'aurait tenu qu'au narrateur d'abandonner son rôle d'historien pour que *Jacques le Fataliste* fût enrichi des lettres d'Agathe et de M<sup>me</sup> de la Pommeraye<sup>358</sup>.

La ménippée faisant partie du *comico-sérieux*, nous retrouvons la plupart des formes décrites par Lawrence Giangrande, de la fable (la gaine et le couteau) aux anecdotes (le poète de Pondichéry, par exemple) en passant par la parodie romanesque<sup>359</sup>. De plus, ne peut-on voir dans le tableau de l'accident du père Hudson une *ekphrasis*<sup>360</sup>? Jacques demande à son maître : «Monsieur, aimez-vous les tableaux ? [...] Oui, mais en récit». Et Jacques de broser un tableau à la Baudouin dans lequel le Père Hudson s'enfuit d'un fiacre à l'essieu brisé, sous les quolibets de la populace, en laissant sur le pavé deux filles qu'on pouvait difficilement prendre pour ses ouailles<sup>361</sup>.

---

<sup>357</sup> DPV, XXIII, p. 182-183 ; LEW., XII, p. 199-200 ; *Œuvres*, II, p. 834-835.

<sup>358</sup> «Cette lettre [d'Agathe] était fort douce; des reproches, des plaintes et cætera [...]. L Lecteur, vous suspendez ici votre lecture ; qu'est-ce qu'il y a ? Ah ! je crois vous comprendre, vous voudriez voir cette lettre. M<sup>me</sup> Riccoboni n'aurait pas manqué de vous la montrer. Et celle que madame de la Pommeraye dicta aux deux dévotes, je suis sûr que vous l'avez regrettée. [...] Je vous supplie donc de vouloir bien vous passer de ces deux lettres et de continuer votre lecture» (DPV, XXIII, p. 252-253 ; LEW., XII, p. 279-280 ; *Œuvres*, II, p. 888-889).

<sup>359</sup> Robert Mauzi, «La parodie romanesque dans *Jacques le Fataliste*», *DS*, VI, 1964, p. 89-132.

<sup>360</sup> *Ekphrasis*, c'est-à-dire un discours descriptif qui fait voir clairement l'objet que l'on montre. Les romans grecs ont appliqué ce procédé rhétorique aux œuvres d'art (peintures, sculpture, bijoux, etc.). Voir Alain Billault, *La Création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, Paris, PUF, coll. Écriture, 1991, p. 247-249. Voir aussi les digressions et ce qu'en dit l'auteur à propos de *Jacques le Fataliste* (*id.*, p. 267-268).

<sup>361</sup> DPV, XXIII, p. 203-204 ; LEW., XII, p. 220-221 ; *Œuvres*, II, p. 850-851. Pour le libertinage de Baudouin, voir les *Salons* de Diderot.



**13 — Multiplicité des styles et des tons et intérêt pour la matérialité du mot (p. 165).**

Selon Bakhtine,

les genres intercalaires renforcent le pluristylisme et la pluritonalité de la ménippée; on voit apparaître une attitude nouvelle à l'égard du mot en tant que matériau littéraire, conservée ensuite par tout le courant dialogique de la prose littéraire.

Nous avons déjà remarqué que les discours de MOI, dans la *Satire seconde*, étaient parfois «matérialisés» par les pantomimes de LUI. Dans *Jacques le Fataliste*, Diderot souligne cette multiplicité stylistique d'une façon singulière. Il prête à chacun un style particulier. En voici deux exemples :

sais-tu qu'il y a plus d'une mortelle heure que je t'attends ?...  
Lecteur, vous êtes aussi trop pointilleux. D'accord, la mortelle heure est des dames de la ville, et la grande heure de dame Marguerite<sup>362</sup>.

Et Jacques s'est servi du terme *Engastrimeste* ?... Pourquoi pas, Lecteur ? Le capitaine de Jacques était Bacbutien, il a pu connaître cette expression, et Jacques qui recueillait tout ce qu'il disait, se la rappeler ; mais la vérité, c'est que l'*Engastrimeste* est de moi, et qu'on lit sur le texte original *Ventriloque*<sup>363</sup>.

Dans *Les Bijoux indiscrets*, chaque bijou ou presque possède son «style».

**14 — Débat sur les problèmes socio-politiques contemporains (p. 165).**

Les problèmes socio-politiques abordés dans *Jacques le Fataliste* sont nombreux.

Contentons-nous d'évoquer la misère qui rend les routes peu sûres<sup>364</sup>, qui multiplie les

---

<sup>362</sup> DPV, XXIII, p. 222 ; LEW., XII, p. 199-200 ; *Œuvres*, II, p. 865.

<sup>363</sup> DPV, XXIII, p. 234 ; LEW., XII, p. 258 ; *Œuvres*, II, p. 873.

<sup>364</sup> «La mauvaise administration et la misère avaient multiplié sans fin le nombre des malfaiteurs» (DPV, XXIII, p. 29 ; LEW., XII, p. 22 ; *Œuvres*, II, p. 717-718).

gueux<sup>365</sup>, qui offre le spectacle d'enfants «presque nus»<sup>366</sup> et qui pousse aux dernières extrémités<sup>367</sup>. Par contre, ces problèmes ne sont pas soulevés avec autant d'acuité dans *Les Bijoux indiscrets*<sup>368</sup>.

---

*Les Bijoux indiscrets* et *Jacques le Fataliste* ont été évalués le plus souvent à l'aune du roman : nous voulions montrer ici qu'ils gagneraient à être étudiés dans l'optique ménippéenne. Lorsque, à la suite de ces «intempérances d'esprit»<sup>369</sup> qu'est *Les Bijoux indiscrets*, Diderot se justifie et déclare abandonner le métier d'amuseur, les auteurs dont il se réclame sont des satiriques plutôt que des romanciers<sup>370</sup>. En ce qui regarde *Jacques le Fataliste*, pourquoi ne pas adopter la perspective du narrateur ? Il répète sans cesse qu'il est trop «facile de faire des contes»<sup>371</sup> et que son propos n'est pas d'écrire un roman :

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>372</sup>.

---

<sup>365</sup> DPV, XXIII, p. 41 ; LEW., XII, p. 36 ; *Œuvres*, II, p. 727.

<sup>366</sup> DPV, XXIII, p. 98 ; LEW., XII, p. 101 ; *Œuvres*, II, p. 770.

<sup>367</sup> La scène du compère à l'auberge du Grand-Cerf (DPV, XXIII, p. 114-115 ; LEW., XII, p. 120-121 ; *Œuvres*, II, p. 783-784) et bien sûr les d'Aisnon.

<sup>368</sup> La satire touche maints aspects sociaux (le jeu, la religion, la philosophie, les arts de la scène,...), mais superficiellement, sans qu'il soit toujours possible de séparer la pensée de Diderot des lieux communs satiriques.

<sup>369</sup> Lettre du 10 août 1749 à d'Aguesseau ou à d'Argenson, CORR., I, p. 82 ; *Œuvres*, V, p. 16.

<sup>370</sup> Il s'agirait d'une courte apologie des *Bijoux indiscrets* et Diderot se réclame de Rabelais, Montaigne, La Mothe le Vayer et Swift, personnes «qui ont attaqué de la manière la plus cynique les ridicules de leur temps, et conservé le titre de sages» (*Mémoires de mathématiques*, DPV, II, p. 232 ; LEW., II, p. 9). Nous notons deux auteurs ménippéens reconnus : Rabelais et Swift.

<sup>371</sup> DPV, XXIII, p. 25 ; LEW., XII, p. 18 ; *Œuvres*, II, p. 714. «Vous allez prendre l'histoire du capitaine de Jacques pour un conte, et vous aurez tort» (DPV, XXIII, p. 81 ; LEW., XII, p. 82 ; *Œuvres*, II, p. 757).

<sup>372</sup> DPV, XXIII, p. 35 ; LEW., XII, p. 29 ; *Œuvres*, II, p. 722.

C'est ainsi que cela arriverait dans un roman, un peu plus tôt ou un peu plus tard, de cette manière ou autrement; mais ceci n'est point un roman, je vous l'ai déjà dit, je crois, et je vous le répète encore<sup>373</sup>.

Un faiseur de romans n'y manquerait pas [...]. Je dédaigne toutes ces ressources-là, je vois seulement qu'avec un peu d'imagination et de style, rien n'est plus aisé que de filer un roman<sup>374</sup>.

Je vous fais grâce de toutes ces choses, que vous trouverez dans les romans, dans la comédie ancienne et dans la société<sup>375</sup>.

Les restrictions sont importantes : que reste-t-il à *Jacques* ? La philosophie.

## CONCLUSION

Nous voici au terme de la question esthétique entourant la *Satire seconde*, *Les Bijoux indiscrets* et *Jacques le Fataliste*. En passant de l'étude du mode *comico-sérieux* à celle de la ménippée, nous avons voulu souligner le caractère satirique original de ces œuvres. Nous avons tenté de concilier des positions critiques qui niaient par exemple à la *Satire seconde* le substantif «satire» et nous pensons avoir montré que ces critiques avaient raison de la distinguer des satires littéraires traditionnelles, mais tort de ne pas avoir essayé de dépasser la notion de genre.

Nous serions en droit de nous demander si la ménippée que nous venons d'analyser succinctement est encore une «satire». Nous nous sommes posé la question également. Mais c'est justement contre la simplification du terme «satire» que nous estimons devoir réagir.

---

<sup>373</sup> DPV, XXIII, p. 58 ; LEW., XII, p. 54 ; *Œuvres*, II, p. 740.

<sup>374</sup> DPV, XXIII, p. 246 ; LEW., XII, p. 272 ; *Œuvres*, II, p. 883.

<sup>375</sup> DPV, XXIII, p. 37 ; LEW., XII, p. 32 ; *Œuvres*, II, p. 723.

La satire n'est pas seulement une insulte bien tournée. S'interroger sur les croyances les plus fondamentales d'une société peut être en soi satirique ; une écriture qui prendrait le rire tellement au sérieux qu'elle remettrait en cause l'écriture elle-même serait satirique (la parodie romanesque dans *Jacques le Fataliste* par exemple). Cette écriture en liberté n'épargne rien ni personne dans le fond, pas même le lecteur. Et puis, rappelons ici le commentaire de Diderot sur *Tristram Shandy*, du «Rabelais des Anglais» Laurence Sterne : «il est impossible de vous en donner une autre idée que celle d'une satire universelle»<sup>376</sup>. Rappelons aussi que Naigeon, dans ses *Mémoires*, alors qu'il analyse *Jacques*, place cette œuvre de Diderot sous l'égide du *Candide* de Voltaire et dans cette même tradition rabelaisienne que nous appelons «ménippée». Que l'on baptise les œuvres de Sterne, de Swift, de Voltaire ou de Rabelais du nom de «satires universelles» ou de «ménippées», Diderot renoue bien avec cette littérature subversive antique, d'origine cynique, qui remettait tout en question. Aborder ces œuvres sous l'angle de l'esthétique ménippéenne, c'est leur donner une nouvelle unité, une dimension qui dépasse de loin les questions génériques.

La satire littéraire traditionnelle est sclérosée, nous l'avons dit. Elle paraît bien terne en comparaison de la ménippée qui calque la vie au point de l'explorer jusque dans ses ultimes limites. Que de chemin parcouru depuis ces petits poèmes injurieux à l'endroit de Fréron ou de Frédéric que nous avons étudiés au début de ce chapitre ! Dans quelle satire poétique a-t-on pu trouver des réflexions aussi fondamentales que celle qui sont énoncées dans *Jacques* et la *Satire seconde*, voire dans *Les Bijoux indiscrets* ? Ainsi, à

---

<sup>376</sup> Lettre à Sophie Volland du 7 octobre 1762, CORR., IV, p. 189 ; *Œuvres*, V, p. 456.

la question de savoir ce qu'apportent les modèles ménippéens à l'œuvre de Diderot, nous répondrons, à la suite de Hans Robert Jauss et de Bakhtine, qu'ils lui ont permis d'aborder

la situation exceptionnelle d'un homme «placé sur un seuil», la liberté excentrique de l'«invention philosophique», la mise à l'épreuve scandaleuse des «ultimes vérités», l'expérimentation morale et psychologique allant jusqu'au dédoublement de la personnalité et, enfin, la transformation de l'identité humaine en un ensemble de rôles, cette transformation étant réalisée par une mise en scène du discours de l'autre<sup>377</sup>;

Diderot l'encyclopédiste avait trouvé le mode d'expression de sa pensée satirique.

## D — LA CONTAMINATION DES GENRES : LE ROMAN

Au sortir de la ménippée, il est «rassurant» de se retrouver en terrain connu, d'étudier un véritable roman, *La Religieuse*. Ce roman dépend «à l'évidence de l'esthétique de Richardson» écrit Laurent Versini, une esthétique récente donc<sup>378</sup>. La découverte de Richardson est quelquefois présentée comme le chemin de Damas de Diderot : en lisant *Pamela* et *Clarisse* il aurait eu la vision d'un nouveau roman.

Pourtant, il ne faudrait pas pousser le paradoxe bien loin pour remarquer que Diderot «néglige» dans *La Religieuse* «ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer», selon les termes du narrateur de *Jacques*. Aux signes d'une imitation de Richardson, nous pourrions opposer autant de marques d'un refus du romanesque. De là une interrogation : le passage par le roman est-il une fin ou un moyen ?

Si l'on se place dans la perspective de l'auteur, Diderot ne fut pas à strictement

---

<sup>377</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une Herméneutique littéraire*, ouvr. cité, p. 141.

<sup>378</sup> *Œuvres*, II, p. 272.

parler un romancier. Eut-il même l'ambition de le devenir ? Il eut celle de devenir dramaturge, sans doute, mais dans le cas de sa carrière de romancier, il semble qu'il faille parler de «tentation» ou d'«initiation», pour reprendre les expressions de Jacques Chouillet<sup>379</sup>. Il écrit par ailleurs :

il faut noter que le *Neveu de Rameau* marque aussi bien l'abandon du roman en tant que genre. Ce qui disparaît, au-delà de 1761, c'est une certaine conception du pathétique (ou du romanesque), fondée : 1° sur l'idée d'un consentement illusoire entre l'auteur et le public; 2° sur la foi en une identité foncière des personnages, en une réalité [du roman], en un sérieux du pathétique<sup>380</sup>.

Par ailleurs, supposer que Diderot ait pu s'enfermer en un genre, si «ouvert» soit-il, va à l'encontre de ce que nous avons constaté depuis le début de ce travail.

Diderot hésite d'ailleurs sur la dénomination à donner à *La Religieuse*. Certes, il l'appelle «roman» dans la *Préface*<sup>381</sup> ; bien que certaines des occurrences soient empruntées à Grimm, Diderot les approuve en ne les corrigeant pas<sup>382</sup>. Mais Diderot la désigne aussi de plusieurs autres façons qui, sans s'opposer absolument au roman, tendent à tirer l'œuvre vers des pratiques scripturales liées à la réalité. Nous trouvons ainsi les termes de «mémoires»<sup>383</sup> et de «lettre»<sup>384</sup>. Enfin, il utilise des termes généraux<sup>385</sup> ou

<sup>379</sup> «La tentation romanesque» et «Initiation au roman», dans *La Formation des idées esthétiques...*, p. 87-110 et p. 490-552.

<sup>380</sup> *La Formation des idées esthétiques...*, ouvr. cité, p. 552.

<sup>381</sup> Jules Assézat l'appelait «Préface-Annexe».

<sup>382</sup> Le terme y apparaît sept fois. Trois occurrences (d'après les variantes) sont de Grimm : «cette histoire [...] serait devenue un des romans les plus vrais» (DPV, XI, p. 31 ; LEW., IV, p. 687 ; *Œuvres*, II, p. 407) ; «ce roman n'a jamais existé que par lambeaux» (DPV, XI, p. 32 ; LEW., IV, p. 687-688 ; *Œuvres*, II, p. 407) ; «le rôle [de Croismare] n'est pas le moins touchant du roman» (DPV, XI, p. 65 ; LEW., IV, p. 712 ; *Œuvres*, II, p. 427). Les quatre autres sont de Diderot : il affirme «que ce roman, il l'a achevé» (DPV, XI, p. 32 ; LEW., IV, p. 688 ; *Œuvres*, II, p. 408) ; il parle d'une «lettre [...] plus étendue à la fin du roman» (DPV, XI, p. 38 ; LEW., IV, p. 691 ; *Œuvres*, II, p. 410) ; il compose des lettres «bien romanesques» (DPV, XI, p. 66, LEW., IV, p. 713 ; *Œuvres*, II, p. 428) ; enfin, les lettres à M<sup>me</sup> Madin sont «postérieures au roman» (DPV, XI, p. 66 ; LEW., IV, p. 713 ; *Œuvres*, II, p. 427).

<sup>383</sup> Onze occurrences, six dans la *Préface* (DPV, XI, p. 28, 32, 65, 66 ; LEW., IV, 686, 688, 711, 712, 713 ; *Œuvres*, II, p. 406, 408, 427) et cinq dans *La Religieuse* (DPV, XI, p. 82, 178, 251, 275, 288 ; LEW., IV, p. 510, 589,

génériques<sup>386</sup>. Il n'en demeure pas moins que roman-mémoires ou roman épistolaire, *La Religieuse* serait encore «le seul véritable roman de Diderot»<sup>387</sup>.

Plus intéressant à notre propos est le petit mot d'introduction envoyé par l'auteur à Meister :

c'est la contre-partie de *Jacques le Fataliste*. [L'ouvrage] est rempli de tableaux pathétiques. [...] Je suis bien sûr qu'il affligera plus vos lecteurs que Jacques ne les a fait rire ; d'où il pourrait arriver qu'ils en désireront plus tôt la fin. Il est intitulé *La Religieuse* ; et je ne crois pas qu'on ait jamais écrit une plus effrayante satire des couvents<sup>388</sup>.

Le terme «roman» n'y apparaît plus. Grimm avait déjà écrit quelque dix années auparavant : c'est «la plus cruelle satire qu'on eût jamais faite des cloîtres»<sup>389</sup>.

Pourquoi privilégier cette dernière opinion plutôt qu'une autre ? Il semble bien que Diderot précise ici la finalité du roman. D'autre part, il ne faut pas exagérer l'importance réelle de Richardson. Nous démontrerons dans les pages qui suivent que le poids de Richardson n'est à la rigueur que «technique», que *La Religieuse* est en quelque sorte une *Satire troisième*, qu'il y reste même des traces de la ménippée et du *comico-*

652, 674, 683 ; *Œuvres*, II, p. 277, 335, 382, 397, 404).

<sup>384</sup> Quatre occurrences (la première annonce un changement de forme) : «ce n'est plus une lettre, c'est un livre» (à M<sup>me</sup> d'Épinay, début de novembre 1760, CORR., III, p. 221 ; *Œuvres*, V, p. 299) ; dans la *Préface* (DPV, XI, p. 38, 58 ; LEW., IV, 691, 707 ; *Œuvres*, II, p. 410, 423) et dans *La Religieuse* (DPV, XI, p. 144 ; LEW., IV, p. 558 ; *Œuvres*, II, p. 312).

<sup>385</sup> «Vous brûlerez cet écrit» (DPV, XI, p. 84 ; LEW., IV, p. 511 ; *Œuvres*, II, p. 278).

<sup>386</sup> «Je me déssole d'un conte que je me fais» (DPV, XI, p. 31 ; LEW., IV, p. 687 ; *Œuvres*, V, p. 407).

<sup>387</sup> Georges May, *Diderot et «La Religieuse»*, ouvr. cité, p. 17.

<sup>388</sup> Lettre du 27 septembre 1781, CORR., XV, p. 190-191 ; *Œuvres*, V, p. 1309. Nous remarquons que *La Religieuse* établit l'équilibre des émotions avec *Jacques le Fataliste*, un peu comme ces concours dramatiques grecs qui présentaient en alternance le tragique et le comique.

<sup>389</sup> *Préface*, DPV, XI, p. 31 ; LEW., IV, p. 687 ; *Œuvres*, II, p. 407 (conservé par Diderot).

*sérieux* décrits plus haut<sup>390</sup>. Au total, nous voulons montrer que Diderot ne s'intéresse au roman que pour l'efficacité satirique qu'il peut en tirer.

Le début des années 1760 semblait avoir opéré une révolution dans les rapports de Diderot au genre romanesque. Nous connaissons cet incipit célèbre de l'*Éloge de Richardson* :

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<sup>391</sup>.

Ainsi donc, les œuvres de Richardson ne changent pas sa prévention à l'endroit du genre. Diderot choisit plutôt de détacher l'auteur anglais du corpus romanesque pour l'adjoindre aux moralistes.

Richardson «a mis en action» les préceptes moraux de «Montaigne, Charon, La Rochefoucault et Nicole»<sup>392</sup>. Ensuite, Richardson ne nous transporte pas sous d'autres cieux ; il «ne se perd jamais dans les régions de la féerie» :

le monde où nous vivons est le lieu de sa scène; le fond de son drame est vrai ; ses personnages ont toute la réalité possible ; ses caractères sont pris du milieu de la société ; ses incidents sont dans les mœurs de toutes les nations policées; les passions qu'il peint sont telles que je les éprouve en moi ; ce sont les mêmes objets qui les émeuvent, elles ont l'énergie que je leur connais<sup>393</sup>.

L'intérêt de Diderot pour Richardson porterait ainsi sur deux aspects : l'utilité morale du

---

<sup>390</sup> Cette œuvre de fiction aurait d'ailleurs pu figurer en plusieurs endroits de notre étude. Du point de vue de la représentation, nous avons dans cette œuvre une parfaite illustration du monde inversé que nous avons étudié au chapitre précédent. Du point de vue des discours sans concession de la narratrice, cette œuvre ne déparerait pas le chapitre suivant sur la polémique et la parole pamphlétaire. Nous avons préféré l'unité à l'éparpillement.

<sup>391</sup> DPV, XIII, p. 192 ; LEW., V, p. 127 ; *Œuvres*, IV, p. 155.

<sup>392</sup> *Id.*

<sup>393</sup> DPV, XIII, p. 193-194 ; LEW., V, p. 128-129 ; *Œuvres*, IV, p. 156.



roman et le «réalisme» qui abolit les distances<sup>394</sup>. Quels en sont les effets sur *La Religieuse* ?

C'est essentiellement dans la construction du personnage et dans son rapport conflictuel aux autres que la marque de Richardson est visible, tout autant que dans le réalisme. Nous examinerons le personnage de Suzanne plus loin. En ce qui a trait au réalisme, il émane des images que l'art consommé de Richardson sait imprimer dans l'esprit du lecteur : «il subsiste sans cesse sous mes yeux quelque portion de son tableau» écrit Diderot<sup>395</sup>, qui souhaite que l'œuvre de Richardson devienne le bréviaire de tout peintre<sup>396</sup>. N'est-ce pas ainsi qu'il espérait que l'on vît *La Religieuse* ? «C'est un ouvrage, écrit-il à Meister, à feuilleter sans cesse par les peintres ; et si la vanité ne s'y opposait, sa véritable épigraphe serait : *Son pittor anch'io*»<sup>397</sup>. La peinture de l'univers de Suzanne aura d'autant plus d'effets dans l'âme du lecteur que l'action se tiendra dans le Paris du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>398</sup>.

Nous retenons encore quelques éléments diégétiques ici et là, tels l'enfermement de Clarisse (dans une maison close dans son cas), la fuite de la même Clarisse de sa

---

<sup>394</sup> La «méthode de Richardson consiste en une combinaison adroite de réflexions édifiantes et de détails convaincants pris dans la réalité quotidienne» (Georges May, *Diderot et «La Religieuse»*, p. 14).

<sup>395</sup> DPV, XIII, 201 ; LEW., V, p. 136 ; *Œuvres*, IV, p. 161-162. Diderot voit encore en Richardson l'union de «l'art du grand poète et du grand peintre» (DPV, XIII, 198 ; LEW., V, p. 133 ; *Œuvres*, IV, p. 159).

<sup>396</sup> «Peintres, poètes, gens de goût, gens de bien, lisez Richardson, lisez-le sans cesse» (DPV, XIII, 198 ; LEW., V, p. 133 ; *Œuvres*, IV, p. 159).

<sup>397</sup> Lettre du 27 septembre 1780, CORR., XV, p. 191. L'expression «*Son pittor anch'io*» est traduite : «et moi aussi je suis peintre» dans l'*Encyclopédie (Éloge de Montesquieu*, V, p. viii). Expression utilisée également dans le *Salon de 1763* (DPV, XIII, p. 385 ; LEW., V, p. 436 ; *Œuvres*, IV, p. 268), les *Pensées détachées* (DPV, 4, p. 393 ; LEW., XII, p. 344 ; *Œuvres*, IV, p. 1021) liant dans ce dernier cas la poésie à la peinture.

<sup>398</sup> L'on peut, avec Georges May, suivre les pérégrinations de la pauvre Suzanne d'un couvent à l'autre (*Diderot et «La Religieuse»*, p. 47 et suiv). Remarquons que le réalisme ne repose ici que sur des noms. Diderot fait l'économie de descriptions qui singulariseraient chaque couvent. Il lui suffit de parler de «cellule», de «jardin», de «corridor» pour que le lecteur construise lui-même, en imagination, chaque couvent.

maison parentale, ou encore le rapport d'autorité qui permet à M<sup>me</sup> de \*\*\* et à Lovelace de disposer de leurs amantes respectives selon leur gré. Mais l'intrigue de *La Religieuse* est tout autre. Il ne s'agit pas de «l'histoire d'une femme de chambre tracassée par un jeune libertin», selon l'analyse cynique que fait Sophie Volland de *Paméla*<sup>399</sup>, ni des démêlés tragiques de Clarisse avec son suborneur, puis son violeur, Lovelace. *La Religieuse* est un ouvrage où il n'y a «point d'amour»<sup>400</sup>. Par ailleurs, du caractère épistolaire des romans de Richardson il ne reste plus que quelques lettres dans la *Préface* et le long mémoire qui ne s'y insère que très imparfaitement. La pluralité des voix que Diderot a remarquée chez Richardson, «l'épistolarité de type polyphonique»<sup>401</sup>, disparaît ici.

Comme le remarquait Barbey d'Aurevilly, «Richardson et son admirable livre passèrent, sans laisser de trace, à travers cet esprit ouvert, cette bouche de Gargantua littéraire»<sup>402</sup>. Roger Kempf renchérit : «il semble que Richardson soit présent dans l'*Éloge*, bien plus que dans *la Religieuse*»<sup>403</sup>. Il montre d'autre part ce que Diderot doit à Richardson lui-même dans la composition de cet *Éloge* en rapprochant ce panégyrique de ce qu'écrivit l'auteur anglais, dans sa préface à *Clarisse* et dans quelques réponses à ses détracteurs<sup>404</sup>. Diderot demande à Richardson de justifier... Richardson : l'*Éloge* est

---

<sup>399</sup> CORR., IV, p. 152 ; *Œuvres*, V, p. 437 ; lettre du 16 septembre 1762.

<sup>400</sup> *Préface*, DPV, XI, p. 31 ; LEW., IV, p. 687 ; *Œuvres*, II, p. 407.

<sup>401</sup> F. Laroque, A. Morvan, F. Regard, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, PUF, coll. Premier cycle, 1997, p. 352. Le concept de polyphonie est emprunté à Laurent Versini.

<sup>402</sup> *Contre Diderot*, Bruxelles, Éditions complexes, 1986, p. 69. Barbey est cité par R. Kempf, *Diderot et le roman*, p. 23.

<sup>403</sup> *Diderot et le roman*, *id.*

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 23-25.

surtout le prétexte à l'expression des sentiments de Diderot, et non un vœu d'obéissance aveugle au roman richardsonien conclut Roger Kempf.

Selon Georges May, si «Diderot a tant aimé Richardson, c'est parce qu'il retrouvait dans son œuvre ce qu'il avait essayé de mettre dans la sienne»<sup>405</sup>. Pour Roger Kempf également «tout éloge, de Richardson ou de Sénèque, renvoie à Diderot lui-même»<sup>406</sup>. Cette perspective semble d'autant plus juste que les allusions à Richardson disparaissent après 1761.

En 1781, quand Diderot reprend *La Religieuse*, le romancier anglais paraît bien loin. À peine son nom réapparaît-il dans quelques formules lapidaires. Ce qu'il en reste dans *Jacques le Fataliste*, c'est qu'il fut un auteur «vrai»<sup>407</sup>. Dans l'*Essai sur les règnes*, la rédaction de l'*Éloge de Richardson* est évoquée comme un instant de chaleur qu'il n'est plus possible de reproduire<sup>408</sup>. Diderot est redevable à Richardson de quelques techniques romanesques, mais admettons que le romancier anglais n'a pas converti Diderot au roman.

Cela est d'autant plus évident dans *La Religieuse* que Diderot traite avec quelque légèreté la cohérence de son récit, contrairement à Richardson. Cela est trop connu pour

---

<sup>405</sup> Georges May, *Diderot et «La Religieuse»*, p. 14

<sup>406</sup> *Diderot et le roman*, p. 26.

<sup>407</sup> DPV, XXIII, p. 56 ; LEW., XII, p. 52 ; *Œuvres*, II, p. 738. Plus loin : je n'aime pas les romans, à moins que ce ne soit ceux de Richardson» (DPV, XXIII, p. 246 ; LEW., XII, p. 272 ; *Œuvres*, II, p. 883). Autre exemple de formule lapidaire : «l'incomparable Richardson» (*Amants sans le savoir*, DPV, XX, p. 455 ; LEW., IX, p. 644).

<sup>408</sup> «Peut-être eussiez-vous désiré [...] «que me livrant à toute la chaleur de mon âme et à toute la fougue de mon imagination, je vous montrasse Sénèque comme autrefois je vous avais montré Richardson» : mais pour cela, au lieu de plusieurs mois, il fallait ne m'accorder qu'un jour» (DPV, XXV, 37 ; LEW., XIII, p.281-282 ; *Œuvres*, I, p. 972-973). Dans le même ouvrage, Diderot renvoie à Richardson pour cautionner une attaque contre la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau (I, § 65, DPV, XXV, p. 125 ; LEW., XIII, p. 357 ; *Œuvres*, I, p. 1032).

que nous le développons<sup>409</sup>. La principale «négligence» réside dans le conflit permanent entre le présent de l'action et le passé de la narratrice qui connaît, elle, tous les événements qu'elle rapporte. Nous proposerons plus loin quelques réponses à certaines de ces incohérences, dont la logique ne serait pas narrative, mais idéologique<sup>410</sup>.

Tout aussi important à nos yeux est le refus de développer ce qui compose généralement un roman. Ce que *La Religieuse* ne nous dit pas est significatif à cet égard. L'évasion de Suzanne est traitée rapidement : l'on ne sait rien du religieux avec qui elle s'enfuit, rien de ses préparatifs. Après son évasion, tout n'est qu'esquissé, tout est «bâclé»<sup>411</sup>. Avant cette fuite Diderot avait réuni Dom Morel et Suzanne comme à plaisir:

à mesure que je m'ouvrais, sa confiance faisait les mêmes progrès; si je me confessais à lui, il se confessait à moi; ce qu'il me disait de ses peines avait la plus parfaite conformité avec les miennes; il était entré en religion malgré lui, il supportait son état avec mon dégoût<sup>412</sup>.

Cette «conformité» crée une concordance des discours sur les malheurs de leur état, alors que la perspective d'une idylle serait envisageable dans un roman : «on ne dira pas du moins, comme de la plupart des autres, que je sois entraînée hors de mon état par une passion déréglée»<sup>413</sup>, confie Suzanne à la sœur sainte-Ursule.

<sup>409</sup> Voir les notes de l'édition DPV, l'ouvrage de Georges May (*Diderot et «La Religieuse»*, p. 204 et suiv.), Laurent Versini (*Œuvres*, II, p. 274) ou Robert Mauzi, «humour et colère dans *la Religieuse*», LEW., IV, p. X-XI. Voir aussi Jean Terrasse : «la chronologie, en tout état de cause, ne semble pas avoir été le souci dominant de Diderot. Roman philosophique, *La Religieuse* déborde le cadre d'une simple chronique» (ouvr. cité, p. 38).

<sup>410</sup> L'on s'est interrogé sur ces «bévues» de Diderot. La principale erreur de Diderot fut peut-être de ne pas anticiper sur ce que serait le roman après lui. Comme l'écrit Laurent Versini, l'«érudition pourra toujours se faire plus vétilleuse, elle ne retirera rien à la force de cette longue déploration» (*Œuvres*, II, p. 275).

<sup>411</sup> Laurent Versini, *Œuvres*, II, p. 274.

<sup>412</sup> DPV, XI, p. 267 ; LEW., IV, p. 667 ; *Œuvres*, II, p. 393-394.

<sup>413</sup> DPV, XI, p. 146 ; LEW., IV, p. 560 ; *Œuvres*, II, p. 314.

Enfin, plus cruciale certainement est l'adjonction de la *Préface*<sup>414</sup>. Alors que l'art du romancier est de faire croire à la réalité des événements narrés, Diderot n'hésite pas à dénoncer sa fiction. Cette *Préface* jette même un éclairage trouble sur la situation pathétique de Suzanne. Que penser de ces soupers passés à lire, «au milieu des éclats de rire, des lettres qui devaient faire pleurer [le] bon marquis»<sup>415</sup>? Le rire des amis écrivant au marquis trouve des échos dans la lettre de la Religieuse, comme nous le verrons.

On interprétera cette *Préface* de diverses manières. Il n'en demeure pas moins vrai que Diderot finalement l'a conservée. La question sur le beau et le vrai réduit encore la lettre de Suzanne à une interrogation sur l'illusion romanesque<sup>416</sup>. *La Religieuse* est donnée comme mystification, sur la base d'une réalité sociale avérée, la claustration forcée<sup>417</sup>. Pourquoi Diderot garde-t-il le cadre de *La Religieuse*? Il faut rappeler ce qu'il écrivait, en 1758, à propos de l'ouvrage d'Helvétius :

l'appareil de la méthode ressemble à l'échafaud qu'on laisserait toujours subsister après que le bâtiment est élevé. C'est une chose nécessaire pour travailler; mais qu'on ne doit plus apercevoir quand l'ouvrage est fini. Elle marque un esprit trop tranquille, trop maître de lui-même<sup>418</sup>.

Diderot conserve l'échafaudage de *La Religieuse*. L'image que projette Diderot de lui-

<sup>414</sup> Richardson est absent de cette *Préface*, même à titre d'élément déclencheur, parodique ou non.

<sup>415</sup> *Préface*, DPV, XI, p. 31 ; LEW., IV, p. 686-687 ; *Œuvres*, II, p. 407.

<sup>416</sup> «Question aux gens de lettre» dans la *Préface*, DPV, XI, p. 66 ; LEW., IV, p. 713 ; *Œuvres*, II, p. 428.

<sup>417</sup> Il faudrait encore s'interroger sur la nature de cette mystification et qui est le mystifié dans ce prétendu échange épistolaire. Qu'on nous permette ici cette réflexion. Le procédé pour ramener le marquis de Croismare à Paris est malhabile. Le fond de la mystification pourrait tout aussi bien avoir été de faire publier (ou plus vraisemblablement de faire diffuser) par le marquis, «qui s'était jeté dans la plus grande dévotion», un mémoire anticlérical qu'il aurait pris pour vrai. La dévotion du marquis garantissait l'écrit d'une certaine malignité : le marquis aurait ainsi colporté les attaques de la pieuse Suzanne. La férocité d'une telle mystification ne pouvait être admise publiquement. À quel point le lecteur n'est-il pas le mystifié ?

<sup>418</sup> *Réflexions sur le livre De l'Esprit*, DPV, IX, p. 310-311 ; LEW., III, p. 245-246.

même, le «visage inondé de larmes» à cause d'un conte qu'il se fait<sup>419</sup>, ne doit jamais faire oublier ce qu'il écrit dans le *Paradoxe sur le comédien* :

on dit qu'on pleure, mais on ne pleure pas, lorsqu'on poursuit une épithète énergique qui se refuse ; on dit qu'on pleure, mais on ne pleure pas, lorsqu'on s'occupe à rendre son vers harmonieux, ou si les larmes coulent, la plume tombe des mains, on se livre à son sentiment et l'on cesse de composer<sup>420</sup>.

Diderot garde la tête froide et ne veut pas perdre complètement celle de son lecteur. Le romanesque ne risquait-il pas de prendre le pas sur le projet initial ? En écartant la fiction, Diderot ne cherchait-il pas à se prémunir d'une erreur de la part du lecteur sur le sens à attribuer l'œuvre ? La fiction est écartée, mais la réalité sociale demeure.

À nos yeux, *La Religieuse* est avant tout une satire romanesque : l'œuvre repose sur un énoncé théorique central qui propose un modèle de société à adopter sous peine d'aboutir à ce qui est décrit dans le roman. Diderot reproduit le mode de lecture qu'il a observé chez Richardson. La «maxime est une règle abstraite et générale de conduite» qui «n'imprime par elle-même aucune image sensible dans notre esprit»<sup>421</sup>, écrit-il dans l'*Éloge de Richardson*. L'écrivain anglais, toujours selon Diderot, met en action cette maxime, la fait vivre pour entraîner l'adhésion du lecteur. Nous voyons ce mécanisme dans la mise en scène satirique de *La Religieuse* : Diderot présente une théorie nécessaire à l'équilibre social et montre les effets des diverses infractions à ce système.

Dans son ouvrage *Satire, parodie, calembour*, Lionel Duisit, pour définir la dévaluation satirique, insiste sur «l'instabilité fondamentale de ce mode sur le plan

---

<sup>419</sup> *Préface*, DPV, XI, p. 31 ; LEW., VI, p. 687 ; *Œuvres*, II, p. 407.

<sup>420</sup> DPV, XX, p. 75 ; LEW., X, p. 448 ; *Œuvres*, IV, p. 1397.

<sup>421</sup> *Éloge de Richardson*, DPV, XIII, p. 193 ; LEW., V, p. 128 ; *Œuvres*, IV, p. 155.

rhétorique». La supériorité du satirique qui permet cette dévalorisation est, selon lui, «médiatisée par un ensemble de vues normatives sur ce qui devrait être ou pourrait être cette réalité»<sup>422</sup>. En d'autres mots, le mode satirique privilégie implicitement ou explicitement un modèle à atteindre. Ce mouvement est instable dans la mesure où l'implicite peut échapper à la lecture et l'explicite, lasser le lecteur. Lorsque les circonstances le lui permettent, Diderot préfère l'explicite.

L'idéal préconisé réside dans la théorie des trois codes régissant les sociétés humaines et dans leur nécessaire hiérarchisation :

nous vivons sous trois codes, le code naturel, le code civil, le code religieux. Il est évident que tant que ces trois sortes de législations seront contradictoires entre elles, il est impossible qu'on soit vertueux. Il faudra tantôt fouler aux pieds la nature pour obéir aux institutions sociales, et les institutions sociales pour se conformer aux préceptes de la religion. Alternativement infracteurs de ces différentes autorités, nous n'en respecterons aucune, et nous ne serons ni hommes, ni citoyens, ni pieux. [...] 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 modeler sur la loi naturelle qui a été, qui est, et qui sera toujours la plus forte<sup>423</sup>.

Cette théorie est le résultat de plusieurs années de maturation et marque donc profondément la pensée politique de Diderot<sup>424</sup>. Nous nuancions ainsi l'opinion de Georges May, selon laquelle «l'art de Diderot va précisément consister à nous empêcher

---

<sup>422</sup> Ouvr. cité, p. 63.

<sup>423</sup> *Histoire des deux Indes*, Œuvres, III, p. 632 ; LEW., XV, p. 572-573). Voir aussi les *Mémoires pour Catherine II* (LEW., X, p. 761 ; Œuvres, III, p. 350), les *Observations sur le Nakaz* (LEW., XI, 252-253 ; Œuvres, III, p. 536) et le *Supplément au voyage de Bougainville* (DPV, XII, p. 629 ; LEW., X, p. 240 ; Œuvres, II, p. 570). Pour la présence de cet énoncé dans l'œuvre de Diderot, voir Michèle Duchet, *Diderot et l'Histoire des deux Indes ou l'Écriture fragmentaire*, Paris, A.G. Nizet, 1978, p. 109.

<sup>424</sup> Selon les éditeurs de DPV (XVI, p. 202, n. 316), c'est dans le *Salon de 1767* (DPV, XVI, p. 202 ; LEW., VII, p. 154-155 ; Œuvres, IV, p. 612) qu'apparaîtrait la première formulation de cette théorie. Nous voyons dans l'opposition des pouvoirs exprimée dans l'article (\*)PYRRHONIENNE, (DPV, VIII, p. 157, partie censurée ; avant 1765), une amorce des trois codes : «partout où la puissance civile appuiera la religion, ou cherchera en elle son appui, il faudra que les progrès de la raison soient retardés, qu'il y ait des persécutions inutiles» etc.

de réfléchir»<sup>425</sup>. À réfléchir sur les invraisemblances du roman, peut-être, mais non pas sur les conséquences à tirer des déboires de Suzanne.

Dans le roman, l'avocat Manouri hérite de cet énoncé explicite<sup>426</sup>. Ce plaidoyer situé au cœur du roman a l'avantage de formuler clairement le fond du problème, sa «thèse» centrale<sup>427</sup>.

À partir de ce plaidoyer, nous pourrions tisser tout un réseau d'oppositions dans lequel l'expérience de Suzanne appuierait la hiérarchie des trois codes énoncés par l'avocat. Quand Manouri se demande si les prières valent «une obole que la commisération donne au pauvre» (p. 183)<sup>428</sup>, qu'il soutient que «faire vœu de pauvreté, c'est s'engager à être paresseux et voleur» (p. 184), ou encore qu'il s'interroge sur l'endroit où «il n'y a ni père, ni mère, ni frère, ni sœur, ni parents, ni amis» (p. 184), il démontre que le système claustral enfreint le code civil en détournant des sommes d'un usage plus pressant, en forçant les êtres à l'inaction, donc à l'improductivité, en causant des dommages par des actes délictueux (le vol) ou en brisant les liens familiaux et sociaux les plus fondamentaux. Or, ces accusations sont illustrées dans le roman. Immédiatement après le discours de Manouri, la narratrice rapporte la véritable extorsion dont est victime

---

<sup>425</sup> *Diderot et la Religieuse*, p. 202.

<sup>426</sup> DPV, XI, p. 182-184 ; LEW., IV, p. 592-594 ; *Œuvres*, II, p. 337-338. Diderot ajoute des guillemets *in extremis* à ce qui appartenait au préalable à Suzanne (d'après les variantes de l'édition DPV). Ces petits signes typographiques veulent faire oublier que ce discours véhément est reproduit par Suzanne, finalement.

<sup>427</sup> Un «roman à thèse» (Georges May, *Diderot et «La Religieuse»*, p. 203). Ce critique trouva le plaidoyer de Manouri déplacé parce qu'il ralentissait trop le rythme du roman (*Diderot et la Religieuse*, p. 182) : c'est en fait l'explicite, l'exposition de la leçon à tirer de la satire, qui l'a en quelque sorte «lassé». Dans une perspective romanesque, ce discours ralentit effectivement la narration.

<sup>428</sup> Pour alléger le nombre de notes, nous ne donnons que la référence à DPV pour le discours de Manouri.



une mère apitoyée sur le sort de son enfant<sup>429</sup>. La cupidité des maisons religieuses est souvent dénoncée<sup>430</sup>. Enfin, l'exemple de Suzanne témoigne des effets destructeurs de la religion sur les liens sociaux<sup>431</sup>.

Dans le cas des infractions du code religieux et du code civil au code naturel, nous trouvons ce même mouvement. Diderot fait dire à Manouri que «faire vœu d'obéissance, c'est renoncer à la prérogative inaliénable de l'homme, la liberté». Or Suzanne connaît «le prix de la liberté»<sup>432</sup>; elle hait «la contrainte»<sup>433</sup>; elle s'évade<sup>434</sup> et elle pratique la désobéissance parce qu'elle se «révolte» devant «une contrainte pour laquelle elle n'est point faite» (Manouri, p. 183-184). Suzanne ne peut expliquer sa répulsion pour le cloître, mais elle sait que cette aversion est dans sa nature<sup>435</sup>. Elle est de surcroît enfant naturel, victime de ses parents — eux-mêmes victimes de leurs préjugés —, victime de l'État dont les lois s'effacent devant le code religieux. Sur ce plan, que le «père» de Suzanne soit avocat, c'est-à-dire partie prenante dans l'application des lois, n'est pas fortuit<sup>436</sup>. Que la

---

<sup>429</sup> On avait exagéré le dénuement de sa fille pour soutirer à la mère plus d'argent (DPV, XI, p. 185-186; LEW., IV, p. 594-595; *Œuvres*, II, p. 339).

<sup>430</sup> Au début du roman, par exemple, : «il ne faut pas croire qu'elles s'amuse du rôle hypocrite qu'elles jouent, et des sottises qu'elles sont forcées de vous répéter [...] elles s'y déterminent, et cela pour un millier d'écus qu'il en revient à leur maison» (DPV, XI, p. 92; LEW., IV, p. 515; *Œuvres*, II, p. 281-282). Le procès pour récupérer la «dot» de Suzanne entre dans cette thématique de la rapacité des cloîtres.

<sup>431</sup> Suzanne est sans parents, sans amis, et connaît peu le monde (DPV, XI, p. 234; LEW., IV, p. 636; *Œuvres*, II, p. 370); voir également le discours sur la sociabilité : «l'homme est né pour la société. Séparez-le, isolez-le, ses idées se désuniront, etc.» (DPV, XI, p. 225; LEW., IV, p. 627-628; *Œuvres*, II, p. 363-364).

<sup>432</sup> DPV, XI, p. 106; LEW., IV, p. 526; *Œuvres*, II, p. 289.

<sup>433</sup> DPV, XI, p. 234; LEW., IV, p. 636; *Œuvres*, II, p. 370.

<sup>434</sup> DPV, XI, p. 281-282; LEW., IV, p. 678-679; *Œuvres*, II, p. 401.

<sup>435</sup> «Cette aversion, je l'apportai en naissant» (DPV, XI, p. 146; LEW., IV, p. 559; *Œuvres*, II, p. 314).

<sup>436</sup> Le père de Marguerite Delamarre, la religieuse qui sert en partie de modèle à Diderot, était joaillier-orfèvre (Georges May, *Diderot et «La Religieuse»*, p. 47).

mère, de son côté, demande à Dieu — prière terrible<sup>437</sup> — de lui pardonner d'«avoir mis au monde» Suzanne<sup>438</sup>, voici réunis au sein d'une seule famille les éléments éminemment opposés de la nature (Suzanne), de la loi humaine (le père) et de la loi divine (la mère). En résumé, Suzanne fait la «démonstration» de ce renversement absurde qui place les codes religieux et civil au-dessus de sa nature.

Cette trame idéologique gagne la structure du roman elle-même si l'on se rappelle les différents épisodes du roman. Suzanne Simonin est conduite au couvent de Sainte-Marie. Le conflit y a lieu à deux niveaux. La religion outrepassa ses droits en exigeant de Suzanne qu'elle aille contre sa nature et son tempérament en prenant le voile. L'hypocrite mère supérieure de Sainte-Marie est l'objet d'une partie de la satire. Au second niveau, la nature est bafouée par les lois sociales qui ostracisent les «bâtards»<sup>439</sup>. Le malheur de Suzanne est scellé à partir du moment où le droit naturel est ignoré. À Sainte-Marie, le code civil nie tout droit au code naturel et plie devant le code religieux.

Dans le deuxième épisode Suzanne a abdiqué et est enfermée à Longchamp pour y prononcer ses vœux. Deux supérieures s'y succèdent, la mère de Moni, religieuse par vocation, et la mère sainte-Christine, religieuse par superstition<sup>440</sup>. Le séjour à Longchamp se divise donc en deux temps d'inégale importance. Le premier temps marque une pause

---

<sup>437</sup> Si nous écrivons que cette prière est «terrible», c'est dans la perspective de Diderot. Ce vœu est exactement à l'opposé de ce que l'on peut lire dans la *Satire première* : «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*» (DPV, XII, p. 12 ; LEW., X, p. 274 ; *Œuvres*, II, p. 583). Voir également la lettre à Sophie Volland du 8 août 1762 : «Dieu n'aurait jamais donné cet ordre à sa mère» (CORR., IV, p. 95 ; *Œuvres*, V, p. 405).

<sup>438</sup> DPV, XI, p. 126 ; LEW., IV, p. 543 ; *Œuvres*, II, p. 301.

<sup>439</sup> Les parents de Suzanne ont pris soin de l'écarter de la succession (DPV, XI, p. 105-106 ; LEW., IV, p. 526 ; *Œuvres*, II, p. 289).

<sup>440</sup> «Celle-ci avait le caractère petit, une tête étroite et brouillée de superstitions» (DPV, XI, p. 127 ; LEW., IV, p. 544 ; *Œuvres*, II, p. 302).

dans le conflit, pause nécessaire à la prise de voile et à la mort de M<sup>me</sup> de Moni. Il ne peut y avoir antagonisme entre Suzanne et M<sup>me</sup> de Moni puisqu'elles sont toutes les deux «vraies». Avec l'arrivée de la mère sainte-Christine, Diderot montre que la nature de Suzanne est brimée, tout en insistant sur la force de la nature<sup>441</sup>. Le choc entre Suzanne et la mère supérieure ne peut être que des plus violents puisqu'il oppose les revendications du code naturel à ce que le code religieux produit de plus obtus<sup>442</sup>. Le dialogue est impossible, la supérieure n'ayant pas l'ouverture d'esprit de l'aumônier de Bougainville<sup>443</sup>. C'est à Longchamp que Suzanne subit la plupart de ses sévices alors que le code religieux règne sans partage. C'est aussi dans l'épisode de Longchamp (à travers le procès perdu) que le code civil montre une dernière fois sa sujétion au code religieux.

Le troisième couvent est celui de Sainte-Eutrope dirigé par M<sup>me</sup> \*\*\*. Le ton change. Cette supérieure est sensible et «tendre» par nature<sup>444</sup>. Cette sensibilité se double de la même confusion des rôles de «mère» religieuse et de mère naturelle, confusion déjà perceptible chez M<sup>me</sup> de Moni<sup>445</sup>. C'est aussi un épisode de tentation pour Suzanne puisque, en apparence, nature et religion paraissent réconciliées. En fait, cette union est

---

<sup>441</sup> DPV, XI, p. 146 ; LEW., IV, p. 556 ; *Œuvres*, II, p. 311.

<sup>442</sup> Ce contraste entre les extrêmes est aussi pratiqué, avec une dimension moins tragique, dans le *Supplément au Voyage de Bougainville*, rappelons-le.

<sup>443</sup> Les «dialogues» entre Suzanne et la mère sainte-Christine montrent l'incompatibilité et l'incommunicabilité fondamentales des deux personnages. Incompréhension (la mère ne peut comprendre les motifs qui poussent Suzanne à revenir sur ses vœux) et polémique caractérisent ces échanges. Sur le dialogue polémique que nous ne pouvons développer ici, faute de place, voir les cadres théoriques proposés par Sylvie Durrer, «Les échanges polémiques», dans *Le Dialogue romanesque. Style et structure*, Genève, Droz, 1994, p. 115-137.

<sup>444</sup> DPV, XI, p. 221 ; LEW., IV, p. 624 ; *Œuvres*, II, p. 361.

<sup>445</sup> M<sup>me</sup> de Moni «connaissait le cœur humain ; elle avait de l'indulgence, quoique personne n'en eût moins besoin ; nous étions tous ses enfants» (DPV, XI, p. 117 ; LEW., IV, p. 535 ; *Œuvres*, II, p. 296).

instable et s'effectue au prix d'une nature détournée de sa fonction première<sup>446</sup>. M<sup>me</sup> \*\*\* tente en effet de satisfaire les exigences de sa nature par l'homosexualité, c'est-à-dire par le truchement des seules personnes avec lesquelles elle est en contact. Ayant triomphé de l'hypocrisie, du mysticisme, de la superstition, du sadisme aussi, puisqu'il lui eût été facile de se venger de mère sainte-Christine et d'y trouver de la délectation, il reste à Suzanne à affronter le naturel dévoyé qui n'est qu'un ersatz de code naturel. Mais pour être sensible, on n'en reste pas moins attaché à certaines «valeurs» implicites de la nature — bien secondées, il est vrai, par un confesseur qui entre en scène fort à propos. Suzanne résiste à M<sup>me</sup> \*\*\* et la fait basculer tout à fait dans la folie. Il s'agit de l'autre conséquence de l'inversion des codes, qui permet que l'on enfermât cette femme délicate. Nous le constatons, c'est l'importance accordée à la religion qui engendre tous les maux dans le roman.

*La Religieuse* a tout du monde inversé que nous avons étudié au chapitre précédent. L'univers conventuel est sombre, pas seulement par les scènes nocturnes répétées, mais également parce qu'il est opposé idéologiquement aux Lumières et, par conséquent, source de malheur. Les signes de cette inversion y sont nombreux. En plus du renversement de la hiérarchie des codes que nous venons d'analyser, on trouve le renversement des valeurs évangéliques, c'est-à-dire de la parole du Christ. Paradoxalement, le cloître devient le lieu où l'on ne peut plus prier<sup>447</sup>, où l'on se damne

---

<sup>446</sup> La première description de M<sup>me</sup> \*\*\* montre physiquement et moralement cette instabilité (DPV, XI, p. 207-208 ; LEW., IV, p. 613 ; *Œuvres*, II, p. 352-353).

<sup>447</sup> «Croirez-vous bien qu'on m'ôta mon bréviaire, et qu'on me défendit de prier Dieu?» (DPV, XI, p. 165 ; LEW., IV, p. 576 ; *Œuvres*, II, p. 326) ; «On venait de m'interdire l'église» (DPV, XI, p. 189 ; LEW., IV, p. 597 ; *Œuvres*, II, p. 341).

assurément<sup>448</sup> : il «n'y a que dans les couvents où l'humanité puisse s'éteindre à ce point», s'était écrié M<sup>me</sup> \*\*\*<sup>449</sup>. Ce renversement des valeurs religieuses est arrivé à un point tel que ce système en viendrait à persécuter le Christ lui-même s'il lui prenait envie de revenir sur terre. Le rapprochement de Suzanne et du Christ est très probablement voulu par Diderot, ce qui donne d'autant plus de force à sa satire<sup>450</sup>.

Pour conclure, il nous reste à préciser ce qui a rendu possible une satire aussi longue et à cerner les éléments qui permettent de renouer avec la ménippée et le *comico-sérieux*.

La structure générale de *La Religieuse* manifeste la portée satirique de l'œuvre. Le découpage que nous venons d'effectuer trouve sa nécessité dans le mode satirique lui-même. Nous savons maintenant que la satire a le pouvoir d'investir les formes les plus variées, mais aussi qu'elle a trouvé ses meilleurs effets dans les genres brefs. Comme l'écrit Matthew Hodgart dans son étude sur la satire, le roman est une forme trop ouverte et le plus souvent de trop longue haleine pour se laisser gagner de bout en bout par la satire qui, elle, a besoin d'une clôture<sup>451</sup>. Une fragmentation de l'œuvre, comme dans la ménippée des *Bijoux indiscrets* et de *Jacques le Fataliste*, permettra la multiplicité et la diversité des pointes satiriques, ou, ici, des points de vue satiriques. Dans cette optique,

---

<sup>448</sup> Il «est sûr, monsieur, que, sur cent religieuses qui meurent avant cinquante ans, il y en a cent tout juste de damnées» (DPV, XI, p. 92 ; LEW., IV, p. 515-516 ; *Œuvres*, II, p. 282); «je me damne» dit Suzanne (DPV, XI, p. 154 ; LEW., IV, p. 566 ; *Œuvres*, II, p. 319).

<sup>449</sup> DPV, XI, p. 232 ; LEW., IV, p. 634 ; *Œuvres*, II, p. 368.

<sup>450</sup> «Quel orgueil ! s'écrièrent-elles; elle se compare à Jésus-Christ, et elle nous compare aux juifs qui l'ont crucifié» (DPV, XI, p. 141 ; LEW., IV, p. 555-556 ; *Œuvres*, II, p. 311). Voir les notes 53 (p. 141) et surtout 72 (p. 171) de l'édition DPV.

<sup>451</sup> *La Satire*, Paris, Hachette, 1969, p. 213.

le choix de faire connaître à Suzanne plusieurs couvents permettait de noircir toute l'institution par un déplacement qui paraît vraisemblable<sup>452</sup>.

Quant à la vision ménippéenne du monde, bien que fragmentaire, on en trouve quelques traces dans *La Religieuse*<sup>453</sup>. Nous y retrouvons les trois niveaux de la ménippée (le ciel, la terre et l'enfer ; § 6), avec cette aberration que le ciel chrétien est un enfer. Diderot explore aussi la folie (§ 8). Il crée «une situation exceptionnelle pour provoquer et mettre à l'épreuve l'idée philosophique» (§ 3)<sup>454</sup>. Il fait de *La Religieuse* un roman «sur le seuil» typique de la ménippée (§ 6)<sup>455</sup>. Diderot n'hésite pas à rompre avec les bienséances et à montrer les attitudes scandaleuses de sadisme et de lesbianisme (§ 9). Enfin, cette œuvre s'inscrit dans la problématique socio-politique de la claustration forcée (§ 14). Northrop Frye, quant à lui, place le «roman à thèse» dans la lignée de l'«anatomie»<sup>456</sup>. Nous aurions ici une ébauche de ménippée «tragique» qui forme la contrepartie de *Jacques*, comme nous l'avons déjà signalé.

Pour ce qui est du *comico-sérieux*, il suffit de considérer l'œuvre dans son ensemble, c'est-à-dire avec sa *Préface*. Toute fiction paraît impliquer dans l'esprit de

<sup>452</sup> L'intérêt du lecteur est renouvelé par le changement de lieu et une action différente après épuisement d'un thème satirique. D'autre part, quelle aurait été la portée de la satire si toute l'attaque avait été concentrée sur un seul couvent qui aurait vu se succéder à sa tête les diverses supérieures du roman ? Par une sorte d'analogie avec l'attaque *ad hominem*, et malgré les nombreuses généralisations effectuées par la narratrice, le risque aurait été trop grand que seul le couvent nommé ait été l'objet de la satire.

<sup>453</sup> Nous mettons entre parenthèses les renvois aux éléments de Bakhtine étudiés ci-dessus.

<sup>454</sup> «Une fois [...] il plut à la providence [...] 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» (DPV, XI, p. 179 ; LEW., IV, p. 589-590 ; *Œuvres*, II, p. 335-336).

<sup>455</sup> «La ménippée accorde également une place de choix à la représentation des *enferts*» (*Poétique de Dostoïevski*, p. 162). Nous sommes à la limite du monde et même au royaume des morts puisque la prise de voile équivalait à une mort volontaire.

<sup>456</sup> «L'anatomie a évidemment commencé à se mêler aux formes du roman, donnant ainsi naissance à diverses variétés hybrides, parmi lesquelles on peut citer le roman à thèse» (ouvr. cité, p. 379).

Diderot une part inévitable de divertissement.

Nous pensons avoir montré la teneur satirique de *La Religieuse*. À quelles fins Diderot écrivit-il ce «roman à thèse»? Pour rétablir l'ordre parmi les codes ? Mais est-ce bien à cette solution que se range Diderot ? En d'autres termes, Diderot pense-t-il qu'il ne faille laisser entrer dans les couvents que les jeunes gens que leur nature inclinerait à ce genre de vie, et qu'il faille des lois pour leur permettre d'en sortir s'ils ne se sentent plus de penchant pour cet état ? Nous croyons que le programme de Diderot est plus radical.

Il est vrai que Diderot souhaite imposer des limites «naturelles» à l'entrée au couvent. C'est d'abord l'âge des vœux qu'il recule pour l'accorder au droit civil<sup>457</sup>. Il espère, ce faisant, que la mélancolie propre à l'adolescence sera passée et qu'elle n'entraînera pas les individus à transformer un état d'âme passager en une situation irrévocable<sup>458</sup>. Ce point de vue, qui est clairement exprimé dans *Jacques le Fataliste*<sup>459</sup>, l'est de manière burlesque dans *Les Bijoux indiscrets*<sup>460</sup> et plus insidieusement dans *La Religieuse*<sup>461</sup>. C'est le sens de l'histoire de cette fille qui souhaitait entrer en religion

---

<sup>457</sup> «On permet à un enfant de disposer de sa liberté à un âge où il ne lui est pas permis de disposer d'un écu» (DPV, XI, p. 164-165 ; LEW., IV, p. 576 ; *Œuvres*, II, p. 326).

<sup>458</sup> Au moment de la première rédaction de *La Religieuse*, Diderot découvre la malheureuse coïncidence entre l'âge auquel il est permis de prononcer ses vœux et le développement naturel des êtres : «on disait hier au soir [...] qu'assez communément à l'âge de dix-huit ans, temps fixé pour les vœux religieux, les jeunes personnes des deux sexes tombaient dans une mélancolie profonde» (lettre à Sophie Volland du 20 septembre 1760, CORR., III, p. 77 ; *Œuvres*, V, p. 224).

<sup>459</sup> Voir le discours du marquis des Arcis : «il vient un moment où presque toutes les jeunes filles et les jeunes garçons tombent dans la mélancolie [...] Ils cherchent la solitude; ils pleurent; le silence des cloîtres les touche; l'image de la paix qui semble régner dans les maisons religieuses les séduit. Ils prennent pour la voix de Dieu qui les appelle à lui les premiers efforts d'un tempérament qui se développe [...]. L'erreur ne dure pas; l'expression de la nature devient plus claire; on la reconnaît, et l'être séquestré tombe dans les regrets, la langueur, les vapeurs, la folie ou le désespoir» (DPV, XXIII, p. 192 ; LEW., XII, p. 209 ; *Œuvres*, II, p. 841).

<sup>460</sup> Les femmes thermométrisées (DPV, III, p. 271 ; LEW., I, p. 757-758 ; *Œuvres*, II, p. 208).

<sup>461</sup> Avec la jeunesse vient aussi la crédulité (parce qu'elle est «jeune et sans expérience», Suzanne est facilement bernée par la supérieure hypocrite, DPV, XI, p. 91 ; LEW., IV, p. 515 ; *Œuvres*, II, p. 281). Voir également le discours de M<sup>me</sup> de Moni sur l'«étrange métamorphose» en bête féroce rendue d'autant plus aisée

contre l'avis de ses parents : le délai de six ans que lui imposa son père aurait dû la conduire à revenir sur son choix<sup>462</sup>. Cependant, cette religieuse devint folle, victime des intrigues de pouvoir et des persécutions de «cinquante personnes». La rencontre de ces opposés est inévitable dans un cloître; la religieuse par vocation et par amour du Christ rencontre inévitablement la religieuse ou le religieux qui a choisi son état par dégoût pour son prochain. Il en résulte toujours un nivellement par le bas où toutes et tous deviennent égaux dans la folie ou dans les perversions.

L'autre solution serait de ne permettre la clôture qu'aux méchants et aux misanthropes, comme l'on enferme en prison les fous, les criminels, les bêtes féroces<sup>463</sup>:

qu'il soit chaste, docile, humble, indigent même, [si le religieux] n'aime pas les femmes, s'il est d'un caractère abject, et s'il préfère du pain et de l'eau à toutes les commodités de la vie<sup>464</sup>.

Mais on peut revenir de la misanthropie elle-même. Diderot poursuit :

mais qu'il lui soit défendu d'en faire le vœu. Le vœu de chasteté répugne à la nature et nuit à la population ; le vœu de pauvreté n'est que d'un inepte ou d'un paresseux ; le vœu d'obéissance à quelque autre puissance qu'à la dominante et à la loi, est d'un esclave ou d'un rebelle (*id.*).

En faisant de Suzanne une personne pieuse, Diderot ne propose-t-il pas que la religion soit affaire individuelle et qu'elle se pratique en dehors des institutions? Pour les cloîtres, l'affaire est entendue. Manouri pose nettement la question : «les couvents sont-ils

---

«qu'on est entré plus jeune dans une cellule, et que l'on connaît moins la vie sociale» (DPV, XI, p. 160 ; LEW., IV, p. 572 ; *Œuvres*, II, p. 323). Le cloître semble prolonger la mélancolie de l'adolescence (sainte-Ursule «avait toujours été mélancolique», DPV, XI, p. 202 ; LEW., IV, p. 608 ; *Œuvres*, II, p. 349).

<sup>462</sup> DPV, XI, p. 184-185 ; LEW., IV, p. 594 ; *Œuvres*, II, p. 339. Voir également le sophisme : «ce prêtre était entré tard dans l'état religieux; il avait de l'humanité» (DPV, XI, p. 103 ; LEW., IV, p. 524 ; *Œuvres*, II, p. 288).

<sup>463</sup> Comme la supérieure sadique qui serait «perdue dans le monde», mais qui assure son «salut» dans l'enfermement (DPV, XI, p. 153 ; LEW., IV, p. 566 ; *Œuvres*, II, p. 319).

<sup>464</sup> *Histoire des deux Indes*, *Œuvres*, III, p. 617-618 ; LEW., XV, p. 561.



donc si essentiels à la constitution d'un état ? Jésus-Christ a-t-il institué des moines et des religieuses<sup>465</sup> ? Dom Morel est tout aussi explicite. Quel est l'espoir de Suzanne et de ses congénères ? Celui que

[l']on trouvera les portes ouvertes un jour, que les hommes reviendront de l'extravagance d'enfermer dans des sépulcres de jeunes créatures toutes vivantes, et que les couvents seront abolis, que le feu prendra à la maison, que les murs de la clôture tomberont<sup>466</sup>.

L'idée n'est pas si utopique que cela et est même dans l'air du temps<sup>467</sup>.

Les conséquences de cette abolition sont claires : abolir les cloîtres équivalait à couper les vivres au clergé. Combien cela prendrait-il de temps, ensuite, pour ôter à la religion tout pouvoir et tout rôle social ? Diderot prévoit même de quelle manière les événements tourneraient :

s'il faut que le christianisme s'abolisse, c'est comme le paganisme cessa ; et le paganisme ne cessa que quand on vit les prêtres de Sérapis demander l'aumône aux passants, à l'entrée de leurs superbes édifices ; que, quand ils se mêlèrent d'intrigues amoureuses, et que les sanctuaires furent occupés par des vieilles qui avaient à côté d'elles une oie fatidique et qui s'offraient à dire aux jeunes garçons et aux jeunes filles, leur bonne aventure, pour un sol ou deux liards de notre monnaie<sup>468</sup>.

En s'attaquant aux cloîtres, Diderot n'entend-il pas détruire le clergé et laisser à la religion la part congrue, celle de la croyance individuelle, sans culte et sans influence sur

---

<sup>465</sup> DPV, XI, p. 182 ; LEW., IV, p. 592 ; *Œuvres*, II, p. 337.

<sup>466</sup> DPV, XI, p. 271 ; LEW., IV, p. 671 ; *Œuvres*, II, p. 395.

<sup>467</sup> « Vous savez ou vous ignorez que les bénédictins ont demandé par une requête présentée au roi [...] d'être sécularisés ; mais vous ne vous douterez jamais que le ministère ait eu la bêtise de ne pas les prendre au mot. Le fait est vrai pourtant. En faisant un sort honnête à chacun de ces moines, il serait resté des biens immenses qui auraient acquitté une portion des dettes de l'État ; cet exemple aurait encouragé les Carmes, les Augustins à solliciter le défroc ; et sans aucune violence, la France en moins de vingt ans aurait été délivrée d'une vermine qui la ronge, et qui la rongera jusqu'à son extinction » (Lettre à Sophie Volland du 1<sup>er</sup> août 1765, CORR. V, p. 75-76 ; *Œuvres*, V, p. 514).

<sup>468</sup> *Réfutation d'Helvétius*, LEW., XI, p. 478-479 ; *Œuvres*, I, p. 787.

le cours des événements sociaux, comme à Ternate ? D'autre part, un clergé pauvre offre un spectacle bien différent, comme le montre la citation ci-dessus. Nous avons vu l'effet des rites religieux sur le peuple et sur Diderot lui-même<sup>469</sup> : «en anéantissant les cérémonies religieuses commémoratives [on aura], avec le temps, anéanti la religion pour le peuple, à qui il faut des images et du spectacle»<sup>470</sup>. Diderot admet qu'il est presque impossible d'éradiquer la religion : «la substitution de la déesse Renommée à la sainte Vierge est une chimère qui ne se réaliserait pas dans mille ans»<sup>471</sup> ; du moins est-il permis de réunir les conditions nécessaires à cette réalisation.

Dans l'immédiat, nous croyons que Diderot tenta de susciter la haine de la religion elle-même. Reconnaissons que l'univers claustral est un enfer sur terre : «les damnés y voient Dieu comme les esclaves voient leur maître. S'ils pouvaient le tuer, ils le tueraient»<sup>472</sup>. Dans l'enfer de *La Religieuse*, Dieu est effectivement assassiné dans tous ses enseignements (le monde inversé). Nous avons écrit, à la suite d'autres, que Suzanne représente le Christ, la parole évangélique persécutée par le système religieux. Ce faisant, nous séparons la parole divine de son interprétation : «je n'aime pas cette distinction frivole de la religion de Jésus-Christ et de la religion du prêtre. Dans le fait, c'est la même», écrit Diderot dans la *Réfutation* (*id.*). Par sa dévotion aveugle qui place son avenir dans le Christ<sup>473</sup>, Suzanne, au même titre que les autres religieuses, participe de la

---

<sup>469</sup> Dans le *theatrum mundi*, plus haut p. 180.

<sup>470</sup> *Mémoires pour Catherine II*, LEW., X, p. 769 ; *Œuvres*, III, p. 353.

<sup>471</sup> *Réfutation d'Helvétius*, LEW., XI, p. 479 ; *Œuvres*, I, p. 787.

<sup>472</sup> *Réfutation d'Helvétius*, LEW., XI, p. 646 ; *Œuvres*, I, p. 917.

<sup>473</sup> DPV, XI, p. 111 ; LEW., IV, p. 531 ; *Œuvres*, II, p. 293.

*même religion*. C'est peut-être pourquoi Diderot ironise sur son personnage dans le couvent de Sainte-Eutrope<sup>474</sup>. La religion de Suzanne est tout aussi haïssable.

Enfin, Diderot, surtout dans ses dernières années, montre l'incompatibilité fondamentale de la religion avec la société. À ses yeux, il ne pourrait rien arriver de plus bénéfique aux sociétés que la disparition de Dieu lui-même :

Dieu est une mauvaise machine dont on ne peut rien faire qui vaille ; c'est que l'alliage du mensonge et de la vérité est toujours vicieux, et qu'il ne faut ni prêtres, ni dieux<sup>475</sup>.

Puisque «la religion produit tous les maux»<sup>476</sup>, pourquoi la préserver ? Nous posons la question à notre tour : pourquoi, alors qu'il en a l'occasion dans *La Religieuse*, Diderot s'arrêterait-il à la seule suppression d'une institution, alors que partout ailleurs, dans ses derniers textes, il montre la nocivité de la religion elle-même ? Il y aurait dans l'esprit de Diderot le souhait d'une sorte d'«effet domino» : supprimer les cloîtres entraînerait à plus ou moins long terme la chute de la religion, puis celle de Dieu.

En conclusion, la théorie des trois codes donne à la longue lettre de Suzanne sa structure idéologique. Pour satiriser la religion, Diderot décide d'inverser le monde et de présenter ce que produirait une société fondamentalement théocratique. Le fait d'être enfermé en même temps que la narratrice dans cet univers inversé peut conduire le lecteur à voir dans cette œuvre une satire allégorique de toute forme de société qui fonderait sa législation sur le code religieux. Plus immédiatement, c'est la société française qui est en cause car elle cède devant l'irrationnel de ce code.

---

<sup>474</sup> Voir plus bas p. 330 et suiv.

<sup>475</sup> *Réfutation d'Helvétius*, LEW., XI, p. 479 ; *Œuvres*, I, p. 788.

<sup>476</sup> *Mémoires pour Catherine II*, LEW., X, p. 634 ; *Œuvres*, III, p. 270.

Pour Diderot, il s'agit aussi de montrer que la religion est une utopie, partant qu'elle ne peut être viable. Pour Diderot, «la perfection ne regarde pas l'universalité des hommes ni des choses»<sup>477</sup>. Or, le couvent est l'expression d'une perfection à atteindre ; il sert de cadre concret à une utopie :

la plupart des fondateurs de religion, de sociétés, de sectes, de monastères, ont destiné leurs institutions à un grand nombre d'hommes, quelquefois à toute la terre, tandis qu'elles ne pouvaient convenir qu'au petit nombre de ceux qui leur ressemblaient. D'où il est arrivé à la longue qu'elles sont devenues impraticables pour ceux-ci<sup>478</sup>.

Les dévots «se sont imposé une tâche qui ne leur est pas naturelle»<sup>479</sup>. Si l'on observe que personne, sinon la très croyante Suzanne n'était mieux faite pour cet «état de perfection»<sup>480</sup>, et qu'elle a échoué, on peut penser que le système conventuel et que le code moral religieux sont des utopies.

À nos yeux le dessein de Diderot, en composant *La Religieuse* est avant tout satirique et sa satire est dirigée en dernier ressort contre la religion et Dieu lui-même.

Cette leçon n'a pourtant pas paru si explicite à la critique moderne. Robert Mauzi est porté à voir dans *La Religieuse* une œuvre «antichrétienne», mais il recule :

il reste vrai pourtant que le dessein profond de Diderot n'a pas été d'écrire contre l'Église. Il a voulu seulement composer un roman pathétique, dans le goût de Richardson, évoquant les injustes souffrances d'un être faible, pur et noble<sup>481</sup>.

Georges May, avant lui, ne voyait également «aucune attaque flagrante contre la religion»

<sup>477</sup> Art. \*CÉLIBAT, ENC., II, p. 806 b. Cité par Bernard Papin, ouvr. cité, p. 84 (d'après LEW.).

<sup>478</sup> Art. (\*) RIGORISME, ENC., XIV, p. 290 b.

<sup>479</sup> *Satire seconde*, DPV, XII, p. 119 ; LEW., X, p. 344 ; *Œuvres*, II, p. 651.

<sup>480</sup> *La Religieuse*, DPV, XI, p. 97 ; LEW., IV, p. 519 ; *Œuvres*, II, p. 284.

<sup>481</sup> Robert Mauzi, «Humour et colère dans *La Religieuse*», LEW., IV, p. XXI.

dans le roman<sup>482</sup>. Comment expliquer des interprétations si divergentes ?

Nous avons intitulé cette section : «la contamination des genres». Diderot prend suffisamment possession du roman à la manière de Richardson pour que l'intention satirique s'en trouve dérobée par l'«apparence» esthétique du roman. Le lecteur serait alors en «extase» devant les tableaux, compatirait aux malheurs de Suzanne, exécrerait même la supérieure sadique, mais oublierait en même temps l'«utilité» de cet art. Ni tout à fait roman richardsonien, ni tout à fait satire, *La Religieuse* flotte dans les limbes sans trouver un ancrage ferme dans un genre particulier. Nous pourrions reprocher à la critique d'avoir méconnu l'aversion grandissante de Diderot pour la religion, d'avoir peut-être oublié que Diderot révisait encore son texte dans les années 1780, à un moment où ses positions antireligieuses sont les plus fermes. Mais ce serait faire insulte à la sagacité de grands critiques et ce serait croire que notre interprétation serait la seule possible.

En fait, l'ambiguïté des intentions de Diderot tient principalement au choix de la narratrice, à la construction de ce personnage trop satirique pour sa dimension romanesque et trop romanesque pour être porteur d'une franche satire.

Ce n'est pas la première fois que Diderot éprouve des «difficultés» avec l'un ou l'autre de ses personnages romanesques. Dans la perspective de la fiction satirique, la composition du personnage est vitale ; ce personnage est le masque de l'auteur, d'où la nécessité de suivre certains critères qui s'accordent cependant mal avec le roman.

---

<sup>482</sup> Diderot et «*La Religieuse*», p. 165. Georges May se fonde sur le fait que le destinataire de la lettre, le marquis de Croismare, est croyant.

## E — LA *PERSONA* SATIRIQUE

Terminons ce chapitre par une étude du personnage satirique. Dans les fictions satiriques que nous venons d'analyser, le personnage occupe le premier plan comme vecteur de la satire que l'auteur souhaite faire passer dans son œuvre. Nous étudierons ici quelques constructions de personnages dont la réussite satirique est parfois aléatoire. Nous commencerons par des personnages que rien ne rassemble *a priori*, sinon l'ambiguïté de leur portée satirique. Mais il convient avant tout de définir quelques notions théoriques.

Trois critiques de l'université de Yale, Maynard Mack, Alvin Kernan et Ronald Paulson se sont intéressés à la poétique de la satire<sup>483</sup>. Selon eux, la satire est une fiction (position discutable dans le cas de Diderot) qui implique la mise en œuvre d'une *persona*, le masque du satirique<sup>484</sup>. Autrement dit, la *persona* est l'instance «énonciatrice» derrière laquelle l'auteur se dissimule. Dans la satire littéraire traditionnelle, la *persona* est associée au poète qui s'y représente généralement à la première personne. C'est le cas chez Horace, Perse et Juvénal, pour les satiriques latins, chez Régnier et Boileau, en France. Ces poètes évoquent avec plus ou moins de franchise leurs expériences. La distance entre la *persona* satirique et l'auteur lui-même n'est pas toujours aussi ténue ou aussi «trouble». Le masque choisi est opacifié par la superposition de nouveaux écrans

---

<sup>483</sup> M. Mack, *The muse of Satire*; Kernan, *The Cankered Muse* et *The Plot of Satire*; R. Paulson, *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England*.

<sup>484</sup> Le latin *persona* «désigne le masque tragique» (art. PERSONNE / PERSONNALITÉ, dans le *Vocabulaire d'esthétique*, ouvr. cité, p. 1126).

fictionnels lorsque la satire s'exprime dans des genres plus complexes comme le roman<sup>485</sup>.

Les auteurs satiriques ont alors recours à un personnage énonciateur aisément maniable, personnage dont Sophie Duval et Marc Martinez campent les principaux traits. Selon eux, le personnage se divise en personnage organique et en personnage légal<sup>486</sup>. Le «personnage organique» est doté «d'une intériorité» ; il est soumis aux vicissitudes du temps et des événements et est ainsi susceptible d'évoluer. Il est ainsi traité comme une «personnalité» ayant une certaine «épaisseur psychologique» (*id.*). Le «personnage légal», figure narrative habituellement privilégiée par les satiriques, est défini quant à lui «par ses actions» ou ses discours, c'est-à-dire qu'il est envisagé d'un point de vue externe. «Vidé de sa substance, réifié et mécanisé le personnage satirique aboutit au type»<sup>487</sup>. Nous prendrons, à titre d'exemple, *Candide* de Voltaire. Par une sorte de cratylisme caricatural, le nom du personnage devient programmatique de son caractère. Le personnage ne dévie jamais de la candeur qui lui est irrémédiablement attachée.

La satire dispose de nombreux types «légaux». Il suffit que ces types soient en décalage avec une société donnée :

cette personne peut être un enfant ou un sauvage qui ne comprend pas les règles de la société civilisée et qui ignore les valeurs symboliques que cette société évoluée attache à des objets ou à des actes apparemment triviaux ; ainsi les institutions sociales, réduites à leurs éléments puérils ou primitifs, sont-elles

---

<sup>485</sup> Évidemment, ces strates placées entre l'auteur et son personnage ont l'avantage d'éviter la confusion de l'un avec l'autre comme ce put être le cas pour les poètes ci-dessus et pour Diderot-MOI dans la *Satire seconde*.

<sup>486</sup> *La Satire*, ouvr. cité, p. 194.

<sup>487</sup> *Ibid.* Les auteurs ajoutent que le terme «type» doit s'entendre dans le sens donné par Henri Gouhier (*Le théâtre de l'Existence*, Paris, Vrin, 1991, p. 139-152) : «dépourvu de toute dimension historique, perçu de l'extérieur et réduit à quelques traits, le type est enfermé dans une permanence et ne se réalise que dans un masque social» (la référence bibliographique provient des auteurs).

dénoncées pour leur absurdité<sup>488</sup>.

Nous reconnaissons immédiatement le procédé qui fonde la caractérisation d'Orou dans le *Supplément au Voyage de Bougainville*.

La coexistence de ces deux sortes de personnages («organique» et «légal») a posé quelques difficultés à Diderot. Il nous est très vite apparu, en effet, qu'il y avait des disparités dans la construction et dans la portée satirique de certains personnages, qu'un neveu de Rameau avait une puissance satirique autrement plus efficace que d'autres personnages de Diderot. Nous avons associé les faiblesses de quelques-uns d'entre eux — faiblesse du point de vue satirique toujours — à la forme choisie par Diderot, soit le roman. Par contre, lorsque Diderot se jette dans la satire littéraire ou qu'il s'obstine à clamer qu'il ne fait «pas un roman» (dans *Jacques le Fataliste*), ses personnages acquièrent toute leur plénitude satirique en même temps qu'une liberté retrouvée. C'est ce que nous voudrions montrer dans les pages qui suivent à travers les personnages de Sélim et de Suzanne, puis, *a contrario*, avec le personnage du Neveu.

Dans *Les Bijoux indiscrets*, le personnage de Sélim occupe une place singulière entre Mangogul et Mirzoza. Sélim est un vieux courtisan, une gloire du passé dont la mémoire constitue une véritable somme satirique des règnes précédents. Ce personnage, qui apparaît la première fois dans la foule des courtisans, prend de plus en plus d'importance, au point d'occuper à lui seul plusieurs chapitres du roman. Ces développements en font toutefois un caractère satirique incertain. Nous envisagerons Sélim selon trois hypothèses de travail : la première du point de vue d'un personnage

---

<sup>488</sup> Matthew Hodgart, *La Satire*, ouvr. cité, p. 123.



«organique», la deuxième dans la perspective d'un personnage à clef, enfin, comme personnage légal et satirique.

Examinons donc Sélim comme personnage organique. La question paraît oiseuse de prime abord, si l'on adopte *stricto sensu* les divisions proposées par Sophie Duval et Marc Martinez. Ménippéens, *Les Bijoux indiscrets* s'inscrivent aussi dans la mode du roman oriental où la fantaisie l'emporte sur toute autre considération. Le personnage organique tel que nous l'avons défini plus haut se rapporte *a priori* au roman «réaliste» et l'on pourrait croire qu'il est déplacé d'étudier Sélim sous cet angle. Cependant, la présence d'un personnage organique n'est pas totalement exclue dans *Les Bijoux indiscrets*<sup>489</sup>.

Selon les circonstances, que l'interlocuteur de Sélim soit Mirzoza ou Mangogul, la philosophie du courtisan est cartésienne ou newtonienne, comme l'a remarqué Paul Hoffmann<sup>490</sup>. Cynique à l'endroit des femmes<sup>491</sup>, il devient un amoureux peu perspicace dans sa vieillesse lorsqu'il propose Fulvia, son épouse, comme modèle de vertu dans le concours qui oppose Mirzoza à Mangogul. Dans cet épisode dans lequel Sélim attend

---

<sup>489</sup> Mirzoza, la favorite du sultan, échappe en effet à la multitude des portraits satiriques du roman, et, ne serait-ce que par sa singularité, ses aptitudes intellectuelles, une évolution de sa pensée en ce qui regarde les femmes, nous croyons que la question peut être posée en ces termes dans le cas de Sélim.

<sup>490</sup> «La signification du personnage de Sélim», dans *DS*, XXVI, 1995, p. 173 et suiv. Paul Hoffmann propose une interprétation philosophique du personnage qui en ferait un personnage typé exprimant une conception philosophique. Il veut «parier, à titre d'hypothèse, sur l'unité globale des différents discours de Sélim» (p. 171). À sa première apparition, Sélim donnerait dans le «spiritualisme cartésien» pour ensuite se convertir à une philosophie déterministe (p. 177). Cependant, continue Paul Hoffmann, il «ne s'agirait même pas là d'une évolution du personnage, mais d'une sorte de conversion philosophique» (*ibid.*).

<sup>491</sup> «Mais enfin, de toutes ces expériences, quel est le résultat ? [...] — [Que les femmes] sont la plupart sans caractère, dit Sélim. Que trois choses les meuvent puissamment, l'intérêt, le plaisir et la vanité; qu'il n'y en a peut-être aucune qui ne soit dominée par une de ces passions, et que celles qui les réunissent toutes trois sont des monstres» (DPV, III, p. 215 ; LEW., I, p. 692 ; *Œuvres*, II, p. 165). On ne peut donc pas affirmer que Sélim est «un partisan décidé des femmes», comme l'écrit Paul Hoffmann (art. cité, p. 177).

avec angoisse le verdict du bijou de sa femme (II, chap. 16), Diderot lui prête bien quelques sentiments, une relative intériorité (des pensées qui «roulent» dans sa tête), mais la rebuffade que son épouse lui inflige n'entame en rien son caractère et ne modifie nullement son comportement. Sélim n'a, en somme, qu'une très légère teinte de «personnage organique».

La deuxième hypothèse consiste à voir en Sélim un personnage à clef. Il représenterait le duc de Richelieu (1696-1788), maréchal de France bien introduit à la cour de Louis XV. Cependant, le motif premier d'une clef satirique est la diminution ou l'atténuation d'une insulte<sup>492</sup>. En ce qui a trait à Sélim, nous chercherions en vain la satire du duc de Richelieu (même à travers ses nombreuses aventures galantes). Par ailleurs, le lien entre Richelieu et Sélim n'est assuré que par la correspondance qui est établie entre Mangogul et Louis XV, entre Mirzoza et Madame de Pompadour, ce qui fait de Sélim une clé médiate en quelque sorte.

La troisième hypothèse serait de voir en Sélim un personnage entièrement légal, c'est-à-dire, une simple «sarbacane» de l'auteur, selon l'expression de Mirzoza<sup>493</sup>. En effet, Diderot confie à Sélim l'énonciation des discours satiriques les plus virulents. C'est Sélim qui, par ses souvenirs, rappelle les ridicules de la cour de Kanoglou / Louis XIV<sup>494</sup>,

---

<sup>492</sup> Autour de Sélim gravitent des personnages dont la clef et la portée satirique sont autrement plus évidentes. Orcotome, clé du docteur Ferrein, est un exemple parmi d'autres : alors que Ferrein soufflait dans un larynx pour montrer que l'air était le moteur de la voix, Orcotome souffle dans un utérus pour démontrer sa théorie des bijoux parlants (DPV, III, p. 73 ; LEW., I, p. 538 ; *Œuvres*, II, p. 54) : dégradation évidente.

<sup>493</sup> DPV, III, p. 164 ; LEW., I, p. 635 ; *Œuvres*, II, p. 124.

<sup>494</sup> DPV, III, p. 236 et suiv. ; LEW., I, p. 716 ; *Œuvres*, II, p. 181.

qui satirise la révocation de l'Édit de Nantes<sup>495</sup>, qui rappelle la valse les courtisans-pantins entre les mains de M<sup>me</sup> de Maintenon<sup>496</sup>. Son initiation sexuelle à travers l'Europe participe également de la parodie satirique des œuvres libertines du temps. Cependant, Sélim se distingue des autres personnages légaux.

Nous venons d'écrire que le personnage légal était réifié, réduit à sa plus simple expression. Nous ajouterons avec Sophie Duval et Marc Martinez qu'une «des façons les plus simples de déshumaniser [un personnage] est de l'affubler d'un nom étiquette qui affiche son travers dominant»<sup>497</sup>. Dans *Les Bijoux indiscrets*, les bijoux et leurs propriétaires appartiennent à ce groupe. Comme pour Candide, le nom exprime immédiatement l'essence sinon la totalité du personnage : Utmiutsol, Fricamone, Sphéroïde l'aplatie, Callipiga, etc.<sup>498</sup> Pour Sélim, aucune réduction à un trait dominant n'est possible, pas même la réduction du personnage à celui de courtisan obséquieux ou d'ancien petit-maître.

De surcroît, l'expression satirique admet difficilement en un même personnage une *persona satirique* et une *contre-persona satirique* : le personnage peut difficilement être à la fois satirique et satirisé. Peut-on imaginer Candide intégrant dans ses discours les

---

<sup>495</sup> «Pour comble de bonheur, Kanoglou se laissa persuader par des fanatiques, qu'il était de la dernière importance que tous ses sujets lui ressemblaient, et qu'ils eussent les yeux bleus, le nez camard, et la moustache rouge comme lui, et il en chassa du Congo plus de deux millions qui n'avaient point cet uniforme, ou qui refusèrent de le contrefaire» (DPV, III, p. 236 ; LEW., I, p. 717 ; *Œuvres*, II, p. 182).

<sup>496</sup> DPV, III, p. 237-238 ; LEW., I, p. 718-719 ; *Œuvres*, II, p. 182-183. Plus haut, p. 170.

<sup>497</sup> *La Satire*, p. 195.

<sup>498</sup> Mirzoza traduit sur le plan physique ce que Diderot applique sur le plan moral, en se départant des organes inutiles : «les danseurs seraient réduits à deux pieds, ou à deux jambes tout au plus ; les chanteurs à un gosier ; certains savants à un crâne sans cervelle ; il ne resterait [...] à un glouton, que deux mâchoires toujours en mouvement ; [...] les ignorants et les paresseux seraient réduits à rien (DPV, III, p. 125 ; LEW., I, p. 595 ; *Œuvres*, II, p. 95).

remarques ironiques normalement dévolues au narrateur ? Or, quel crédit accorder à un trompeur qui est trompé par sa propre femme, à un homme que l'on dit expert en «psychologie» féminine et qui admet finalement n'y rien comprendre<sup>499</sup>? Sélim représente la vanité de ceux qui croient que le sacrifice d'une jeune femme à la gloire est légitime. Ces considérations l'ont abusé en lui faisant croire que la jeune Fulvia lui était due. C'est une

idée platonique ; [une] vision contraire à la nature. Il faut qu'elles [les femmes] couronnent un vieux héros ; mais il faut qu'elles couchent avec un jeune homme. La gloire et le plaisir sont deux choses fort diverses<sup>500</sup>.

Cette idée est reprise par Amine<sup>501</sup> et confirmée dans l'addition «Des voyageurs»<sup>502</sup> :

quelque avantage qu'on imagine à priver les femmes de la propriété de leur corps, pour en faire un effet public, c'est une espèce de tyrannie dont l'idée me révolte, une manière raffinée d'accroître leur servitude qui n'est déjà que trop grande<sup>503</sup>.

Ainsi, Sélim est-il satirisé.

Enfin, s'il est légitime de voir en Sélim le bijou masculin du roman, ses discours n'ont pas la même portée. Contrairement à ses *alter ego* féminins, il est susceptible de celer une partie de la vérité. Olympia, en révélant une de ses faiblesses, met à mal sa franchise<sup>504</sup>. En résumé, ses connaissances ne lui permettent pas de se prononcer sur les

<sup>499</sup> «Les femmes sont indéfinissables» (DPV, III, p. 234 ; LEW., I, p. 715 ; *Œuvres*, II, p. 180).

<sup>500</sup> *Réfutation d'Helvétius*, LEW., XI, p. 483 ; *Œuvres*, I, p. 791.

<sup>501</sup> «Oh! que ces hommes sont sots de croire que des dignités, des honneurs, des titres, des noms, des mots vides de sens, en imposent à des bijoux ! Chacun a sa philosophie, et la nôtre consiste principalement à distinguer le mérite de la personne, le vrai mérite, de celui qui n'est qu'imaginaire (DPV, III, p. 210-211 ; LEW., I, p. 687 ; *Œuvres*, II, p. 161).

<sup>502</sup> «Quoi ! Vous voulez qu'une brune de dix-huit ans, vive comme un petit démon, s'en tienne strictement à un vieillard sexagénaire et glacé !» (DPV, III, p. 268 ; LEW., I, p. 754 ; *Œuvres*, II, p. 206).

<sup>503</sup> *Réfutation d'Helvétius*, LEW., XI, p. 484 ; *Œuvres*, I, p. 791.

<sup>504</sup> L'abus de son pouvoir sur Olympia venue demander une faveur pour Gabalis (DPV, III, p. 242 ; LEW., I, p. 723 ; *Œuvres*, II, p. 186).

femmes, sa prétention est raillée et il est susceptible de mentir : Sélim n'a décidément pas la supériorité qui caractérise le satirique.

Sélim est un personnage composite, ambigu, contradictoire ; il n'appartient en propre à aucun schéma et à tous les schémas à la fois. Comme *persona* satirique, il obscurcit la position réelle de l'auteur sur les femmes.

Dans *La Religieuse*, le conflit entre personnage organique et personnage légal prend d'autant plus d'acuité qu'il touche la narratrice. L'*Éloge de Richardson* et quelques analyses dans la correspondance de Diderot montrent ce que Suzanne doit à l'auteur anglais. Les personnages de celui-ci, écrit Diderot, «ont toute la réalité possible; [leurs] caractères sont pris du milieu de la société»<sup>505</sup>. Richardson explore le fond de leur âme et les fait vivre<sup>506</sup>. Diderot semble découvrir le personnage organique. Il voit émerger l'individualité «des types généraux d'humanité» qui constituaient jusqu'alors le fonds des romans, selon l'expression de Ian Watt ; il assiste au «rejet des universaux et à l'importance accordée aux particuliers» dans le roman réaliste anglais<sup>507</sup>. Mais ce que l'on applique à Richardson convient-il au personnage de Suzanne ?

Sans vouloir nous enfermer dans la dichotomie personnage organique et personnage légal, nous éprouvons toutefois quelques difficultés à cerner comment le ravissement exprimé dans l'*Éloge de Richardson* se traduit dans le personnage de Suzanne par la création d'un personnage organique. Bien sûr, Clarisse évoque Suzanne.

---

<sup>505</sup> *Éloge de Richardson*, DPV, XIII, p. 194 ; LEW., V, p. 129 ; *Œuvres*, IV, p. 157.

<sup>506</sup> «J'ai entendu disputer, écrit Diderot plus loin, sur la conduite de ses personnages, comme sur des événements réels ; louer, blâmer Pamela, Clarisse, Grandisson, comme des personnages vivants qu'on aurait connus et auxquels on aurait pris le plus grand intérêt» (*Ibid.*, DPV, XIII, p. 200 ; LEW., V, p. 135 ; *Œuvres*, IV, p. 161).

<sup>507</sup> «Réalisme et forme romanesque», dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. Points, 1982, p. 20.

Clarisse est «une jeune fille de dix-huit ans [...] timide, malheureuse sur la terre, n'ayant guère d'espérance de voir améliorer son sort que dans une autre vie», et dont les «idées de religion sont si saines et si pures [et] donne[nt] à son caractère une nuance si pathétique»<sup>508</sup>. Une jeune fille naïve, pure et malheureuse annonce pourtant une conception typologique du personnage, comme le souligne mieux la comparaison entre Suzanne et Pamela :

c'est le combat de la vertu, de la religion, de l'honnêteté, de la vérité, de la bonté, sans force, sans appui, avilie [...] dans toutes les circonstances imaginables [...] contre la grandeur, l'opulence, le vice et toutes ses puissances infernales<sup>509</sup>, écrit Diderot au sujet de Pamela.

Diderot prête ici une dimension «allégorique» à Pamela : elle est désincarnée, elle est parée de toutes les vertus et elle domine son milieu telle une héroïne tragique. En même temps, Diderot n'a pas attendu Richardson pour se faire une idée de ce que doit être un personnage dramatique<sup>510</sup>.

Il croit avant tout en l'unité du caractère à laquelle actions et discours sont subordonnés. Il exprime clairement cette conception dans l'article \*ENCYCLOPÉDIE :

imaginer un caractère, c'est trouver d'après une passion dominante donnée, bonne ou mauvaise, les passions subordonnées qui l'accompagnent, les sentiments, les discours et les actions qu'elle suggère, et la sorte de teinte ou d'énergie que tout le système intellectuel et moral en reçoit<sup>511</sup>.

---

<sup>508</sup> *Éloge de Richardson*, DPV, XIII, p. 204 ; LEW., V, p. 139 ; *Œuvres*, IV, p. 164.

<sup>509</sup> Lettre à Sophie Volland du 16 septembre 1762, CORR. IV, p. 152 ; *Œuvres*, V, p. 437.

<sup>510</sup> Car c'est ainsi qu'il interprète les romans de Richardson, comme des «dramas» (*Éloge de Richardson*, DPV, XIII, p. 196 ; LEW., V, p. 131 ; *Œuvres*, IV, p. 158).

<sup>511</sup> ENC., V, p. 646 b-647 a. Il poursuit : «d'où l'on voit que les peintures idéales, conçues d'après les relations et l'influence réciproque des vertus et des vices, ne peuvent jamais devenir chimériques ; que ce sont elles qui donnent la vraisemblance aux représentations dramatiques et à tous les ouvrages de mœurs ; et qu'il se rencontrera éternellement dans la société des individus qui auront le bonheur et le malheur de leur ressembler».

Si Diderot s'attarde sur Pamela et sur Clarisse, personnages somme toute monolithiques dans leur morale, c'est parce qu'ils se prêtent mieux à ses conceptions dramatiques qu'un Lovelace. Il semble évident que Diderot ne sait comment composer avec la complexité de ce dernier personnage ; il se contente d'en souligner l'ambivalence<sup>512</sup>. C'est d'ailleurs le seul personnage richardsonien qui puisse être comparé à des personnes réelles<sup>513</sup>. Lovelace aurait dû, à ce titre, susciter quelque intérêt chez Diderot si celui-ci avait été attiré par le personnage romanesque organique. Mais le «sublime scélérat» n'est apprécié que par opposition à Clarisse et non en soi<sup>514</sup>. D'autre part, Diderot ne fait pas davantage allusion à M<sup>r</sup> B. (*Pamela*), qui passa du libertinage au mariage en tombant sous le charme de Paméla : c'était pourtant un bon exemple de personnage qui évolue.

Nous ne trouvons aucun personnage équivalent dans *La Religieuse*, aucun père Hudson comme dans *Jacques le Fataliste*. Pourtant, il eût été possible de transformer la supérieure de sainte-Marie (le premier couvent) en Lovelace féminin, d'en faire un personnage à la fois séduisant et machiavélique qui eût conduit insidieusement Suzanne à prendre le voile. Or, nous savons tout de suite qu'elle est hypocrite. Il nous paraît évident, en lisant *La Religieuse*, que Diderot n'a pas trouvé chez Richardson la «recette» d'un personnage romanesque, mais plutôt l'idée d'un personnage vertueux en butte à un

---

<sup>512</sup> Diderot est «seulement» frappé «du génie qu'il y a [...] à avoir combiné dans ce Lovelace les qualités les plus rares et les vices les plus odieux, la bassesse avec la générosité, la profondeur et la frivolité, la violence et le sang-froid, le bon sens et la folie; à en avoir fait un scélérat qu'on hait, qu'on aime, qu'on admire, qu'on méprise, qui vous étonne» (*Éloge de Richardson*, DPV, XIII, p. 202-203 ; LEW., V, p. 137-138 ; *Œuvres*, IV, p. 163).

<sup>513</sup> Vialet (lettre à Sophie Volland du 17 octobre 1767, CORR., VII, p. 180 ; *Œuvres*, V, p. 790 ; et lettre à Vialet d'octobre ou début novembre 1767, CORR., VII, p. 205 et p. 206 ; *Œuvres*, V, p. 803).

<sup>514</sup> À l'exception d'une analyse des sentiments de Sophie Volland à l'égard de ce personnage (lettre du 28 septembre 1761, CORR., III, p. 317-318 ; *Œuvres*, V, p. 354-355).

milieu hostile<sup>515</sup>.

À dire le vrai, nous pensons que Suzanne Simonin n'a que l'apparence d'un personnage organique et que le personnage légal de Suzanne est partagé en deux types incompatibles : l'un est symbolique et susceptible d'être tragique ; l'autre est typiquement satirique, mais se retourne contre Suzanne elle-même.

Le portrait de Suzanne ne dépasse pas les lieux communs des romans de l'époque lorsqu'il s'agissait de décrire une héroïne : figure avenante, haleine pure, dents blanches, «lèvres fraîches et vermeilles», «front blanc, uni et d'une forme charmante», yeux «brillants», joues «vermeilles et douces», mains «petites et potelées», gorge ferme comme de la pierre<sup>516</sup>; point de verrue ou de trace de petite vérole pour transformer ce personnage de roman en un «portrait de la voisine», pour en faire un personnage réaliste selon les exigences exposées dans les *Deux Amis de Bourbonne*. Le caractère est au diapason du physique.

Les événements n'ont de prise ni sur son apparence, ni sur les données fondamentales de son caractère, sa bonté, sa piété, son désintéressement. Suzanne garde intacte sa capacité de faire l'enfant<sup>517</sup>. Elle tient du personnage organique par son

---

<sup>515</sup> Diderot n'était pas sujet à adopter sans examen et sans la transformer une nouvelle idée. En tout temps, Diderot veut garder sa liberté de créer comme bon lui semble. En 1776, il conseille, pragmatique : «préférez, autant qu'il vous sera possible, les personnages réels aux êtres symboliques» (*Pensées détachées*, DPV, 4, p. 391 ; LEW., XII, p. 343 ; *Œuvres*, IV, p. 1020). C'est une préférence et non une interdiction puisqu'il nous semble qu'il n'a pas mis ce précepte en application dans le cas de Suzanne.

<sup>516</sup> DPV, XI, p. 222 ; LEW., IV, p. 625 ; *Œuvres*, II, p. 362.

<sup>517</sup> Rappelons que Suzanne a marché sur des tessons, que ses bras ont été marqués jusqu'au sang par des cordes, qu'elle a été privée de nourriture, qu'elle s'est brûlé les mains avec une pincette rougie et s'est frappé la tête contre le mur de son cachot jusqu'au sang, qu'elle a le corps généralement meurtri; pour sa naïveté, Suzanne a, au moment de la rédaction, dénoncé en confession les turpitudes de la supérieure sadique, a été accusée de saphisme et a espionné la confession de M<sup>me</sup> \*\*\*. La description des beautés que nous venons de citer a été faite par M<sup>me</sup> \*\*\*, après les événements : il ne semble pas que Suzanne ait gardé quelque stigmate que ce soit.



intériorité, par son individualité aussi. Mais jamais elle n'évolue au gré des événements. Finalement, comme Pamela, Suzanne relève du symbole<sup>518</sup>.

Elle est Vertu. «Qu'est-ce que la vertu ?», demandait Diderot dans l'*Éloge de Richardson* : «c'est, sous quelque face qu'on la considère, un sacrifice de soi-même»<sup>519</sup>. Ce sacrifice, Suzanne le réitère sous plusieurs formes tout au long du récit : pour accommoder ses sœurs, pour satisfaire sa mère ; elle sacrifie sa nature sensuelle pour se conformer aux ordres du père Le Moine. Ce sacrifice trouve son acmé dans l'acceptation de la mort<sup>520</sup>. Suzanne est donc symboliquement Vertu, qualité essentielle pour que l'on croie en l'honnêteté du satirique. De fait, cette dimension symbolique du personnage est annoncée dès le titre<sup>521</sup>.

Suzanne laisse tomber le masque et redevient humaine quand elle maudit son milieu ou quand, excédée, elle s'emporte contre les injustices qui lui sont faites<sup>522</sup>. Dans ces moments, elle est violente et séditeuse<sup>523</sup>. Mais chaque fois que Suzanne «sort de son

<sup>518</sup> «Sœur Suzanne devient le symbole de toute religieuse malgré elle, non pas par l'imprécision de sa psychologie, mais par la diversité des couvents où elle se trouve, des mères qui la gouvernent, des expériences psychologiques qui lui sont permises» (Georges May, *Diderot et «La Religieuse»*, p. 200).

<sup>519</sup> DPV, XIII, p. 194 ; LEW., V, p. 129 ; *Œuvres*, IV, p. 156. Voir la *Lettre sur l'Examen* : «la vertu est presque toujours un sacrifice pénible de soi» (LEW., IX, p. 681 ; *Œuvres*, III, p. 166). Ajoutons que la vertu ne va pas sans une certaine vanité, selon la Lettre à Landois du 27 juin 1756 (CORR., I, p. 212 ; *Œuvres*, V, p. 55).

<sup>520</sup> La scène du puits (DPV, XI, p. 132 ; LEW., IV, p. 547 ; *Œuvres*, II, p. 305) ou la menace exprimée devant la mère sainte-Christine de s'y jeter (DPV, XI, p. 156 ; LEW., IV, p. 568-569 ; *Œuvres*, II, p. 320). Le «sacrifice que l'on fait de soi-même en idée est une disposition préconçue à s'immoler en réalité», avait écrit Diderot dans l'*Éloge* (DPV, XIII, p. 194 ; LEW., V, p. 129 ; *Œuvres*, IV, p. 156). Dans l'*Encyclopédie*, à l'article IMMOLATION : «la pratique de la vertu est un sacrifice continu, où nos passions, nos goûts, nos penchants, nos intérêts sont immolés» (VIII, p. 576 b).

<sup>521</sup> Le roman ne s'intitule pas *Suzanne Simonin*, contrairement aux titres des œuvres de Richardson.

<sup>522</sup> Suzanne affiche à plusieurs reprises son mépris. Un exemple parmi d'autres : s'agit-il de ses sœurs, Suzanne se désole «de n'être pas née laide, bête, sott, orgueilleuse» comme elles (DPV, XI, p. 83 ; LEW., IV, p. 510 ; *Œuvres*, II, p. 278). Ailleurs, Suzanne méprise le «tissu de puérilités» qui constituent «la journée d'une recluse» (DPV, XI, p. 192 ; LEW., IV, p. 600 ; *Œuvres*, II, p. 343).

<sup>523</sup> *Violente* : la cruauté des sœurs a quelquefois «poussé à bout la violence de [son] caractère», admet-elle (DPV, XI, p. 133 ; LEW., IV, p. 548 ; *Œuvres*, II, p. 305). Elle arrache et jette son voile «avec violence» (DPV, XI,

caractère», elle devient un personnage satirique. Et c'est à ce moment que Diderot est confronté à une difficulté insurmontable : là où les romans épistolaires de Richardson parvenaient à dégager plusieurs voix distinctes, Diderot confie à Suzanne tous les discours et par là toute l'acrimonie du discours satirique. Comment peut-elle, tout à la fois, conserver sa «naïveté», découvrir les turpitudes du monde et transmettre les revendications philosophiques de l'auteur ?

Les critiques ont depuis longtemps noté ces dissonances. Rappelons la formule cinglante d'Henri Coulet : Suzanne, «d'abord active et assez perspicace, [...] devient passive et sotte», écrit-il dans *Le Roman jusqu'à la Révolution*<sup>524</sup>. C'est encore appréhender Suzanne en tant que personnage organique, c'est-à-dire comme un personnage quasi charnel. En fait, cette sottise est l'indice d'un conflit dans la construction du personnage, d'un conflit entre Diderot lui-même et son personnage.

Le naïf est un personnage traditionnellement satirique : ce type double en Suzanne sa dimension vertueuse. Nous savons que l'ironie repose parfois sur la naïveté. Ainsi Socrate contrefaisait-il le naïf pour amener son interlocuteur à découvrir de nouvelles vérités. Par son regard «étranger», le naïf propose un point de vue paradoxal sur ce que l'on tient habituellement pour normal<sup>525</sup>. Mais Diderot ne semble prendre conscience des possibilités qu'offre la naïveté de Suzanne que lorsqu'elle gagne Sainte-Eutrope. Par

---

p. 155; LEW., IV, p. 568 ; *Œuvres*, II, p. 320). Elle s'étonne qu'aucune religieuse n'ait songé à incendier son couvent (DPV, XI, p. 134 ; LEW., IV, p. 549 ; *Œuvres*, II, p. 307) . Le feu au couvent est une idée reprise par dom Morel (DPV, XI, p. 271 ; LEW., IV, p. 671 ; *Œuvres*, II, 395). *Séditieuse* : à l'arrivée de la supérieure sadique, une de ses premières actions «fut de jeter au feu le cilice, et de [se] défaire de [sa] discipline ; de prêcher [ses] amis là-dessus, et d'en engager quelques-unes à suivre [son] exemple» (DPV, XI, p. 271 ; LEW., IV, p. 671 ; *Œuvres*, II, 395).

<sup>524</sup> Paris, Armand Colin, 1967, t. I, p. 502.

<sup>525</sup> Sophie Duval et Marc Martinez, ouvr. cité, p. 218. Ils rappellent que «le naïf compte parmi les *personæ* satiriques» depuis longtemps identifiées. Le naïf peut être «individualisé ou laissé à l'état de forme vide» (*id.*).

ailleurs, contrairement à l'usage satirique habituel, la naïveté de Suzanne ne porte pas sur son milieu mais sur le saphisme de M<sup>me</sup> \*\*\*. Une certaine forme d'humour naît alors, qui pis est, au détriment de Suzanne.

La naïveté de Suzanne crée une connivence entre l'auteur et le lecteur, depuis longtemps conscient des mœurs de la supérieure<sup>526</sup>. Cette ignorance de l'homosexualité de M<sup>me</sup>\*\*\*, invraisemblable dans le cadre des mémoires, donne lieu à des méprises piquantes. Sœur Thérèse dérange M<sup>me</sup>\*\*\* qui a pénétré par subterfuge dans le lit de Suzanne. Furieuse, la supérieure se précipite dans la chambre de sœur Thérèse :

cette affaire fut difficile à accommoder apparemment, commente Suzanne, car elle y passa presque toute la nuit. Que je la plaignais ! elle était en chemise, toute nue et transie de colère et de froid.

Et Suzanne de constater que les amantes firent la grasse matinée, «ce qui lui fit grand plaisir» car cela signifiait que Thérèse «avait apparemment obtenu un pardon»<sup>527</sup>. Nous rapprocherions volontiers cette scène nocturne d'une anecdote rapportée par l'abbé Galiani.

L'abbé voyageait avec un jésuite, deux femmes et deux moines. Ces derniers entreprennent de séduire les deux femmes. À l'étape, après le souper, le jésuite s'approche de l'abbé Galiani et lui dit : «Monsieur, il me paraît que nous sommes là en

---

<sup>526</sup> Dès le premier contact avec la supérieure de Sainte-Eutrope, quand elle caresse, après l'avoir punie, le corps nu de Sœur Ste-Augustine, il n'y a plus d'équivoque. On ne peut suivre Georges May qui affirme que le secret de la supérieure n'est révélé que «petit à petit» (*Diderot et «La Religieuse»*, p. 211-212). Nous ne pouvons pas suivre non plus cet auteur quand il affirme que «l'attitude de Diderot lorsqu'il décrit cet épisode [Sainte-Eutrope] est entièrement sérieuse. Il n'y a pas un sourire, pas un sous-entendu indécent», (*ibid.*, p. 124).

<sup>527</sup> DPV, XI, p. 242-243 ; LEW., IV, p. 644-645 ; *Œuvres*, II, p. 305. Autre exemple : pendant la séance de clavecin, après quelques caresses qui mettent la supérieure dans tous ses états, le transfert de la jouissance vers la musique ne manque pas de sel : «En vérité, cette folle-là était d'une sensibilité incroyable et avait le goût le plus vif pour la musique ; je n'ai jamais connu personne sur qui elle eût produit des effets si singuliers» (DPV, XI, p. 224 ; LEW., IV, p. 626 ; *Œuvres*, II, p. 362).

mauvaise compagnie. Vous devriez demander une chambre à deux lits pour nous». L'abbé accepte. Pendant la nuit, les deux moines se rencontrent par inadvertance dans la chambre des femmes, se battent et font un vacarme assourdissant. Le jésuite, effrayé,

se lève, court au lit de l'abbé et lui dit : «Monsieur, entendez-vous ces cris ? Je me meurs de peur. De grâce, faites-moi une petite place à côté de vous». Le moyen, ajoute l'abbé Galiani, de renvoyer ce pauvre jésuite ? Il avait si peur ! Cependant que le jésuite se rassure, quoique le bruit augmente, l'hôte monte

et met fin à ce désordre<sup>528</sup>.

Cette anecdote est contemporaine de la première rédaction de *La Religieuse*. Qu'est-ce qui serait comique dans la saynète de l'auberge et qui ne le serait pas dans celle de la nuit à Sainte-Eutrope ? Suzanne a, en l'occurrence, l'esprit moins délié qu'«Ascylte»-Galiani<sup>529</sup>. Elle ne s'apercevrait pas qu'elle ironise en formulant ses remarques sur sa supérieure. Or, il n'existe pas d'ironie, explique Henri Morier, «sans un esprit qui la conçoive : elle suppose toujours, quelque part, une conscience qui rapproche des situations, qui s'étonne de leur divergence et qui s'en raille»<sup>530</sup>. Qui est raillé ici ?

La religion pure et sincère de Suzanne a bien servi les desseins satiriques de Diderot, mais les préventions de Diderot à l'endroit de la religion finissent par rattraper Suzanne elle-même. La sottise de Suzanne est aussi celle de sa dévotion. C'est un problème semblable que Paul Hoffmann a soulevé dans le discours final de M<sup>me</sup> de la

<sup>528</sup> Lettre à Sophie Volland du 21 novembre 1760, CORR., III, p. 258-259 ; *Œuvres*, V, p. 322-323.

<sup>529</sup> C'est par cette comparaison avec le personnage du *Satiricon* que Diderot entame l'anecdote que nous venons de résumer. Nous ne voulons pas forcer l'interprétation de ce passage de *La Religieuse*, mais que l'on remplace Suzanne, M<sup>me</sup>\*\*\* et Thérèse par Giton, Encolpe et Ascylte, et l'on a dans les grandes lignes la scène d'amour entre le jeune Giton et Encolpe interrompue par la jalousie d'Ascylte (*Satiricon*, éd. citée p. 15).

<sup>530</sup> *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, p. 595. Voir aussi Lionel Duisit : l'ironie «doit être le produit d'une habileté et d'une incompétence, faute de quoi l'effet ne serait pas récupérable par l'écriture littéraire» (ouvr. cité, p. 26).

Carlière. Il souligne très justement l'ironie qui touche le personnage éponyme du conte.

Diderot se distance de son personnage, et Paul Hoffmann de poursuivre :

les inconséquences de l'héroïne dérivent de son caractère disparate ; en elle une secrète vérité se heurte à des intentions polémiques. Et cette vérité est plus forte que toute absurdité et l'absurdité n'accuse que Diderot !<sup>531</sup>

Cependant, nous ne pouvons mettre sur le même plan Suzanne Simonin et des personnages aussi typés que Candide et gommer les efforts déployés par Diderot pour en faire un être «de chair». Mais d'un point de vue satirique, à partir du moment où l'on peut douter des intentions de l'auteur, que l'on éprouve de la difficulté à cerner le contenu idéologique du texte, alors la satire faut.

En réunissant Suzanne et Sélim, nous n'avons pas cédé au plaisir de réunir des personnages disparates et donner à notre tour dans le *comico-sérieux*. Dans les deux cas, Diderot ne semble pas avoir perçu les déséquilibres inhérents à la rencontre de la satire et du roman (ou des récits de forme romanesque). Dans le cas de Sélim, Diderot a trop développé un personnage qui pouvait pourtant se fondre dans cette ménippée. S'il avait restreint la présence de Sélim à un chapitre ou deux, s'il avait accentué chez lui la servilité du courtisan, ou s'il s'était contenté de satiriser la prétention du vieillard qui veut enchaîner une jeune femme, nous aurions retrouvé la clarté d'intention du personnage légal satirique.

Dans le cas de Suzanne, à cause de son importance dans la narration et à cause de la nature même de l'ouvrage, romanesque malgré tout, le conflit est plus apparent. Cette invariabilité du personnage affecte la narration. Comme nous l'avons observé, le

---

<sup>531</sup> *La Femme dans la pensée des Lumières*, Paris, Éditions Ophrys, 1977, p. 525.

personnage romanesque, contrairement au personnage satirique, se développe dans la durée et se définit par le devenir d'une conscience. Par conséquent, «lorsqu'un personnage légal est transporté dans un contexte narratif, il provoque une déstabilisation de la cohérence du récit»<sup>532</sup>. Ainsi, contre toute logique interne, Suzanne a dix-neuf ans à la fin du roman. Cela s'accorde au projet d'un personnage légal naïf et satirique, mais cela ne peut s'expliquer dans le cadre d'un roman.

En conclusion, Sélim serait un personnage trop romanesque dans un univers satirique ; Suzanne, un personnage trop satirique dans un monde romanesque. Dans les deux cas, la satire s'en trouve affaiblie.

Ces deux personnages nous auront permis de comprendre quelques mécanismes mis en œuvre dans la construction du personnage satirique. Ils montrent l'ambivalence de certains personnages diderotiens alors que la satire exige des caractères plus sommaires. Ces constructions trop élaborées sont-elles dues à la personnalité même de Diderot qui ne pouvait concevoir que ses personnages fussent trop «simples» et donc trop éloignés de la réalité ? Nous pensons plutôt que le roman, fût-il du genre des *Bijoux indiscrets*, par sa longueur, par la complexité du monde qu'il met en scène, en est la principale cause.

Que l'on examine les personnages des contes de Diderot (et sans parler exclusivement de satire) : l'auteur y conserve l'unité de chacun. Dans l'*Entretien d'un père avec ses enfants*, quoi de plus typé que cette réunion mettant en scène le père, les deux fils, l'un religieux et l'autre philosophe ? Devant cette sorte de tribunal chargé de juger la morale humaine, comparaissent un homme de loi, un autre religieux, un médecin,

---

<sup>532</sup> Sophie Duval et Marc Martinez, ouvr. cité, p. 246.

un mari sur le point d'être mené à l'hôpital et une femme seule. Chaque caractère est précisément délimité. Dans le *Supplément au Voyage de Bougainville*, exclusivement tourné vers sa fonction, Orou joue pleinement le type satirique du sauvage, de l'étranger.

Pour montrer combien le roman peut détourner de leur fonction des personnages potentiellement satiriques, il suffit de considérer le personnage du Neveu de Rameau, c'est-à-dire le personnage d'une satire.

Le Neveu de Rameau est certainement l'un des personnages les plus analysés du corpus diderotien<sup>533</sup>. Le Neveu est d'abord une construction littéraire, avant d'être une personne et nous voulons réaffirmer nettement ce fonds littéraire et satirique. Éric Walter a réagi contre le «simplisme» des

typologies réductrices qui veulent cadrer le personnage dans une catégorie générique : sociale (la basse intelligentsia), morale (le vicieux) ou littéraire (le parasite, le bouffon).

Il ajoute : «Goethe et Schiller avaient, d'emblée, épuisé les ressources de la typologie en disant du Neveu qu'il était [...] le "type idéal du parasite"»<sup>534</sup>. Dans les faits, après la découverte d'un véritable Jean-François Rameau, la critique s'est écartée de l'analyse typologique.

Jean Fabre a montré combien il est devenu difficile de différencier la personne du personnage<sup>535</sup>. Il remarquait que LUI prenait rang «dans une lignée illustre de mauvais

---

<sup>533</sup> Sur quelques-unes des interprétations du personnage, voir Hans Robert Jauss, *ouvr. cité*, p. 146-149.

<sup>534</sup> «Les "intellectuels du ruisseau" et le Neveu de Rameau», dans *Études sur le Neveu de Rameau et Le Paradoxe sur le comédien*, Revue de l'U.F.R. «sciences des textes et documents», p. 55. Une autre objection à l'étude typologique a été soulevée dernièrement par Jean Terrasse : «Mais ne faut-il pas ajouter que LUI peut difficilement être un type sans que MOI en soit un autre ?» (*Le Temps et l'espace dans les romans de Diderot*, *ouvr. cité*, p. 70) Qui le nierait ? MOI n'est qu'un masque.

<sup>535</sup> Nous utilisons *personnage* pour la fiction et *personne* pour la réalité.

garçons, de parasites et de truands»<sup>536</sup> et que Diderot a su donner à Jean-François Rameau «cette surréalité qui caractérise les grands types littéraires» (p. LII)<sup>537</sup> en l'«idéalisant»<sup>538</sup>. Jean Fabre part donc de la personne pour aller au personnage.

Certes, le Neveu dépasse la réification et le caractère mécanique d'un Candide par exemple. Mais est-ce vraiment dû au fait que le Neveu a existé ? Les témoignages de Fréron, de Cazotte, de Mercier<sup>539</sup> confirment que quelques-uns des traits du personnage proviennent bien du caractère de Jean-François Rameau : néanmoins, l'insipide *Raméide*<sup>540</sup> suffit à montrer que Rameau le neveu est surtout une invention de Diderot.

La position extrême serait de nier à Diderot toute imagination et de confondre totalement LUI et Jean-François Rameau, ce qu'on ne manqua pas de faire<sup>541</sup>. Parfois y cherche-t-on en filigrane la clef d'autres personnes, tel Jean-Jacques Rousseau<sup>542</sup>. Éric Walter a déjà écarté cette possibilité :

---

<sup>536</sup> Éd. citée, p. LVI.

<sup>537</sup> P. LII. Jean Fabre se demande comment Diderot a «réussi la transfiguration de Rameau?» (p. LIII) Partons de l'hypothèse que ce personnage est le neveu de Bach ou qu'il s'agisse d'un Jean Martin professeur de musique inconnu : la nature de ce personnage aura-t-elle changé ?

<sup>538</sup> P. LV. Il renvoie alors à la tradition «de Lucien, de Plaute, de Térence, d'Horace, Juvénal ou Pétrone, de Rabelais ou de Boileau» et «de Scarron» (p. LVI-LVII).

<sup>539</sup> Pour ces témoignages, voir l'édition de Jean Fabre, p. 243-254.

<sup>540</sup> Jean-François Rameau, *La Rameïde*, à Pétersbourg, Aux Rameaux couronnés, 1766, 28 p.

<sup>541</sup> C'est le point de vue de Milton F. Seiden («Jean-François Rameau and Diderot's *Neveu*», *DS*, I, 1949, p. 143-91 ; cité par Jean Terrasse, ouvr. cité, p. 70).

<sup>542</sup> *Diderot the satirist*, p. 110 et suiv. L'idée que Diderot a eu besoin du simulacre de Rousseau caché derrière le Neveu de Rameau (*id.*, p. 136) pour conférer à cette œuvre sa force satirique est excessive. Il faut se garder de confondre la fin et le moyen : que Diderot ait utilisé certains traits de Rousseau pour bâtir son Neveu, la démonstration de Donal O'Gorman nous en convainc. Mais que Rousseau soit la véritable cible, l'attaque est par trop indirecte pour que l'on puisse adhérer sans restriction à cette partie de la démonstration. Si Diderot avait souhaité satiriser Rousseau, il n'aurait pas fallu cinquante pages à Donal O'Gorman pour le montrer. Diderot ne se gêne pas pour nommer. Or, Rousseau n'apparaît qu'une fois (DPV, XII, p. 134 ; LEW., X, p. 358 ; *Œuvres*, II, p. 659), placé entre Montesquieu et Voltaire. Pourquoi ne pas l'avoir attaqué de front comme dans l'*Essai sur les règnes*?



la démonstration n'est pas à la mesure de l'hypothèse. Mosaïque de biographèmes et d'énoncés hors contexte, l'analyse du prisme satirique où Jean-Jacques trouverait en Rameau son reflet caricaturé ne dépasse pas l'argument par analogie et la quête réductrice d'un prototype exclusif<sup>543</sup>.

En effet, l'accumulation de «biographèmes» ne conduit qu'à multiplier à l'infini les références sans que l'on en comprenne mieux le personnage du Neveu. Par contre, contrairement à l'opinion d'Éric Walter, tout n'est pas dit sur les types littéraires.

Nous ne contesterons pas que Diderot ait pu rencontrer Jean-François Rameau, comme le suggère la concordance qui existe entre les témoignages sur la personne historique du «Neveu» et ce que Diderot dit de lui dans la *Satire seconde*. Mais revenons un instant à La Bruyère. À partir du comte d'Aubigné le frère de M<sup>me</sup> de Maintenon, et du chanoine Jean-Baptiste Santeul, il brosse respectivement les portraits de Théodecte et de Théodas qui s'accorderaient fort bien avec le Neveu<sup>544</sup>. Théodecte «grossit sa voix à mesure qu'il s'approche» :

on bouche ses oreilles, c'est un tonnerre<sup>545</sup>. Il n'est pas moins redoutable par les choses qu'il dit que par le ton dont il parle. [...] A-t-on servi, il se met le premier à table et dans la première place ; les femmes sont à sa droite et à gauche. Il mange, il boit, il conte, il plaisante, il interrompt tout à la fois. Il n'a nul discernement des personnes, ni du maître, ni des conviés ; il abuse de la folle

---

<sup>543</sup> Art. cité, p. 55. Et le *nota bene* final (p. 59) : «on dira seulement ceci : que le texte en devenir du Neveu comporte des traces et des symptômes du processus [...] de la rupture entre Rousseau et Diderot, rien de plus probable. Encore faut-il, pour en fournir une lecture pertinente, ne pas céder au simplisme des identifications univoques».

<sup>544</sup> On évoque parfois La Bruyère, sans donner d'exemples précis (voir l'article d'Herbert Dieckmann, «The relationship between *Satire I et II*», art. cité, p. 21 ; et Sylviane Albertan-Coppola : «on y relève tout d'abord la plupart des figures stylistiques chères aux auteurs satiriques, qui apparentent cette peinture aux portraits de La Bruyère», dans «Rira bien qui rira le dernier», art. cité, p. 29).

<sup>545</sup> Le Neveu est doué «d'une vigueur de poumons peu commune. Si vous le rencontrez jamais [...] ou vous mettez vos doigts dans vos oreilles, ou vous vous enfuyez. Dieux, quels terribles poumons» (DPV, XII, p. 71 ; LEW., X, p. 300 ; *Œuvres*, II, p. 624). «Je descends apparemment en droite ligne du fameux Stentor. Et pour me donner une juste idée de la force de ce viscère, il se mit à tousser d'une violence à ébranler les vitres du café, et à suspendre l'attention des joueurs d'échecs. [...] je me lève, et déployant mon tonnerre...» (DPV, XII, p. 125 ; LEW., X, p. 349 ; *Œuvres*, II, p. 654).

déférence qu'on a pour lui<sup>546</sup>.

Tout aussi intéressant nous paraît Théodas, ancêtre du Vertumne de Diderot :

il crie, il s'agite, il se roule à terre, il se relève, il tonne, il éclate ; et du milieu de cette tempête il sort une lumière qui brille et qui réjouit. Disons-le sans figure : il parle comme un fou, et pense comme un homme sage ; il dit ridiculement des choses vraies, et follement des choses sensées et raisonnables ; on est surpris de voir naître et éclore le bon sens du sein de la bouffonnerie, parmi les grimaces et les contorsions. Qu'ajouterai-je davantage ? Il dit et il fait mieux qu'il ne sait ; ce sont en lui comme deux âmes qui ne se connaissent point, qui ne dépendent point l'une de l'autre, qui ont chacune leur tour, ou leurs fonctions toutes séparées<sup>547</sup>.

N'eût été la prédilection de La Bruyère pour la concision du caractère, qu'eût donné le personnage de Théodas s'il était venu à l'esprit de l'auteur de le faire parler et agir ? Dans quelle mesure Diderot ne s'est-il pas souvenu de La Bruyère en composant le personnage du Neveu ? Nous limitons le rôle de Jean-François Rameau à celui d'élément déclencheur. Le reste est de la plume de Diderot.

Quant aux possibilités qu'offrent la typologie et que remet en cause Éric Walter, il faudrait en avoir épuisé toutes les ressources avant de la rejeter. Personne n'a considéré, comme hypothèse de travail, la voie de la comédie ancienne pour expliquer les personnages de la *Satire seconde*. Pourquoi ne pas y voir la mise en scène des trois types de cette comédie où MOI jouerait le rôle de l'*eirôn* et le Neveu ceux du *bôlomochos* et de l'*alazôn*<sup>548</sup> ? Il serait possible aussi d'entamer l'analyse par la dynamique de base que

---

<sup>546</sup> *Les Caractères*, éd. citée, «De la société et de la conversation», § 12, p. 156-157.

<sup>547</sup> *Id.*, «Des jugements», § 66, p. 369. Comparer ce portrait à celui que peint Piron de Jean-François Rameau, éd. Fabre citée, p. 248.

<sup>548</sup> L'*eirôn* est «le brave homme malin et ironique qui se prétend inférieur à sa valeur réelle», MOI faisant mine de vouloir apprendre du Neveu ; le *bôlomochos* est le bouffon (LUI chez Bertin et devant MOI) et l'*alazôn*, «le fâcheux, le charlatan, l'imposteur, le fanfaron, le trublion» (Pascal Thierry, introduction au *Théâtre complet* d'Aristophane, ouvr. cité, p. XI). L'on pourrait continuer avec la *ponèria*, ce «mélange d'imposture, d'effronterie, de coquinerie» qui caractérise le *ponèros*, le «gueux» (*id.*, p. XII).

propose Northrop Frye dans l'*Anatomie de la critique* :

un satiriste peut ainsi opposer aisément aux divers *alazons* de la société un personnage conventionnel, rempli de simplicité et du bon sens le plus communément répandu. Ce sera un quelconque narrateur, ou l'auteur lui-même<sup>549</sup>.

Puis, à partir de cette structure actantielle, nous pouvons affiner l'analyse et préciser que le Neveu est un *alazôn* «mécontent» :

l'homme au franc-parler devient le railleur ou le mal content, dont la moralité est parfois supérieure à celle du groupe social qu'il critique [...] ; mais il peut également être plein du mépris d'une société incapable de l'estimer à sa juste valeur<sup>550</sup>.

Ce type «relève toujours de la dénonciation directe» et pose un cas plus complexe dans la mesure où il assume sur scène une fonction de satirique et de protagoniste<sup>551</sup>.

Voici donc un exemple de ce que peut apporter une analyse typologique à la fois de LUI et de MOI. Nous laisserons cette piste de lecture cependant pour nous concentrer sur des types satiriques classiques.

Nous retrouvons d'abord un archétype que le metteur en scène satirique affectionne particulièrement et que toute la critique a signalé : le parasite. Ce type remonte à la plus haute Antiquité littéraire. Voici comment Épicharme, qui développa la comédie grecque, faisait s'exprimer un parasite dans l'*Espérance* :

je dîne avec quiconque veut de moi : il suffit de m'inviter, et même avec qui ne me veut pas : l'invitation est superflue<sup>552</sup>. À table, je suis plein d'esprit, je fais rire tout le monde et je loue celui qui me reçoit... Puis, quand j'ai bien mangé et bien bu,

---

<sup>549</sup> Ouvr. cité, p. 276.

<sup>550</sup> *Id.*, p. 215-216. La supériorité du Neveu sur le clan Bertin.

<sup>551</sup> Sophie Duval et Marc Martinez, ouvr. cité, p. 214.

<sup>552</sup> Nous reconnaissons l'abbé Morellet : «croyez-vous, monsieur l'abbé, que madame Geoffrin vous reçoive chez elle avec grand plaisir ? — Qu'est-ce que cela me fait, pourvu que je m'y trouve bien ?» (*Satire première*, DPV, XII, p. 15 ; LEW., X, p. 276 ; *Œuvres*, II, p. 585).

je m'en vais<sup>553</sup>.

Ce flatteur qui sait animer un banquet, qui paraît ne suivre que l'appel de son ventre comme le Neveu qui n'a jamais boudé «messer Gaster»<sup>554</sup>, est appelé à un brillant avenir. Maurice Mayer a montré combien ce type est devenu incontournable dans le théâtre antique, en particulier chez Plaute et Térence<sup>555</sup>.

Par le truchement de Térence, nous savons que Diderot connaissait Gnathon, archétype du parasite de la comédie ancienne. Dans l'*Eunuque*, le personnage fait «un éloge très agréable de sa profession»<sup>556</sup>. Mais, parmi tous les exemples possibles, c'est encore à Horace et à Lucien que nous revenons plus volontiers. Le poète latin, dans ses *Épîtres*, décrit un certain Ménius :

quand Ménius, après avoir dévoré vaillamment l'héritage de sa mère et celui de son père, fut devenu un bouffon diseur de bons mots, qui, allant de l'un à l'autre, n'avait pas de râtelier fixe, qui, à jeun, ne faisait pas de différence entre un concitoyen et un ennemi, homme redoutable pour trouver contre chacun toute sorte de traits outrageants, fléau, ouragan destructeur, gouffre du marché, tout ce qu'il pouvait attraper, il le donnait à son ventre insatiable<sup>557</sup>.

On reconnaît cet autre «bouffon»<sup>558</sup> qu'est le Neveu qui ne fait «pas de différence entre un concitoyen et un ennemi» dans ses attaques. Il est également possible qu'une des thèses de la «philosophie» de Jean-François Rameau, pour qui la mastication est le moteur

<sup>553</sup> Robert Flacelière, *Histoire littéraire de la Grèce*, Paris, Fayard, 1962, p. 208.

<sup>554</sup> DPV, XII, p. 142 ; LEW., X, p. 354 ; *Œuvres*, II, p. 663. Expression de Rabelais.

<sup>555</sup> «Le Parasite», dans *Études sur le théâtre latin*, Paris, Dezobry, Magdeleine et C<sup>ie</sup>, 1847, p. 59-120.

<sup>556</sup> *De la Poésie dramatique*, DPV, X, p. 397 ; LEW., III, p. 478 ; *Œuvres*, IV, p. 1328.

<sup>557</sup> *Épîtres*, I, 15, vv. 26-32, éd. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 103. Dans la n. 4, François Villeneuve précise que ce Ménius est un personnage emprunté à Lucilius, information que nous avons vérifiée (*Satires*, éd. F. Charpin, Paris, Belles Lettres, 1991, t. III, fragment H 88, p. 126 et n. p. 282). Voir également Horace, *Sat.*, II, 7, v. 102.

<sup>558</sup> «un pauvre diable de bouffon comme moi» (DPV, XII, p. 81 ; LEW., X, p. 308-309 ; *Œuvres*, II, p. 629).

du monde<sup>559</sup>, ait rappelé à Diderot ce mot de Ménius :

par Hercule ! je ne m'étonne point s'il est des gens qui mangent leurs biens, car il n'y a rien de meilleur qu'une grive bien grasse, rien de plus beau qu'une large vulve de truie<sup>560</sup>.

Diderot, qui possédait son Horace sur le bout des doigts, a pu établir ce rapprochement, la voracité du parasite étant devenu un lieu commun de la littérature satirique.

Une autre référence possible est Lucien, qui a fait l'éloge paradoxal d'un Parasite<sup>561</sup>. Tychiade rencontre Simon et s'étonne que ce dernier ne sache aucun métier, aucun art, ni musique, ni médecine, ni géométrie. Tychiade insiste pour connaître la profession dont Simon se vante «d'avoir perfectionné la pratique» (p. 173)<sup>562</sup>. Après quelques réticences de pure forme, Simon avoue que «c'est l'art du parasite» :

TYCHIADE. Eh quoi ! à moins d'être fou, peut-on appeler cela un art ?  
LE PARASITE. Moi, je l'appelle ainsi. Si je te parais fou, c'est à la folie elle-même qu'il faut t'en prendre de ce que je ne sais pas d'autre métier ; tu n'as aucun reproche à me faire. On dit que cette déesse, qui, d'ailleurs, traite assez mal ses sujets, les innocente des fautes qu'elle leur fait commettre (*id.*).

Le Parasite se place donc sous l'égide de la folie, comme le Neveu qui rend une pagode responsable de ce qu'il fait<sup>563</sup>.

En outre, les deux personnages se caractérisent par leur tendance à l'auto-

<sup>559</sup> Selon le témoignage de Mercier sur Jean-François Rameau dans son *Tableau de Paris* (éd. Jean Fabre du Neveu, ouvr. cité, p. 252 et p. 254).

<sup>560</sup> *Épîtres*. I, 15, vv. 39-41, p. 104. «Messer Gaster est un personnage contre lequel je n'ai jamais boudé» avoue le Neveu (*Satire seconde*, DPV, XII, p. 142 ; LEW., X, p. 364 ; *Œuvres*, II, p. 663) ; «c'est toujours à l'appétit que j'en reviens» (DPV, XII, p. 189 ; LEW., X, p. 404 ; *Œuvres*, II, p. 690).

<sup>561</sup> XLVIII - *Le Parasite ou que le métier de parasite est un art*, dans *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 172-194. Nous indiquons la pagination dans le texte. Pour l'éloge paradoxal, voir plus bas p. 401 et suiv.

<sup>562</sup> Le Neveu aussi se vante d'avoir perfectionné son art : «personne n'a cet art comme moi [...] Je ne l'ai point inventé ; mais personne ne m'a surpassé dans l'exécution» (DPV, XII, p. 125-126 ; LEW., X, p. 350 ; *Œuvres*, II, p. 654-655). Cette vantardise paraît être un trait du parasite (Gnathon : «c'est moi précisément qui, le premier, en ait trouvé la méthode», Térence, *Eunuque*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la pléiade, 1971, p. 1114).

<sup>563</sup> DPV, XII, p. 180 ; LEW., X, p. 398 ; *Œuvres*, II, p. 686.

dévalorisation. Quand Tychiade lance : «pour la philosophie, tu en es aussi loin que la nullité même», Simon le parasite, loin de s'en offusquer, rétorque :

encore plus, s'il est possible. Ne crois pas me faire injure en me reprochant une chose que je ne sache pas ; je conviens, en effet, que je ne vaux rien, et même moins encore (p. 173)<sup>564</sup>.

Cette auto-dévalorisation est présente aussi chez Davus, mais à une moindre échelle<sup>565</sup>.

Nous pourrions multiplier les rapprochements<sup>566</sup>, mais notre propos est de montrer combien le Neveu de Rameau est avant tout une construction littéraire.

La franchise du parasite nous conduit au cynisme qui caractérise le Neveu<sup>567</sup>.

Toutefois, Charles Asselineau, au XIX<sup>e</sup> siècle, avait déjà remarqué qu'il manquait au personnage la vertu essentielle du philosophe cynique :

cynique, il se dresserait en face de son époque, et lui rejetterait sa propre infamie au visage. Il flagellerait les vices dont il se sert, et prendrait à partie ceux mêmes devant qui il s'humilie<sup>568</sup>.

Ce que ne fait pas le Neveu, qui refuse d'ailleurs le titre de philosophe cynique. Il serait plutôt de la variante dévoyée de cette école :

tout ce qu'il y avait dans les villes de la Grèce et de l'Italie de bouffons, d'impudents, de mendiants, de parasites, de gloutons, et de fainéants (et il y avait beaucoup de ces gens-là sous les empereurs) prit effrontément le nom de

<sup>564</sup> Pour l'incompétence avouée du Neveu à la philosophie, voir plus haut, p. 259-260. Autre exemple d'auto-dévalorisation : «vous savez que je suis un ignorant, un sot, un fou, un impertinent, un paresseux, ce que nos Bourguignons appellent un fieffé truand, un escroc, un gourmand» (DPV, XII, p. 87 ; LEW., X, p. 314 ; *Œuvres*, II, p. 632)

<sup>565</sup> «Davus [parlant de lui-même] est un mauvais sujet, un flâneur» (*Sat.*, II, 7, v. 100).

<sup>566</sup> Par exemple, Simon entreprend de définir ce qu'est un «art» (p. 174) ; le Neveu entreprend de définir le chant (DPV, XII, p. 157-158 ; LEW., X, p. 378-379 ; *Œuvres*, II, p. 673).

<sup>567</sup> Voir Jean Fabre : «Rameau n'en dit pas plus que [les] cyniques de bon ton» (éd. citée, p. LXI et suiv.). Voir aussi l'annexe III de l'édition DPV (XII, p. 59-60).

<sup>568</sup> Introduction au *Neveu de Rameau*, Paris, Poulet-Malassis, 1862, p. XIII.

cyniques<sup>569</sup>.

Néanmoins, le principe qui fonde la satire cynique demeure. Le cynique porte sur son milieu le regard d'un marginal :

quand on examine de près la bizarrerie des Cyniques, on trouve qu'elle consistait principalement à transporter au milieu de la société les mœurs de l'état de nature. Ou ils ne s'aperçurent point, ou ils se soucièrent peu du ridicule qu'il y avait à affecter parmi des hommes corrompus et délicats, la conduite et les discours de l'innocence des premiers temps, et la rusticité des siècles de l'Animalité<sup>570</sup>.

C'est une de ces «rusticités» qui valut au Neveu son exclusion<sup>571</sup>.

Le cynisme du Neveu se caractérise ainsi par «l'assurance avec laquelle [il] fait ou [il] dit des choses honteuses»<sup>572</sup>. «Prompt à jurer, perdu de réputation, toujours prêt à l'invective», le cynique est capable de tout. Souvent pilier de taverne, il est homme «à danser [...] même à jeun», à se faire «cabaretier, tenancier de mauvais lieu, collecteur d'impôts [...] crieur public, cuisinier [ou] joueur de dés» (*id.*)<sup>573</sup>. Si le cynique de l'Antiquité laissait «mourir de faim sa vieille mère» (*id.*), Rameau le cynique est prêt, quant à lui, à prostituer son épouse<sup>574</sup>. Le Neveu est «un de ces individus qui rassemblent autour d'eux la foule, et qui, d'une grosse voix éraillée, apostrophent les passants, les

---

<sup>569</sup> Art. \*CYNIQUE, ENC., IV, p. 595 b. Cité en DPV, XII, p. 59.

<sup>570</sup> Art. \*CYNIQUE, ENC., IV, p. 595 a. Un doute subsiste cependant en ce qui concerne le Neveu : son cynisme est-il l'expression de sa nature ou celle de sa culture ? Il montre en tout cas ce que la nature lui a donné : de mauvaises qualités «sans pudeur» (DPV, XII, p. 70 ; LEW., X, p. 300 ; *Œuvres*, II, p. 624).

<sup>571</sup> Ce mot : «*qui siedo, sempre comme un maestoso cazzo fra due coglioni*», n'eut pas le bonheur de plaire au maître (DPV, XII, p. 141 ; LEW., X, p. 363 ; *Œuvres*, II, p. 663). Passage déjà cité en note 267, p. 250.

<sup>572</sup> Théophraste, «Le cynique», *Caractères*, éd. citée, p. 51.

<sup>573</sup> «Un jour, je partais le lendemain pour me jeter dans une troupe de province également bon ou mauvais pour le théâtre ou pour l'orchestre ; le lendemain, je songeais à me faire peindre un de ces tableaux attachés à une perche qu'on plante dans un carrefour, et où j'aurais crié à tue-tête ; Voilà la ville où il est né ; [...] le voilà avec un juif, et cætera et cætera. Le jour suivant, je me levais bien résolu de m'associer aux chanteurs des rues» (DPV, XII, p. 186-187 ; LEW., X, p. 402-403 ; *Œuvres*, II, p. 689).

<sup>574</sup> «Elle aurait eu, tôt ou tard, le fermier général, tout au moins» (DPV, XII, p. 194 ; LEW., X, p. 410 ; *Œuvres*, II, p. 694).

invectivent ou entament une conversation avec eux» (*id.*)<sup>575</sup>.

En plus d'ignorer les conventions comme les enfants<sup>576</sup>, LUI est fou<sup>577</sup>. La folie de LUI est soulignée par le narrateur<sup>578</sup>. Pour la coterie Bertin-Hus, il est «Rameau le fou»; pour MOI, il est même l'«archifou»<sup>579</sup>. Rappelons que la folie du Neveu rejoint ce qu'écrivait Bakhtine sur l'expérimentation morale et psychologique et sur la représentation d'états psychiques anormaux qui manifestent l'absence de coïncidence de l'homme avec lui-même. La folie permet à Diderot de donner un caractère unitaire à ce qui est discordant. Cette folie s'étend à la notion de «fou du roi», abordée par Michel Foucault<sup>580</sup>.

Le Neveu est un bouffon, un amuseur, mieux, un acteur doué. De ce fait, il est tout et rien, semblable à certains qui «n'ont aucun caractère [et] excellent à les jouer tous»<sup>581</sup>. LUI : «que le diable m'emporte si je sais au fond ce que je suis»<sup>582</sup>. Comme un

---

<sup>575</sup> «Tous les pousse-bois avaient quitté leurs échiquiers et s'étaient rassemblés autour de lui» etc. (DPV, XII, p. 165 ; LEW., X, p. 384 ; *Œuvres*, II, p. 677). Cette description du cynique par Théophraste se trouve en des termes similaires chez La Bruyère. Diderot la connaissait donc certainement.

<sup>576</sup> LUI : «je suis comme les enfants» (DPV, XII, p. 143 ; LEW., X, p. 365 ; *Œuvres*, II, p. 665). André Magnan voit en LUI un «faux adulte et vieil enfant, attardé au stade du *cazzo-stercus*» (art. *NEVEU DE RAMEAU*, dans le *Dictionnaire de Diderot*, ouvr. cité, p. 349).

<sup>577</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. Tel, [1995], p. 363-372. L'un des points soulevés par l'auteur rejoint le principe d'équilibre du *spoudaiogeloion* : la raison a besoin de la déraison pour se définir (p. 365).

<sup>578</sup> Ils «lui disaient qu'il était fou, et je vis le moment que la chose était faite» (DPV, XII, p. 72 ; LEW., X, p. 301 ; *Œuvres*, II, p. 624).

<sup>579</sup> Respectivement : DPV, XII, p. 88 et 104 ; LEW., X, p. 315 et 330 ; *Œuvres*, II, p. 633 et 642.

<sup>580</sup> «Il n'y a point de meilleur rôle auprès des grands que celui de fou. Longtemps il y a eu le fou du roi en titre ; en aucun, il n'y a eu en titre le sage du roi. Moi je suis le fou de Bertin et de beaucoup d'autres, le vôtre peut-être dans ce moment» (DPV, XII, p. 138-139 ; LEW., X, p. 362 ; *Œuvres*, II, p. 662).

<sup>581</sup> *Paradoxe sur le comédien*, DPV, XX, p. 94-95 ; LEW., X, p. 461 ; *Œuvres*, IV, p. 1406.

<sup>582</sup> DPV, XII, p. 132 ; LEW., X, p. 357 ; *Œuvres*, II, p. 659. Diderot lui a refusé toute individualité, malgré les apparences : il est un éternel neveu dont Diderot ne donne jamais le prénom. Nous éprouvons quelque difficulté à suivre Yoichi Sumi qui fonde une partie de sa thèse sur l'individualité du Neveu (*Le Neveu de Rameau. Caprices et logiques du jeu*, Tokyo, Librairie-Éditions, France Tosho, 1975, chapitre III).



acteur, son seul rôle est de donner vie au texte écrit par l'auteur. Pour paraphraser le *Paradoxe sur le comédien*, «quel est donc le talent» du Neveu<sup>583</sup>? C'est «celui d'imaginer un grand fantôme et de le copier de génie». Il imite «le mouvement, les actions, les gestes, toute l'expression d'un être fort au-dessus» de lui.

## F — CONCLUSION

Un autre élément milite en défaveur d'une assimilation du Neveu à Rousseau : c'est Diderot lui-même. Le Philosophe vit la rupture avec son ami comme une blessure jamais refermée. Il ne peut prendre la distance nécessaire pour faire une représentation satirique fictive de l'ancien ami. «Le citoyen Rousseau a fait sept scélératesses à la fois, qui ont éloigné de lui tous ses amis»<sup>584</sup>. Voilà le ton que Diderot entend prendre pour satiriser Rousseau.

Si nous avions à résumer en un mot ce que nous venons d'écrire des satires fictionnelles, le mot «distance» serait parfaitement approprié. La fiction permet à Diderot un mouvement de recul pour donner à sa satire les teintes les plus nuancées. Dans ses œuvres de plus longue haleine, cette distance lui permet d'intégrer le monde dans toute sa complexité, de prendre conscience de la diversité humaine et de constater que chaque extrême a son pendant qui replace l'homme en son centre.

Cette distance ne signifie pas que Diderot s'écarte de l'univers créé. Diderot entre au sein de ses fictions. Sous des masques différents, il se place parmi ses personnages, à

---

<sup>583</sup> DPV, XX, p. 89 ; LEW., X, p. 456 ; *Œuvres*, IV, p. 1402. Pour toutes les citations.

<sup>584</sup> *Note sur la désunion de Diderot et de J.-J. Rousseau*, LEW., XIII, p. 627.

la fois comique et sérieux, comme l'est la vie. En acceptant de se placer parmi ses concitoyens, Diderot consent aussi à porter tous les défauts de son milieu. Cela est évident dans la *Satire seconde* dans laquelle Diderot ne ménage pas l'ironie de LUI sur MOI. La satire se teinte d'humour. Par contre, ce «démon de la présence», pour reprendre l'expression de Roger Kempf, peut conduire Diderot à des positions ambivalentes. Dans le cas du personnage de Suzanne, la présence de Diderot, au lieu d'atténuer la critique, vient la durcir, au détriment du personnage lui-même. C'est que Diderot, au moment des dernières corrections, a évolué et que le masque de la très croyante Suzanne est devenu trop étroit.

Cette transformation s'amorce dans certaines de ses poésies. À propos de Frédéric II et de Fréron, Diderot recourt bien sûr à l'humour que confère l'insulte versifiée, mais il n'est resté pas moins que la position de Diderot est féroce. Comme le montrent les attaques à l'endroit de Palissot dans la *Satire seconde*, Diderot se révèle incapable d'adoucir ses satires quand il se sent personnellement agressé. La voie choisie est alors la polémique agrémentée de libelle et de personnalités. De la même manière, Diderot a pu railler sur le ton de l'humour les despotes congolais dans *Les Bijoux indiscrets*. Mais se heurte-t-il au véritable pouvoir (Frédéric II, Catherine II), Diderot devient de moins en moins enclin à se servir de l'humour et de la fiction.

## POLÉMIQUES SATIRIQUES ET PAMPHLETS

Qu'un morceau de toile soit barbouillé, ou qu'un cube de marbre soit gâté, qu'est-ce que cette perte en comparaison du soupir amer qui s'échappe du cœur de l'homme affligé ? voilà de ces fautes qui ne méritèrent jamais la correction publique. Réservons notre fouet pour les méchants, les fous dangereux, les ingrats, les hypocrites, les concussionnaires, les tyrans, les fanatiques et les autres fléaux du genre humain<sup>1</sup>.

Diderot pose donc une échelle de valeurs sur laquelle un mauvais peintre n'équivaut jamais à un tyran. D'une certaine manière, cette échelle fonde la bipartition fiction / non-fiction de cette thèse. Cette division s'accorde aussi avec la partition classique de la satire littéraire<sup>2</sup>.

Si la satire fictionnelle n'exclut pas une certaine bonhomie sous la férocité de certaines pointes, voire l'autocritique comme dans la *Satire seconde*, la représentation du satirique est ici différente. Diderot, plus ardent et plus intransigeant, s'interdit l'hésitation<sup>3</sup>.

Avant tout, il faut résoudre plusieurs difficultés d'ordre conceptuel et,

---

<sup>1</sup> *Salon de 1763*, DPV, XIII, p. 415 ; LEW., VI, p. 468 ; *Œuvres*, IV, p. 290.

<sup>2</sup> «Je distingue la Satire en deux espèces. L'une est sérieuse, l'autre badine. Le sérieux de l'une va quelquefois jusqu'à l'emportement et la fureur. [...] Ainsi entre ces deux points on peut compter bien des degrés. Juvénal a donné dans le premier genre ; Horace dans le second» (Michel Mourgues, *Traité de la poésie française*, Paris, chez Jacques Vincent, 1724, p. 274).

<sup>3</sup> Évidemment, ce ne sont là que des tendances qui admettent des exceptions. *La Religieuse*, ouvrage de fiction, touche à certains aspects du pamphlet par la peinture sordide des couvents qui tranche avec le monde ouvert de la ménippée romanesque. Néanmoins, on nous accordera, *a priori*, que les discours satiriques de Diderot dans l'*Histoire des deux Indes* diffèrent grandement de la *Satire seconde*.

corrélativement, définir ces nouveaux avatars de la satire. Il convient aussi d'expliquer un peu plus précisément le nouveau «ton» de Diderot. Laissons-lui la parole.

Dans la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à M<sup>r</sup> Grimm*, Diderot, qui fait l'éloge de la satire politique, entreprend de réfuter son ami Grimm<sup>4</sup>. Il circonscrit d'abord les champs où le ton le plus véhément de la satire peut s'appliquer : «les lois, les mœurs, les abus de l'autorité, la religion, le gouvernement, les vices, les erreurs, les préjugés [sont les] seuls objets dignes d'occuper un bon esprit»<sup>5</sup>. Les arts en sont absents, ce qui n'est pas pour surprendre si l'on se souvient de la déclaration liminaire de la *Promenade du sceptique*<sup>6</sup>. Dans ces matières sérieuses, le satirique et le satirisé campent sur des positions diamétralement opposées. Commençons par le satirique.

Il s'agit ici de l'«honnête et brave antagoniste du mensonge et de la tyrannie»<sup>7</sup>, de «l'homme éclairé», de «l'homme de bien», du «philosophe», du défenseur de «la cause de la vertu, de l'innocence, de la vérité»<sup>8</sup>. Ils ont pour noms, Démosthène, Cicéron, Juvénal, Voltaire. Trouve-t-on leur ton trop emporté ?

l'homme qui parle ou qui écrit selon son cœur, qui est enflammé d'un véritable enthousiasme, en qui la vertu, l'innocence, la liberté, ont trouvé un défenseur ardent peut facilement se laisser emporter au delà des limites de la circonspection,

---

<sup>4</sup> Voir plus loin, p. 431 et suiv., un aspect de cette polémique.

<sup>5</sup> LEW., XIII, p. 68 ; *Œuvres*, III, p. 765. Voir également : «Mais s'il faut consulter la patience, ou le ressentiment de son antagoniste, quel sera le sujet assez frivole, pour qu'on puisse s'en expliquer sans lâcheté ou sans folie ?» (*id.*, LEW., XIII, p. 72 ; *Œuvres*, III, p. 769)

<sup>6</sup> «J'ai beau considérer les objets qui m'environnent, je n'en aperçois que deux qui méritent mon attention [la religion et le gouvernement]. En effet, que m'importe que l'académicien... ait fait un insipide roman ; que le père ... ait prononcé en chaire un discours académique ; que le chevalier de... nous inonde de misérables brochures ; [...] que D... compose ou fasse composer ses ouvrages ? tous ces ridicules sont sans conséquence» (DPV, II, p. 81 ; LEW., I, p. 321 ; *Œuvres*, I, p. 76). Voir aussi la citation qui entame ce chapitre.

<sup>7</sup> LEW., XIII, p. 69 ; *Œuvres*, III, p. 766.

<sup>8</sup> LEW., XIII, p. 68 ; *Œuvres*, III, p. 765.

il sera loué des âmes fortes<sup>9</sup>.

Ce qui reste de ces charges passionnées est durable :

que l'ennemi de la Philosophie soit un dangereux ou un insignifiant personnage, [la «page hardie»] ne cessera de le poursuivre, que quand il aura cessé d'être vicieux ou méchant<sup>10</sup>.

À l'opposé, les satirisés sont clairement détestables. Les satiriques ci-dessus «s'adressaient aux scélérats couronnés qui faisaient gémir tant d'innocents, aux imposteurs sacrés qui faisaient éclore tant d'imbéciles ou de furieux»<sup>11</sup>. Or, ces tyrans sont défendus par des «âmes pusillanimes»<sup>12</sup>, des prêtres, des «gens de cour», des magistrats, des critiques<sup>13</sup>, bref tous «ces ennemis [qui] habitèrent de tout temps les temples, les palais, les tribunaux, trois repaires d'où sont sorties les misères des sociétés»<sup>14</sup>. Zoïle, Sabatier, Palissot, Linguet et Fréron sont ces soutiens de la tyrannie, du «fanatisme» et de l'«intolérance»<sup>15</sup>.

En comparaison avec la relativité affichée dans la plupart des fictions, la vision manichéenne de Diderot est frappante dans cette *Lettre*. Cette *Lettre* est aussi remarquable par la volonté d'action que sous-tend cette forme de satire. C'est grâce à l'intervention de ces satiriques courageux que les humains sont sortis de l'état de

---

<sup>9</sup> LEW., XIII, p. 70 ; *Œuvres*, III, p. 767.

<sup>10</sup> LEW., XIII, p. 68 ; *Œuvres*, III, p. 766.

<sup>11</sup> LEW., XIII, p. 69 ; *Œuvres*, III, p. 766.

<sup>12</sup> LEW., XIII, p. 70 ; *Œuvres*, III, p. 767.

<sup>13</sup> LEW., XIII, p. 71 ; *Œuvres*, III, p. 768.

<sup>14</sup> LEW., XIII, p. 72 ; *Œuvres*, III, p. 768.

<sup>15</sup> LEW., XIII, p. 69 ; *Œuvres*, III, p. 766.

«barbarie»<sup>16</sup>. Peu importe même que la satire ne réforme pas les vicieux :

si l'histoire avait, dès les premiers temps, saisi et traîné par les cheveux les tyrans civils, et les tyrans religieux, je ne crois pas qu'ils en fussent devenus meilleurs ; mais ils en auraient été plus détestés, et leurs malheureux sujets en seraient peut-être devenus moins patients<sup>17</sup>.

Cette nouvelle forme de satire, vigoureuse, campée fermement sur des positions idéologiques précises, avec des visées réformatrices affirmées, est bien différente de celle que nous avons étudiée jusqu'à présent.

Elle pose aussi nombre de difficultés au plan de l'analyse. D'abord, la masse et la diversité de ce corpus impressionne. De l'essai à l'apologie, de la lettre ouverte aux articles encyclopédiques, les formes varient, si bien qu'on en arrive à qualifier ces textes de termes vagues, tels «discours polémique», «libelle», «texte pamphlétaire», etc. De là la nécessité d'aborder ces textes à partir de la typologie proposée par Marc Angenot dans *La Parole pamphlétaire*<sup>18</sup>.

*La Parole pamphlétaire* soulève toutefois des questions dont la principale est la définition du pamphlet. Le pamphlet serait «une forme historiquement circonscrite, pertinente à une certaine société et porteuse de symptômes idéologiques constants» (p. 37). C'est donc dans les limites du corpus étudié par Marc Angenot, «qui s'étend *grosso modo* sur un siècle», de 1868 à 1968 (p. 9), que les concepts que développe le critique deviennent opératoires. Mais serait-il possible de trouver chez Diderot quelques-uns des invariants du pamphlet proposés par Marc Angenot ?

---

<sup>16</sup> LEW., XIII, p. 68 ; *Œuvres*, III, p. 765.

<sup>17</sup> LEW., XIII, p. 76 ; *Œuvres*, III, p. 772.

<sup>18</sup> *La Parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, 425 p. Nous indiquons la référence entre parenthèses.

## A — CADRES DÉFINITIONNELS : POLÉMIQUE, LIBELLE, PAMPHLET

Récemment, Olivier Ferret a soutenu une thèse de doctorat sur *Le pamphlet dans les querelles philosophiques (1750-1770)*<sup>19</sup>. Il refuse de définir «en forme» le pamphlet pour échapper à l'«arbitraire» de la définition et pour éviter de s'imposer un cadre «nécessairement restreint». Après une sortie contre le «formalisme stérile» qui applique des étiquettes sur tout, l'auteur poursuit : «si donc nous avons choisi de désigner les textes que nous étudions comme des “pamphlets”, c'est [...] en partie par commodité». Il «s'agit pour nous», continue-t-il, «à la fois de simplifier une situation lexicale confuse, et d'éviter l'usage de mots devenus archaïques et peu compréhensibles comme “libelle”». S'il connaît les efforts théoriques de Marc Angenot, Olivier Ferret préfère

considérer le pamphlet comme un concept opératoire, susceptible de questionner les textes, en faisant surgir un certain nombre d'interrogations problématiques visant à appréhender leur mode de fonctionnement spécifique.

Le refus d'appliquer strictement le terme «pamphlet» aux textes correspondant à la définition de Marc Angenot conduit Olivier Ferret à analyser un ensemble composite de textes qu'on lie difficilement entre eux, sauf à dire qu'ils participent tous du discours agonique.

Est-il besoin de préciser que cette démarche ne nous convient pas ? Sommes-nous en droit de coller l'«étiquette» *pamphlet* sur un texte en suivant notre intuition ou celle d'autrui ? Mieux vaut poser un cadre théorique, quitte à préciser que celui-ci est poreux

---

<sup>19</sup> *Le pamphlet dans les querelles philosophiques (1750-1770)*, thèse de doctorat, Université Lumière-Lyon II, décembre 1998, 874 f. Nous avons consulté cette thèse à l'adresse internet : [theses.univ-lyon2.fr / Theses1998 / oferreret / these\\_front.html](http://theses.univ-lyon2.fr/Theses1998/oferreret/these_front.html). De par le format (html), nous ne sommes pas en mesure de fournir de pagination.

et variable. Quelques exemples tirés du *Dictionnaire de Diderot* montrent bien les écueils d'une démarche «intuitive»<sup>20</sup>.

Quand Diderot publie l'*Histoire et le secret de la peinture en cire* en 1755, Valérie van Crugten-André affirme qu'il est «animé par le même sentiment pamphlétaire que celui qui l'avait amené, six ans auparavant, à donner *La Lettre sur les aveugles* dirigée contre Réaumur»<sup>21</sup>. Quelle est la nature de ce «sentiment pamphlétaire» et comment se traduit-il dans ces deux textes ? Si l'*Histoire et le secret de la peinture* réagit contre les procédés de Caylus, le texte est polémique ; s'il attaque Caylus lui-même, c'est un libelle. Qu'est-ce qui autorise l'auteure à parler ici de pamphlet pour l'*Histoire et le secret* et pour la *Lettre sur les aveugles* ? Autre exemple extrait du même ouvrage : Diderot publie sa lettre *Au petit prophète de Bœhmischbroda* :

daté du 21 février 1753, ce pamphlet s'adresse à la fois à Grimm et à Pidansat de Mairobert auxquels Diderot reproche leurs attaques *ad hominem* et leur goût du mot d'esprit<sup>22</sup>.

«Pamphlet» ne peut signifier ici qu'un petit ouvrage de peu de pages puisque l'esprit de conciliation dont fait preuve Diderot est aux antipodes de la parole pamphlétaire. Plus loin encore, nous lisons : Diderot «incorporait dans son pamphlet une vigoureuse défense des droits d'auteur»<sup>23</sup>. Si Diderot présente dans la *Lettre sur le commerce de la librairie* une «défense», le texte n'est-il pas plutôt un *mémoire* ? Si ces critiques n'ont pas à justifier leur emploi «intuitif» du terme «pamphlet», nous pensons pour notre part devoir le faire

---

<sup>20</sup> Sous la dir. de R. Mortier et R. Trousson, Paris, Honoré Champion, 1999, 546 p. Nous prenons cet ouvrage à titre d'exemple parce qu'il nous est arrivé de l'étudier de près.

<sup>21</sup> Art. CAYLUS, p. 99.

<sup>22</sup> Manuel Couvreur, art. BOUFFONS, p. 87.

<sup>23</sup> Raymond Birn, art. LETTRE SUR LE COMMERCE DE LA LIBRAIRIE, p. 283.



pour éviter toute approximation<sup>24</sup>.

La première occurrence de «polémique» dans la langue française serait de 1578. Le terme est emprunté «au grec “polemikos”, “qui concerne la guerre”, “disposé à la guerre”, “batailleur, belliqueux”»<sup>25</sup>. Il dérive de «polemos», «employé chez Homère à propos de la guerre» (*ibid.*). «Polémique» a rapidement quitté le lexique militaire pour gagner les domaines littéraire et religieux. Pour l'Académie française, le mot «appartient à la dispute. Il se dit des disputes par écrit, soit en matière de Religion, soit en d'autres matières»<sup>26</sup>. Sensible à certains écarts de langue, Antoine Furetière remarque que dans certaines polémiques les auteurs «se critiquent quelquefois avec trop d'aigreur»<sup>27</sup>. Richelet, quant à lui, paraît attacher plus volontiers la polémique à la pratique religieuse. Il précise que les «traités que saint Augustin a faits sur la grâce contre les Pélagiens» méritent d'être qualifiés de «polémiques»<sup>28</sup>. C'est également l'aspect religieux de la polémique que les encyclopédistes ont retenu<sup>29</sup> :

---

<sup>24</sup> Autres exemples : en 1951, André Billy présentait *Le Neveu de Rameau* comme un pamphlet (Diderot, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la pléiade, 1951, p. 1407). Anne Élisabeth Sejten écrit : «*La Promenade du Sceptique* est, comme son aîné les *Pensées*, un pamphlet» (*Diderot ou le défi esthétique*, ouvr. cité, p. 74). *Au Petit Prophète...* est un pamphlet pour Pierre Citron (DPV, XIX, p. 5). Pour Paul H. Meyer, l'*Apologie de l'abbé Galiani* est un «pamphlet qui revêt une forme caractéristique des écrits polémiques de la dernière période du philosophe» («Diderot en 1771», LEW., IX, p. IX) ; Laurent Versini voit aussi dans cette œuvre un pamphlet (*Denis Diderot*, Paris, Hachette, 1996, p. 141). Georges Dulac affirme que Diderot «a eu un moment la tentation d'écrire un pamphlet contre le chancelier» Maupeou («Les modes d'intervention de Diderot en politique», dans *Diderot. Les Dernières années 1770-84*, p. 128) : Diderot parle de «lettre», non de «pamphlet» et cela aurait été une mystification puisqu'il voulait la mettre au compte «d'un avocat bien connu et bien diffamé», Linguet (*Mémoires pour Catherine II*, LEW., X, p. 556-557 ; *Œuvres*, III, p. 224) ; etc.

<sup>25</sup> Art. POLÉMIQUE, dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, t. II, p. 1568.

<sup>26</sup> Art. POLÉMIQUE, ACAD. 1762, t. II, p. 414.

<sup>27</sup> Art. POLÉMIQUE, Furetière, 1690, t. III, [n. p.].

<sup>28</sup> Richelet, 1732, t. II, p. 440.

<sup>29</sup> Le mot est majoritairement employé, dans l'*Encyclopédie* (vingt-deux occurrences sur trente-et-une), à propos de la «théologie polémique» : voir, à titre d'exemples, les articles RUSHDEN (XIV, p. 441 a), THÉOLOGIE POSITIVE (opposée à la théologie scolastique et polémique, XVI, p. 251 b) et, à propos du fameux Saunderson, l'article YORCK-SHIRE (XVII, p. 674 b).

POLEMIQUE, (*Théolog.*) titre ou épithète qu'on donne aux livres de controverse, principalement en matière de théologie. [L']on dit *théologie polémique*, pour signifier une *théologie de controverse*. La question des ordinations anglaises dans ces derniers temps a produit plusieurs écrits *polémiques* de part et d'autre<sup>30</sup>.

La position de Diderot ne semble pas différer de celle de ses contemporains. On peut penser, sur la foi de la mésestime dans laquelle il tenait les controverses scolastiques, qu'il jugeait les polémiques stériles.

Les disputes religieuses sont vécilleuses, insensées : les querelles durent, «on se persécute, on s'extermine pour des sottises», écrit-il<sup>31</sup>. Elles tombent dans l'oubli très rapidement, le moment de fièvre passé : «les disputes religieuses s'apaisent, on se refroidit bientôt sur les ouvrages polémiques, on en sent le vide, on rougit de l'importance qu'on y mettait»<sup>32</sup>. Aussi, la polémique religieuse est-elle matière à raillerie. L'on se souvient de «la grande guerre entre les Cordeliers» sur la largeur du capuchon<sup>33</sup> ou des doctes disputes sur la longueur des cheveux<sup>34</sup>. Sous d'autres cieux mais avec une allusion évidente aux chrétiens, c'est encore la polémique entourant l'usage du *penum* que Diderot a parodiée dans son addition aux *Bijoux indiscrets*<sup>35</sup>. Il est prêt à concéder que cette démarche intellectuelle a parfois son utilité lorsque chaque partie a la liberté de s'exprimer en son âme et conscience — lire : si on laisse les hétérodoxes comme lui s'exprimer

---

<sup>30</sup> ENC., XII, p. 903 a. L'article s'achève sur la littérature où l'on applique le terme «à tout écrit, où l'on entreprend la défense ou la censure de quelque opinion».

<sup>31</sup> *Réfutation d'Helvétius*, LEW., XI, p. 541 ; *Œuvres*, I, p. 836.

<sup>32</sup> *Lettre sur le commerce*, DPV, VIII, p. 486 ; LEW., V, p. 310 ; *Œuvres*, III, p. 63.

<sup>33</sup> Art. \*CAPUCHON, ENC., II, p. 640 b.

<sup>34</sup> Art. \*CHEVEUX, ENC., III, p. 319 a.

<sup>35</sup> Art. (\*)ZENDA VESTA, ENC., XVII, p. 701 a ; «Le rêve de Mangogul», *Les Bijoux indiscrets*, DPV, III, p. 261-266 ; LEW., I, p. 743-751 ; *Œuvres*, II, p. 199-204. Voir plus haut, p. 132 et suiv.

pleinement<sup>36</sup>. Ce terme ne pose pas de problèmes d'usage ou d'interprétation.

Même unanimité sur le sens du mot «libelle». D'abord requête judiciaire, le libelle est devenu un «écrit qui contient des injures, des reproches, des accusations contre l'homme et la réputation de quelqu'un»<sup>37</sup>. Le libelle est puni par les mêmes sanctions que celles qui s'appliquent à la diffamation, ce qui aura principalement deux conséquences : «le plus souvent [le libelle sera] sans nom d'Auteur»<sup>38</sup> et la moindre «piqûre d'épingle», pour reprendre une expression de Diderot, fera crier au libelle pour disqualifier l'ouvrage ou pour poursuivre l'auteur en justice<sup>39</sup>.

Le libelle frappe sans distinction le littérateur ou le prince, comme l'observe le chevalier de Jaucourt<sup>40</sup>. Celui-ci dénonce l'infamie du procédé, mais il ajoute aussitôt : «laissant aux *libelles* toute leur flétrissure en morale, il s'agit ici de les considérer en politique» (459 b). De Jaucourt amorce sa réflexion par un paradoxe : le libelle est signe de vitalité et de civilisation. Les états despotiques de l'Orient ne connaissent pas le libelle parce qu'ils tiennent leurs populations dans l'abêtissement<sup>41</sup>, qu'il n'y a ni imprimeries,

---

<sup>36</sup> Art. \*CONTROVERSE, ENC., IV, p 158 a. Remarquons à cette occasion le léger détournement de sens effectué par Diderot sur l'article du *Dictionnaire de Trévoux* qu'il cite ici : pour les jésuites, la polémique a pour fonction de ramener le *chrétien* dans l'orthodoxie, c'est-à-dire à la vérité de la religion, et non d'entamer un débat avec l'*athée* pour le ramener à la foi (art. CONTROVERSE, Trévoux, 1732, t. II, p. 200).

<sup>37</sup> Art. LIBELLE, Furetière, 1690, t. II, [n.p.]. La définition de l'Académie est plus lapidaire : «écrit injurieux» (ACAD., 1762, t. II, p. 32).

<sup>38</sup> Richelet, 1732, t. II, p. 106. Il semble que l'on fasse beaucoup de cas de l'anonymat du libelle : «Platine prétend qu'un écrit, quelque injurieux qu'il puisse être, ne porte le nom de *libelle*, que quand l'Auteur y a mis son nom» (art. LIBELLE, Trévoux, 1732, t. III, p. 1417).

<sup>39</sup> Diderot est sensible à la subjectivité d'une telle accusation : «En général, je ne permettrais de statuer que sur des objets dont l'idée serait évidente et générale. Tout ce qui serait susceptible d'interprétations diverses [...] comme le libelle, la médisance, même la calomnie, etc., n'entrerait point dans ma législation» (*Mémoires pour Catherine II*, LEW., X, p. 635 ; *Œuvres*, III, p. 271).

<sup>40</sup> Art. LIBELLE, ENC., IX, p. 459 a-460 b.

<sup>41</sup> «L'état des peuples de ces tristes contrées n'est pas au-dessus de celui des bêtes», *ibid.*

«ni liberté, ni propriété, ni arts, ni sciences» (*ibid.*). De Jaucourt poursuit avec l'analyse du problème sous un «gouvernement aristocratique», c'est-à-dire celui de la France. Le libelle y est condamné «parce que les magistrats s'y voient de petits souverains qui ne sont pas assez grands pour mépriser les injures» (*ibid.*), à l'inverse des démocraties. Enfin, il s'intéresse au modèle anglais où l'on regarde le libelle comme un tribut à payer à «la liberté civile et politique»<sup>42</sup>. Si le gouvernement n'a rien à se reprocher, les libelles tombent d'eux-mêmes : «les honnêtes gens embrassent le parti de la vertu, et punissent la calomnie par le mépris» (*ibid.*). Aussi aurait-on

tort de conclure de l'abus d'une chose à la nécessité de sa destruction. Les peuples ont souffert de grands maux de leurs rois et de leurs magistrats ; faut-il pour cette raison abolir la royauté et les magistratures ?

Et le chevalier de clore sur l'inutilité de la répression contre les libelles (460 a-b)<sup>43</sup>.

L'article du chevalier n'est pas sans liens avec la pensée de Diderot. Pour ce dernier, la surproduction de libelles politiques ne provient pas de la méchanceté des hommes, mais de l'exacerbation des tensions sociales produites par les vexations et les coercitions de toutes sortes qui freinent le plein épanouissement de l'individu :

la défense ne fait qu'irriter et donner aux âmes un sentiment de révolte, et aux ouvrages le ton du libelle ; et l'on fait trop d'honneur à d'innocents sujets, lorsqu'on a sous ses ordres deux cent mille assassins, et que l'on redoute quelques pages d'écriture<sup>44</sup>.

Diderot fait dire la même chose à son machiavélique despote : «il faut permettre la satire

---

<sup>42</sup> Sur la jurisprudence anglaise en matière de libelle et sur la liberté d'expression, voir C. R. Kropf, «Libel and Satire in the Eighteenth Century», dans *Eighteenth-Century Studies*, n° 8, hiver 1974-1975, p. 153-168.

<sup>43</sup> Selon toute apparence, l'information historique de cette dernière partie doit beaucoup à la *Dissertation sur les Libelles diffamatoires* de Pierre Bayle (supplément au *Dictionnaire historique*).

<sup>44</sup> *Histoire des deux Indes, Œuvres*, III, p. 649 ; LEW., XV, p. 493-494.

et la plainte : la haine renfermée est plus dangereuse que la haine ouverte»<sup>45</sup>. Dans un texte contemporain, il revient sur cette idée : «au moment où le fort a ordonné le silence, la fureur de parler prend au faible»<sup>46</sup>. Et puis, pourquoi interdire le libelle quand on a la conscience tranquille<sup>47</sup>, comme l'écrivait de Jaucourt ? Diderot cite en exemple les Provinces-Unies où les libelles «s'impriment librement» quand bien même le stathoudérat serait la cible<sup>48</sup>.

Certes, Diderot n'est pas toujours tendre pour les «immondices des lettres»<sup>49</sup> qui le remplissent de compassion pour leurs victimes<sup>50</sup> et de rancœur contre leurs auteurs<sup>51</sup>. Mais chaque fois que le libelle frappe l'écrivain ou le penseur, Diderot pense que l'attaque est disproportionnée à leur *crime*. Loin de condamner le libelliste à la peine de mort, Diderot inclinerait pour une peine infamante<sup>52</sup>.

Ainsi les définitions du chevalier de Jaucourt et de Diderot tiennent compte du rôle social de la victime. Lorsqu'elle administre l'État, et mal de surcroît, ce n'est pas à l'attaque contre la personne qu'il faut s'arrêter ; il convient de se demander si l'attaque

<sup>45</sup> *Notes écrites de la main d'un souverain*, LEW., XI, p. 169 ; *Œuvres*, III, p. 182.

<sup>46</sup> *Réfutation d'Helvétius*, LEW., XI, p. 588 ; *Œuvres*, I, p. 872.

<sup>47</sup> *Mémoires pour Catherine II*, LEW., X, p. 774 ; *Œuvres*, III, p. 356 ; voir aussi CORR., XIII, p. 132.

<sup>48</sup> *Voyage en Hollande*, LEW., XI, p. 384. Cela est valable pour le domaine privé. Le Breton se plaint du «libelle» que lui envoya Diderot à la suite de la découverte des coupes effectuées dans l'*Encyclopédie* : loin de s'en excuser, Diderot lui rappelle que le libraire l'a mérité, que s'il y a libelle, ce n'est rien en regard des exactions commises (Lettre du 4 mars 1769, CORR., IX, 28-29 ; *Œuvres*, V, p. 932).

<sup>49</sup> *Essai sur les règnes*, II, § 37, DPV, XXV, p. 304 ; LEW., XIII, p. 512-513 ; *Œuvres*, I, p. 1159.

<sup>50</sup> Lettre à Falconet du 6 septembre 1768, CORR., VIII, p. 129-130 ; *Œuvres*, V, p. 863.

<sup>51</sup> Lettre à Sophie Volland du 15 novembre 1768, CORR., VIII, p. 222 ; *Œuvres*, V, p. 915.

<sup>52</sup> «Autrefois on condamnait le mauvais poète à effacer avec sa langue des vers insipides ; dites-moi, quel devrait être le châtiment de l'auteur d'un libelle ?» (*Essai sur les règnes*, I, § 118, DPV, XXV, p. 205 ; LEW., XIII, p. 428-429 ; *Œuvres*, I, p. 1089) Diderot s'adresse ici... au jeune Diderot qui avait osé attaquer Sénèque dans l'*Essai sur le mérite et la vertu* (*in fine*).

ne vise pas implicitement une réforme politique. Le rang de la personne impose parfois des ménagements regrettables<sup>53</sup>. Dans une monarchie absolue dans laquelle tous les pouvoirs sont concentrés entre les mains d'un seul individu, comment critiquer sans être accusé de libelle ? Ainsi Diderot justifie-t-il des écrits satiriques fort peu loués à l'époque.

Une dernière précision sur les rapports entre la satire et le libelle s'impose. S'il fallait les distinguer, nous dirions que la première englobe le second. Tout libelle est intrinsèquement «satirique», alors que le contraire n'est pas vrai. Au XVII<sup>e</sup> siècle, Edmé Boursault<sup>54</sup> avait séparé la satire (de portée générale) du libelle (de portée individuelle). Cette distinction, qui visait à dénigrer les *Satires* de Boileau (c'est-à-dire : ses *Satires* sont en fait des libelles), est spécieuse : le sens du mot *satire* peut être étendu du général au particulier<sup>55</sup>.

Reste le *pamphlet*. Diderot serait à l'origine du sens moderne du mot. Dans le *Dictionnaire de la langue française* de Littré, le lexicographe prête à Diderot la première occurrence de l'acception moderne<sup>56</sup>. Le *Dictionnaire historique de la langue française* renchérit :

au sens de «petit ouvrage de circonstance d'esprit satirique ou polémique»,

---

<sup>53</sup> «Un homme n'est plus simplement un homme, c'est encore un roi, le ministre d'un roi, un général d'armée, un magistrat, un pontife ; et quoique la personne puisse être sous la plus auguste de ces dénominations la créature la plus vile de son espèce, il est une sorte de respect que je dois à sa place ; ce respect est même consacré par les lois, qui sévissent contre l'injure, non selon l'homme injurié, mais encore selon son état» (*Résultat d'une conversation sur les égards que l'on doit aux rangs et aux dignités de la société*, LEW., XI, p. 907-908).

<sup>54</sup> Edmé Boursault, *La Satyre des satyres*, Paris, Jean, Ribou, 1669, n. p. (2<sup>e</sup> p. de l'avis «au lecteur»). L'idéal satirique où nul ne serait nommé était cependant assez fort pour qu'Adrien Baillet séparât aussi les satires «personnelles» (les libelles) des satires «réelles» qui ne regarderaient «que les choses sans en vouloir à la personne»; elles ne s'en prendraient «qu'aux vices de l'âme ou aux erreurs de l'esprit» : distinction que peu d'auteurs firent (*Des Satyres personnelles, traité historique et critique de celles qui portent le titre d'Anti*, dans les *Jugemens des savans sur les principaux ouvrages des auteurs*, Amsterdam, Aux dépens de la compagnie, 1725, t. 6, p. 3).

<sup>55</sup> Nous avons déjà montré que la satire était, pour Diderot, fortement associée à l'attaque personnelle.

<sup>56</sup> Art. PAMPHLET, Réimprimé par l'*Encyclopédia Britannica*, Chicago, 1982, t. 3, p. 4419.

pamphlet est bien attesté en anglais (1592), mais, depuis son introduction en France par Diderot (1778), le mot est associé en français au ton agressif et violent, à l'esprit incisif qui ont illustré le genre au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>57</sup>.

Dans l'*Essai sur les règnes*, nous lisons effectivement :

à la place du censeur, plus je m'estimerai excellent dans mon métier, plus je tâcherais d'être modeste. Puis m'adressant à l'approbateur de son pamphlet, je lui demanderai si quelqu'un a le privilège d'injurier un citoyen, et si un homme honnête peut laisser dire d'un autre ce qu'il serait fâché qu'on dît de lui ?<sup>58</sup>

Le pamphlet est manifestement associé à l'attaque *ad hominem* (comme le libelle).

En 1771, les connotations du terme ne dépassent guère le sens d'écrit plaisant<sup>59</sup>. Quelques mois plus tard, si Diderot ne peut envoyer des «pamphlets» au docteur Charles Burney, ce n'est pas en raison de leur contenu scandaleux (ils renferment des réflexions sur le théâtre et sur la musique), mais en raison des frais de port<sup>60</sup>. Lorsqu'il écrit à M<sup>me</sup> d'Épinay qu'«un certain pamphlet sur l'art de l'acteur est presque devenu un ouvrage», ce qui semble n'être qu'une nouvelle allusion à la dimension du texte prend néanmoins une teinte particulière en raison de la nature de l'ouvrage en question (le *Paradoxe sur le comédien*) et de l'énoncé suivant : «je me suis amusé à écrire une petite satire dont j'avais le projet»<sup>61</sup>. Le 17 mars 1769, dans une lettre à Hume, nous lisons encore : «nous écrivons contre le despotisme, et il nous vient des pamphlets de Londres en faveur de la

---

<sup>57</sup> Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, t. II, p. 1411. La date est fautive : Littré plaçait correctement, sans la dater, son occurrence dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* (l'édition de 1782) alors que Le Robert se rapporte ici à la 1<sup>ère</sup> édition (*Essai sur la vie de Sénèque le philosophe*, 1778) où l'occurrence n'apparaît pas.

<sup>58</sup> II, § 109, 26°, DPV, XXV, p. 428 ; LEW., XIII, p. 623 ; *Œuvres*, I, p. 1249.

<sup>59</sup> «Auriez-vous un pamphlet dont j'aime beaucoup la tournure, intitulé *Extrait de la Gazette de Copenhague* ?» (lettre du 7 février, CORR. X, p. 220 ; *Œuvres*, V, p. 1057).

<sup>60</sup> «Il a paru de plus quelques pamphlets relatifs à l'objet dont vous vous occupez ; mais que je ne saurais en conscience vous envoyer par la poste. Ayez donc la bonté de m'indiquer une voie moins coûteuse» (lettre du 28 (?) octobre 1771, CORR. XI, p. 214 ; *Œuvres*, V, p. 1091 ; la seule occurrence trouvée à l'aide de Frantext).

<sup>61</sup> lettre du 18 août 1773, CORR. XIII, p. 46 ; *Œuvres*, V, p. 1187. *Pamphlet* a plus certainement le sens de «brochure» ici ; mais nous soulignons la liaison de pensées plus ou moins consciente qui est établie ici.

tyrannie»<sup>62</sup>. Comme dans sa correspondance avec Burney, le fait d'écrire à un citoyen anglais incite peut-être Diderot à utiliser «pamphlet». La construction syntaxique suggère néanmoins un parallèle entre littérature polémique et politique et pamphlet.

Plus concluante paraît la dernière occurrence que nous avons trouvée, datée du 13 septembre 1774, dans la lettre de Diderot à Catherine II :

tandis qu'on y imprimait vos statuts, je m'occupais de la lecture de Tacite ; et il en est résulté un pamphlet intitulé : *Notes marginales d'un souverain sur l'histoire des empereurs*<sup>63</sup>.

Le sens couvre à la fois la forme de l'ouvrage et son contenu. Les *Notes marginales* est une œuvre de courte haleine au propos satirique et politique<sup>64</sup>.

En résumé, pour Diderot le pamphlet se caractérise par sa présentation physique (courte prose) et par les «injures» qu'il contient<sup>65</sup>. Cela est encore insuffisant et nous pouvons encore nous poser la question de savoir quelle est la place du nouveau venu dans le spectre des discours satiriques. Faute de pouvoir y parvenir par l'entremise de Diderot, nous nous sommes tourné vers ses contemporains. Cette recherche s'est avérée peu concluante<sup>66</sup>. Olivier Ferret a interrogé lui aussi les textes du XVIII<sup>e</sup> siècle sans plus de

---

<sup>62</sup> CORR. IX, p. 40 ; *Œuvres*, V, p. 937.

<sup>63</sup> CORR. XIV, p. 84 ; *Œuvres*, V, p. 1258.

<sup>64</sup> À ces occurrences choisies par Diderot, il convient d'ajouter celles qui lui sont imposées par le compte rendu du *Satyrique ou l'Homme dangereux* de Palissot (15 juin 1770), que Diderot rédige pour son ami Grimm (DPV, XVIII, p. 192-196 ; LEW., VIII, p. 585-588 ; absent de la lettre (30 juin 1770) adressée par Diderot à Sartine sur le même sujet). Parmi les personnages de la pièce, figure M. Pamphlet, imprimeur de la «satire violente» composée par Valère (le satirique) contre Oronte.

<sup>65</sup> Ce qui évoque les définitions des dictionnaires de l'époque. En 1762, PAMFLET est défini comme un «Mot anglais, qui s'emploie quelquefois dans notre langue, et qui signifie *Brochure*» (ACAD., 1762, t. II, p. 286). Peu après la mort de Diderot, l'abbé Jean-François Féraud définit ainsi le pamphlet : «Brochure. Mot anglais naturalisé en France. C'est un mot à la mode. On le dit souvent par mépris et dans le style critique» (art. PAMPHLET, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Chez Jean Mossy, 1788, t. III, p. 57-58).

<sup>66</sup> Nous avons consulté la base de données Frantext qui indique 17 occurrences avant 1784.



résultats<sup>67</sup>. Il faut donc s'en remettre aux théoriciens modernes.

Jean-Jacques Tatin-Gourier propose de distinguer le libelle du pamphlet en se fondant sur les implicites et les explicites moraux :

le libelle essentiellement dégradateur — qualifié souvent d'«ordurier» par les contemporains — présuppose des modèles éthiques qui demeurent implicites alors que le pamphlet est politiquement argumenté et valorise explicitement ses modèles éthico-politiques<sup>68</sup>.

Ces «modèles éthiques» implicites ressemblent à s'y méprendre aux implicites idéologiques ou moraux de la satire. Limiter le pamphlet à la politique est peut-être trop exclusif, si l'on examine les pamphlets postérieurs au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais c'est effectivement dans le champ politique que nous trouvons les textes de Diderot s'approchant le plus du pamphlet.

Pour sa part, Yvonne Bellanger propose une définition du pamphlet qui ne serait pas assujettie à une période ou à un objet en particulier :

le pamphlet est bref. Il est violent et ponctuel. C'est un écrit engagé, militant. Il appartient au genre argumentatif et entend prouver. Il est tout entier composé pour abattre une cible qui, la plupart du temps, se confond avec le destinataire ou un trait propre à ce destinataire (son opinion, son action, son passé, son projet, etc.). C'est peut-être cet aspect qui différencie le plus nettement le pamphlet de la satire : il y a dans la démarche du pamphlétaire une volonté d'action bien plus qu'une intention morale<sup>69</sup>.

Le pamphlet est un acte de langage qui cherche à *faire faire*. Cette différence avec la satire mérite d'être relevée, même si la définition d'Yvonne Bellanger sous-estime les

---

<sup>67</sup> Thèse citée. Sa tâche était d'autant plus ardue que le sens moderne de «pamphlet» se dessine après la période qui l'intéresse (1750-1770) : il doit donc pousser ses recherches jusqu'au cœur de la Révolution.

<sup>68</sup> «Libelles et pamphlets (1780-1789) : récurrences dégradatrices et multiplicité des formes», dans *French Literature Series*, XX, 1993, p. 31. «Contemporains» renvoie à la période pré-révolutionnaire.

<sup>69</sup> «Le pamphlet avant le pamphlet : le mot et la chose», dans *CAIEF*, n° 36, 1984, p. 95.

capacités réformatrices de la satire. Par ailleurs, un pamphlet entièrement dirigé vers la personne demande ici à être distingué du libelle.

D'autre part, nous relevons des différences entre les définitions ci-dessus : la première inclut l'éthique dans son énoncé, la seconde, non ; la seconde intègre l'attaque *ad hominem* alors que la première réserve implicitement ce procédé au libelle. Par ailleurs, Jean-Jacques Tatin-Gourier voit les «ordures» dans les libelles et la scatologie fait partie des «figures de l'agression» dont le pamphlétaire use à l'occasion, selon Marc Angenot<sup>70</sup>.

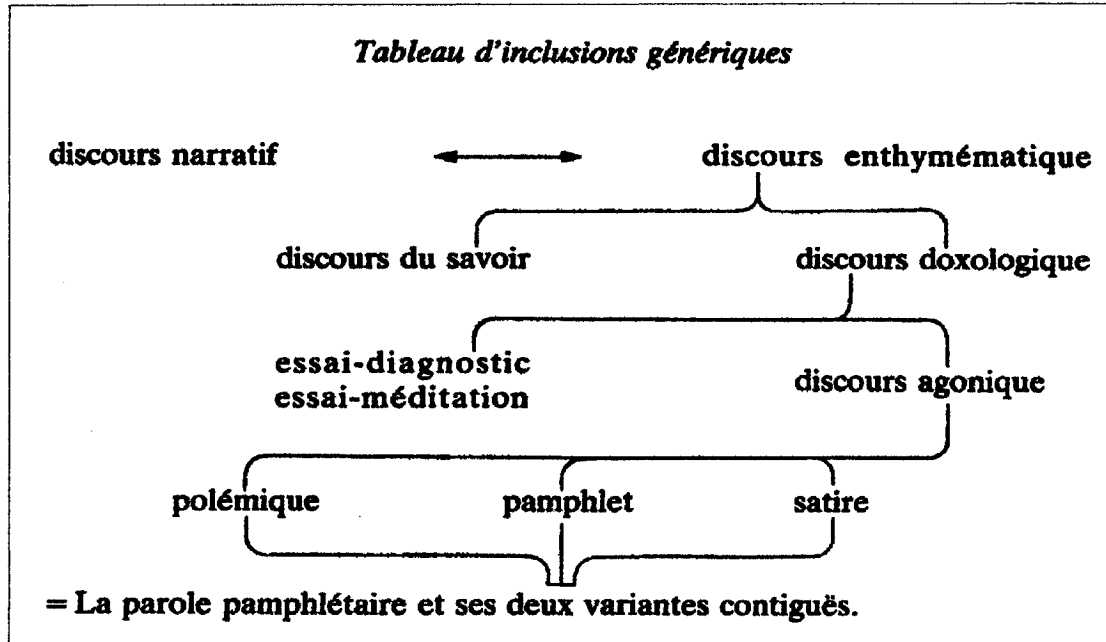
Celui-ci établit une classification des différents types de discours. Le dernier groupe comprend le pamphlet, la polémique et la satire<sup>71</sup>. Marc Angenot distingue d'abord le discours narratif du discours «enthymématique» (p. 30). Il appelle «*enthymème* tout énoncé qui pose un jugement» (p. 31)<sup>72</sup>. Ce type de discours est divisé en discours du savoir («la science, la philosophie») et en discours «persuasif» ou «doxologique» (p. 32-34) ; *doxologique*, parce qu'il intègre plus ou moins «passivement l'opinion commune, la doxa». Enfin, le discours doxologique est divisé en «essai» d'une part, et en «discours agonique» d'autre part. «Polémique», «pamphlet» et «satire» sont tous des discours agoniques, c'est-à-dire des discours de combat. Ces cadres théoriques posés, Marc Angenot entreprend de distinguer les trois sortes de discours agoniques. Les différences tiennent au traitement que l'on fait subir au contre-discours attaqué. «Le mode agonique», affirme Marc Angenot, «suppose un drame à trois personnages : la vérité [...], l'énonciateur et l'adversaire» (p. 38).

---

<sup>70</sup> *La Parole pamphlétaire*, ouvr. cité, p. 271-273. Nous indiquons les références dans le texte.

<sup>71</sup> Voir, ci-dessous, la reproduction du schéma de la p. 37.

<sup>72</sup> L'enthymème consiste habituellement en un syllogisme dont la majeure ou la mineure est implicite.



### 1) LA VÉRITÉ :

— Le *polémiste* admet qu'il existe une opinion différente de la sienne : son rôle consiste alors à «arracher la vérité à l'erreur représentée par la partie adverse»;

— le *satirique* a la vérité de son bord et «ne peut que reproduire en un miroir déformant l'absurdité de l'adversaire» ;

— le *pamphlétaire* détient une «vérité aveuglante» mais il est paradoxalement «le seul à la défendre» (p. 38).

### 2) L'ÉNONCIATEUR :

— Le *polémiste* est obligé de reconnaître la présence d'autrui ;

— le *satirique* se coupe de l'adversaire et compte sur le public pour faire valoir son point de vue ;

— le *pamphlétaire* est seul.

### 3) L'ADVERSAIRE :

— Le *polémiste* a un adversaire clairement identifié et doit reconnaître une «base» de discussion commune conduisant à l'erreur chez l'adversaire et à la vérité de son côté ; (p. 39)

— le *satirique* ne voit dans l'adversaire qu'un «anti-système bicornu» (*id.*) qu'il s'agit de dénoncer ; cet adversaire n'a aucune valeur ;

— le «pamphlétaire, lui, n'est nulle part» (*id.*). L'erreur étant partout, il se peut que l'adversaire soit tout un chacun (*id.*) ; l'«allocutaire impliqué par le discours est [...] devenu problématique» (p. 41).

Bien que ces trois catégories soient perméables, chacune est centrée sur une stratégie spécifique : le pamphlétaire agit par un discours exclusif, le polémiste construit un double discours hiérarchisé et le satirique retourne à l'ennemi son discours déformé<sup>73</sup>.

Nous pensons cependant que la satire se trouve quelque peu confinée dans ce schéma<sup>74</sup>. Examinons, à la lumière des définitions proposées par Marc Angenot, ce qu'écrivait Diderot de Thomasius :

son penchant à la satire fut la source principale de ses peines ; il ne se contenta pas d'annoncer aux hommes des vérités qu'ils ignoraient, mais il acheva de révolter leur amour-propre, en les rendant ridicules par leurs erreurs<sup>75</sup>.

Or, selon Marc Angenot, c'est au pamphlétaire de révéler des vérités que tout le monde semble ignorer, de lutter seul contre la masse. Il semble donc qu'il y ait chevauchement entre les discours, Diderot attribuant au satirique ce que Marc Angenot confère au pamphlétaire. D'autre part, les critères de «vérité / énonciateur / adversaire» prêtés à la satire elle-même par Marc Angenot ne correspondent pas tout à fait à la perspective de

---

<sup>73</sup> Sophie Duval et Marc Martinez, ouvr. cité, p. 185.

<sup>74</sup> Selon nous, la satire peut aussi investir les discours narratifs.

<sup>75</sup> Art. (\* ) THOMASII, ENC., XVI, 294 a.

Diderot<sup>76</sup>.

Ce ne sont ici que des réserves de détail. La typologie de Marc Angenot comble le vide définitionnel du XVIII<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, le critique admet que le cloisonnement entre les discours n'est pas étanche et il n'estime pas qu'il faille considérer la satire exclusivement dans le schéma qu'il propose<sup>77</sup>.

Nous poserons dans la suite de cette étude que le polémiste répond à un adversaire en réfutant son discours au nom d'une vérité que l'on détient sur un sujet commun. La polémique sera satirique lorsque les moyens employés pour réduire la position adverse privilégieront la dégradation de l'adversaire lui-même au détriment de l'argumentation (l'adversaire n'a aucune «valeur», perception propre au satirique), ou lorsque l'argumentation adverse sera ridiculisée comme «système biscornu», selon les termes de Marc Angenot. Comme l'écrit ce dernier,

tout argument qui juge de la validité d'une thèse par référence à celui qui l'a énoncée ou défendue est, en stricte logique, intenable. Quand même il serait acquis que l'un des partisans d'une thèse est un monstre, ou un imbécile, je ne puis en tirer sans plus que ladite thèse est elle-même monstrueuse ou stupide<sup>78</sup>.

Nous appellerons *pamphlet* les textes de Diderot dans lesquels celui-ci n'expose que son point de vue, comme s'il possédait seul la vérité contre tous. Cette position

---

<sup>76</sup> Nous avons démontré que l'énonciateur n'était pas autant coupé de son adversaire dans un contexte *comico-sérieux*, ni que la vérité était absolument du côté du satirique. Cette ambiguïté a peut-être fait regarder Horace comme moins bon satirique que Juvénal (qui correspond plus à la définition de Marc Angenot), mais il n'en demeure pas moins vrai que nous évoluons toujours dans la satire.

<sup>77</sup> «Le pamphlet à l'état pur, comme tout concept générique, ne se rencontre pas. Le plus souvent la forme se combine avec des éléments de la satire discursive et de simple polémique. On doit distinguer ces trois types mais non les dissocier concrètement» (p. 43). La «satire peut prendre alternativement ou simultanément deux formes : la forme descriptive et partiellement argumentative [...] ou la forme narrative» (p. 36). Enfin : «le champ notionnel des mots apparentés à *pamphlet* / *satire* / *polémique* apparaît ainsi très malléable, composé de termes qui se chevauchent et ne se distinguent que par des nuances floues ou des variations phraséologiques» (p. 381).

<sup>78</sup> *La Parole pamphlétaire*, ouvr. cité, p. 205.

s'accompagne d'une vision dichotomique du monde qui est à l'opposé de l'ouverture ménippéenne que nous avons analysée. Le texte privilégiera un «ton» véhément, parfois violent.

Le libelle enfin sera étudié comme un épiphénomène lié à une pratique générale. Pour peu que nous utilisions ce mot, il sera réservé à l'attaque personnelle. La plupart des textes que nous étudierons auraient pu être dénoncés comme libelles par les adversaires. Ainsi avons-nous préféré nous en tenir aux POLÉMIQUES et aux PAMPHLETS qui enferment l'ensemble des procédés.

Depuis le chapitre précédent jusqu'à la fin de celui-ci, le mouvement implicite que nous avons cherché est celui d'un éloignement progressif par rapport à l'adversaire, mouvement dont les grandes étapes sont la compréhension (fiction), la confrontation (polémique) et l'exclusion (le pamphlet).

## B — POLÉMIQUES

On a parfois le sentiment que le XVIII<sup>e</sup> siècle n'est qu'un immense champ clos. Le siècle s'ouvre avec la Querelle des Anciens et des Modernes et la promulgation de la bulle *Unigenitus*, et il semble que le pli soit pris jusqu'à la Révolution. Au cœur du siècle, l'*Encyclopédie* provoque l'une des batailles les plus passionnées du siècle. Mais alors que Voltaire multiplie les petits «pâtés», que Chaumeix publie, volume après volume, ses *Préjugés légitimes contre l'Encyclopédie*<sup>79</sup>, Diderot se tient le plus souvent coi. Échaudé

---

<sup>79</sup> Pour toute cette littérature polémique autour de l'*Encyclopédie*, voir l'étude fondamentale de John Lough, «Contemporary Books and Pamphlets on the *Encyclopédie*», dans *Essays on the Encyclopédie of Diderot and d'Alembert*, Londres, Oxford University Press, 1968, p. 252-338.

certainement par son séjour à Vincennes, il n'intervient dans les disputes autour du «grand ouvrage» qu'au début (1751) contre Berthier, et à la fin (1771) contre Luneau de Boisjermain. Sinon, il n'effectue que de brèves sorties.

En 1753 par exemple, il entre dans la Querelle des Bouffons. Encore ne semble-t-il le faire que pour appuyer ses amis Grimm et Rousseau, autrement plus incisifs. Son intervention se solde par les très mitigés *Au Petit Prophète* et *Trois Chapitres* (et peut-être par un *Arrêt* parodique dont l'attribution est incertaine). En 1755, Diderot fait paraître *L'Histoire et le secret de la peinture en cire*, ouvrage destiné, selon Anne-Marie Chouillet, à inciter Caylus «à parler» de ses découvertes en ce domaine<sup>80</sup>. Néanmoins, en 1753 comme en 1755, Diderot ne se prévaut pas de la relative sécurité qu'offre l'anonymat pour laisser libre cours à sa verve satirique. Caylus est autrement plus éreinté dans les *Salons* ou dans la correspondance<sup>81</sup> que dans cette *Histoire*. Anne-Marie Chouillet a raison d'associer cet ouvrage à l'*Encyclopédie* et de lui attribuer une fin «polémique» (DPV, IX, p. 130), mais elle n'est pas satirique, pour autant.

Diderot ne paraît guère plus agressif, publiquement à tout le moins, quand il est l'objet d'attaques personnelles. *Le Fils naturel*, par exemple, était «assez nouveau» pour

---

<sup>80</sup> Introduction, DPV, IX, p. 128.

<sup>81</sup> Caylus serait un de ces amateurs absurdes dont Diderot fait le procès dans le *Salon de 1767* (DPV, XVI, p. 60-61 ; LEW., VII, p. 31-32 ; *Œuvres*, IV, p. 520). Sur ses mauvais conseils, Bachelier fit «une grande et mauvaise Résurrection» (*Salon de 1759*, DPV, XIII, p. 78 ; LEW., III, p. 567 ; *Œuvres*, IV, p. 198). Cet «antiquaire acariâtre et brusque» (à Falconet le 15 août 1767, CORR., VII, p. 106 ; *Œuvres*, p. 752) ne sait pas même louer le génie avec chaleur et son «expertise» ressemble à de l'ignorance (*Sur Bouchardon et la sculpture*, DPV XIII, 324-325 ; LEW., V, 291). Il n'était pas d'ailleurs nécessaire que Caylus sût ce dont il parlait, son autorité venant du fait qu'il était «grand seigneur» (lettre à Falconet et M<sup>lle</sup> Collot le 30 mai 1773, CORR., XII, p. 228-229 ; *Œuvres*, V, p. 1178). L'incompétence de Caylus va jusqu'à trahir Pline (lettre à Falconet du 15 février 1766, DPV, XV, p. 49 ; CORR., VI, 85 ; *Œuvres*, V, p. 616-617) et à mal entendre Pausanias en lui prêtant «des inepties qui n'étaient que dans sa tête» (au même, le 28 mai 1766 ; DPV, XV, p. 113 ; CORR., VI, p. 194-195 ; *Œuvres*, V, p. 645 ; ineptie réaffirmée dans la lettre du 15 juin 1766, DPV, XV, p. 130 ; CORR., VI, p. 220 ; *Œuvres*, V, p. 656).

«en faire un sujet de controverse»<sup>82</sup>. Cela ne manqua pas d'arriver, mais pour des raisons qui n'avaient rien à voir avec la poétique : on accusa Diderot de plagiat<sup>83</sup>, ce qui ne provoqua chez lui qu'un soupir exaspéré dans l'ouvrage suivant : «que d'efforts n'a-t-on pas fait pour m'étouffer en naissant»<sup>84</sup>. Il ne monta pas davantage aux créneaux lors de la campagne contre les Cacouacs (1757)<sup>85</sup> ou au cours de la guerre des libelles autour des *Philosophes* de Palissot (1760) : dans le premier cas, il signa avec satisfaction l'acte de décès de ce mouvement<sup>86</sup> ; dans le second cas, il considère l'affront lavé par le succès du *Père de famille*<sup>87</sup>.

À ces exemples nous pouvons ajouter la *Réfutation d'Helvétius*. Quelques marques d'agacement exceptées<sup>88</sup>, l'ouvrage demeure dans les bornes d'un échange contradictoire. Dans l'échange entamé par l'*Introduction aux grands principes*<sup>89</sup>, Diderot sait aussi se contenir. Il riposte par un *Prosélyte répondant par lui-même*, qui est suivi d'un *Examen* (du religieux) qui n'entraîne qu'une *Réponse à l'Examen* (de Diderot),

---

<sup>82</sup> Arthur Wilson, *Diderot*, ouvr. cité, p. 219.

<sup>83</sup> Selon Jean Balcou, c'est Fréron qui lance l'accusation (*Fréron contre les philosophes*, p. 131). Palissot revendique plutôt cet «honneur» (*Petites Lettres sur de grands philosophes*, Paris, [s.n.], 1757, p. 17). Toujours est-il que l'*Année littéraire* rend compte de l'ouvrage de Palissot (lettre XI, t. VIII, 1757, p. 246).

<sup>84</sup> *De la Poésie dramatique*, DPV, X, p. 363 ; LEW., III, p. 444 ; *Œuvres*, IV, p. 1302. Après cette accusation de plagiat d'une pièce de Goldoni, il eût été de bon aloi que Diderot ripostât dans le compte rendu (mai-juin 1759) de la *Suivante généreuse* du même Goldoni, imitation que l'on donnait «à Mrs Bertin-Hus, [...] Palissot, Poinsinet et compagnie» (DPV, XIII, p. 61 ; LEW., III, p. 526). Il n'en fut rien. La critique reste modérée et nous n'y trouvons aucune allusion à la lutte des mois précédents.

<sup>85</sup> *Nouveau Mémoire pour servir à l'histoire des Cacouacs*, Amsterdam, [s.n.], 1757, pour ne citer que celui-ci. Pour les attaques contre Diderot voir p. 27, 28, 30, 34-35, 54, 65, 68.

<sup>86</sup> Lettre à Sophie Volland du 17 septembre 1761, CORR. III, p. 307 ; *Œuvres*, V, p. 349.

<sup>87</sup> Lettre à Voltaire du 23 février 1761, CORR. III, p. 292 ; *Œuvres*, V, p. 340.

<sup>88</sup> Roland Desné en donne des exemples à l'art. *RÉFUTATION D'HELVÉTIUS* (*Dictionnaire de Diderot*, p. 436).

<sup>89</sup> LEW., V, p. 189-223. Ce titre regroupe quatre pièces dont le point de départ est un dialogue (l'*Introduction aux grands principes*) mettant aux prises un sage, le prosélyte et son parrain rédigé par un «théologien» selon Naigeon (LEW., V, p. 185).



ferme mais modérée. Dans cette *Réponse*, Diderot écrit, sans ironie, qu'il a apprécié «le ton de modération et de douceur avec lequel» le théologien l'a combattu (p. 217). Voilà de quoi étonner si l'on tient compte de l'interlocuteur et la pente dangereuse sur laquelle le premier dialogue était construit.

En fait, ces exemples ne sont pas la règle. Diderot était pugnace : ses premières œuvres le montrent bien. En 1752, il intervient avec une rare efficacité satirique, comme nous le verrons dans l'affaire de l'abbé de Prades. Il est plus combatif que jamais contre Luneau de Boisjermain. Ses amis le dissuadent à grand-peine d'intervenir dans le différend qui oppose les libraires de l'*Encyclopédie* à ce client chicanier. Et pourtant, comme il aurait souhaité en découdre avec cet «insigne gredin» de Boisjermain ! Qu'il aurait voulu l'«écraser»<sup>90</sup> ! En dépit de la vacuité de l'exercice polémique, en dépit de cette image qu'il souhaite projeter de lui-même, en dépit de tout ce qui l'incite à se tenir «tapi» selon le mot de Jean Balcou<sup>91</sup>, Diderot porte en lui ce qui est nécessaire à poursuivre ou même à entamer une polémique.

## 1 — DIDEROT PROVOCATEUR

Nous avons divisé cette section en deux parties. La première s'attache au travail de l'encyclopédiste et du salonnier<sup>92</sup>. Directeur de l'*Encyclopédie*, Diderot s'est plu parfois à éclairer vivement «les nids de hiboux», tout en sachant qu'il ne ferait «que

---

<sup>90</sup> Lettre à Grimm du 15 mai 1772, CORR., XII, p. 64 ; *Œuvres*, V, p. 1110. Quant au dépit de ne pouvoir intervenir, voir la même lettre et le billet à Grimm du même jour (CORR., XII, p. 58 ; absent des *Œuvres*).

<sup>91</sup> *Fréron contre les philosophes*, p. 350 ; à propos du Diderot du début des années 1770.

<sup>92</sup> Nous aurions aussi pu aborder le travail du journaliste : ces deux aspects suffiront à la démonstration.

blessier leurs yeux et exciter leurs cris»<sup>93</sup>. Nous analysons aussi la critique d'art de Diderot qui sait se faire irrespectueuse. La seconde partie sera toute consacrée au paradoxe.

### a) L'ENCYCLOPÉDISTE ET LE SALONNIER

Il n'est pas question de reprendre ici l'analyse de toutes les attaques déclenchées dans les pages de l'*Encyclopédie* : cela nous conduirait trop loin<sup>94</sup>. Nous voulons seulement montrer que Diderot a parfois appelé sur lui les foudres de ses adversaires et qu'il faut se méfier de ses protestations d'innocence<sup>95</sup>. Diderot a écrit qu'il faut «absolument bannir d'un grand livre ces à-propos légers, ces allusions fines»<sup>96</sup> qui obscurcissent un texte et n'ont d'intérêt que conjoncturel. Il n'y réussit pas totalement, lui qui attribue toujours à l'*Encyclopédie*, malgré deux suppressions, le rôle de pourfendre «les tyrans, les oppresseurs, les fanatiques et les intolérants»<sup>97</sup>. Les corrections d'épreuve de l'article (\*)MENACE le montrent bien :

je prie très instamment qu'on ne s'avise pas de toucher à cet article. Il n'y a rien qui mérite animadversion et je suis bien à plaindre s'il ne m'est pas permis de me venger d'un faquin lorsque l'occasion s'en présente<sup>98</sup>.

<sup>93</sup> Art. \*AIGLE, ENC., I, p. 196 a-b.

<sup>94</sup> Certains articles exposant la pensée de Diderot ont pu sembler scandaleux aux yeux de ses ennemis. Nous renvoyons à l'ouvrage de Jacques Proust (*Diderot et l'Encyclopédie*, ouvr. cité). Par exemple, «L'article *Droit naturel* (1755)», p. 384-393 et la réaction polémique d'Abraham Chaumeix.

<sup>95</sup> Dans le *Paradoxe sur le comédien*, quand on demande au PREMIER (qui représente Diderot) ce qu'il avait fait pour s'attirer autant d'ennemis, il répond : «Ma foi, je n'en sais rien, car je n'ai jamais fait de satire ni contre les grands ni contre les petits» (DPV, XX, p. 101; LEW., X, p. 467 ; *Œuvres*, IV, p. 1410).

<sup>96</sup> Art. \*ENCYCLOPÉDIE, ENC., V, p. 646 b.

<sup>97</sup> Lettre à Sophie Volland du 26 septembre 1762, (avant la parution du t. VIII), CORR., IV, p. 172 ; *Œuvres*, V, p. 448.

<sup>98</sup> DPV, VIII, p. 31 ; *Censoring of Diderot's Encyclopédie*, p. 70. Ce «faquin» est Palissot. L'article n'a pas été retouché : «lorsque les honnêtes gens sont traduits sur la scène, c'est qu'ils sont menacés d'une persécution plus violente ; on cherche d'abord à les avilir aux yeux du peuple, et l'on se sert, pour cet effet, d'un Anyte, d'un Mélite, ou de quelque autre personnage diffamé, qui n'a nulle considération à perdre» (ENC., X, p. 329 b). Diderot

Ce détournement d'un article à des fins polémiques n'est pas rare.

Si nous avons à faire la synthèse des moyens employés par Diderot, nous identifierions quatre procédés :

1° *L'entrée n'existe que pour l'attaque.* À l'entrée ALCATRACE, les auteurs du *Dictionnaire de Trévoux* écrivaient : «petit oiseau qui se trouve sur l'Océan des Indes vers le 16° degré de latitude, et les côtes d'Arabie. Wicquefort»<sup>99</sup>. Diderot réécrit l'article à sa façon :

petit oiseau que l'on chercherait en vain sur l'Océan des Indes aux environs du seizième degré de latitude et sur les côtes d'Arabie, où Wicquefort dit qu'il se trouve ; car pour le reconnaître il en faudrait une autre description<sup>100</sup>.

Le *Dictionnaire de Trévoux* définit l'AGUAPA comme une

sorte d'arbre des Indes occidentales, dont l'ombre est si dangereuse, que s'il arrive à quelqu'un de s'endormir dessous, il enfle d'une manière extraordinaire, et si c'est un Nègre nu, il crève<sup>101</sup>.

Diderot reprend la définition et ajoute : «si les habitants du pays ne le connaissent pas mieux qu'il ne nous est désigné par cette description, ils sont en grand danger»<sup>102</sup>. Comme l'écrit Diderot, ce sont des articles dont on aurait pu «ne faire aucune mention, sans que les lecteurs sensés trouvassent [l'*Encyclopédie*] plus pauvre»<sup>103</sup>.

2° *L'exemple est utilisé à des fins satiriques.* Diderot observe perfidement qu'on

---

établit ici un parallèle avec Socrate, originellement mis sur scène par Aristophane.

<sup>99</sup> 1732, t. I, p. 262.

<sup>100</sup> Art. \*ALCATRACE, ENC., I, p. 248 a.

<sup>101</sup> 1732, t. I, p. 211.

<sup>102</sup> Art. \*AGUAPA, ENC. I, p. 191a. Comparer également les articles \*ABADA, \*ABARES (avec un renvoi explicite au *Dictionnaire de Trévoux*), \*ABSUS, \*AGUAXIMA. L'ironie de certains de ces articles est relevée par Arthur Wilson (*Diderot*, ouvr. cité, p. 118) sans qu'il établisse de liens avec le *Dictionnaire de Trévoux*.

<sup>103</sup> \*ARANATA, ENC., I, p. 575 b.

«hue dans les rues un prêtre ou un moine qui sort d'un mauvais lieu»<sup>104</sup>. À la fin de l'article \*GAILLARD, il écrit : «on peut avoir à une grille de religieuses le propos gai : si le propos *gaillard* s'y trouvait, il y serait déplacé»<sup>105</sup>. L'un des exemples de l'entrée \*INTERMINABLE attaque les disputes religieuses<sup>106</sup>. Ce procédé ressemble souvent à la pointe épigrammatique, le trait concluant souvent l'article :

Le mot *idiot* [...] signifie *homme particulier*, qui s'est renfermé dans une vie retirée, loin des affaires du gouvernement [...]. Il y a eu un célèbre mystique qui prit par modestie la qualité d'*idiot*, qui lui convenait beaucoup plus qu'il ne pensait<sup>107</sup>.

3° *Extension du sens de certains articles*. Nous pensons bien sûr au système des renvois qui modifie la portée d'un article. Certaines entrées prennent aussi des chemins inattendus grâce à l'histoire ou à l'anecdote. Nous avons vu que Diderot se servait du prétexte de l'histoire de la chevelure pour s'attaquer aux disputes religieuses (art. \*CHEVEUX). À l'article \*CHANDELIER, il note que «quelques pères de l'Église rejetèrent l'usage des *chandeliers*, par la raison seule que les païens s'en servaient»<sup>108</sup>. L'article \*EXHUMER rappelle le sort réservé par l'Inquisition au corps de Charles Quint<sup>109</sup>.

4° *Articles belliqueux*. Nous pensons à l'article \*JOURNALISTE qui met encore à

<sup>104</sup> Art. \*HUÉE, ENC., VIII, p. 332 b.

<sup>105</sup> ENC., VII, p. 424 a.

<sup>106</sup> ENC., VIII, p. 831 b. Diderot sait, à l'occasion, reprendre les exemples d'autrui quand ils servent ses desseins : «c'est la honte de l'Église d'être gouvernée par des hommes *indignes* du rang où ils sont élevés» (\*INDIGNE, ENC., VIII, p. 679 b).

<sup>107</sup> Art. \*IDIOT, ENC., VIII, p. 497 a-b. Il s'agirait de Raimond Jourdain. Voir aussi l'art. \*APPARENCE qui se termine par cette pointe : «les pratiques de dévotion ne décident rien sur la vertu» (ENC., I, p. 543 b), etc.

<sup>108</sup> ENC., III, p. 123 b. Nous passons ici sur les articles connus tels que \*AIUS-LOCUTIUS, \*AIGLE ou (\*)SARRASINS, lequel nous est parvenu avec ses parties censurées (DPV, VIII, 228).

<sup>109</sup> «Après la mort de Charles Quint, il fut arrêté à l'Inquisition, en présence du roi Philippe II son fils, que son corps serait exhumé et brûlé comme hérétique, parce que ce prince avait tenu quelques propos légers sur la foi». Et la pointe ironique : «ces peuples sont bien revenus de cette barbarie, comme il le paraît par les propositions avantageuses qu'ils ont faites récemment à M. Linnæus [Linné]» (ENC., VI, p. 259 a).

mal le Journal de Trévoux<sup>110</sup>, ou à l'article \*HEBDOMADAIRE qui porte sur le même thème<sup>111</sup>. Nous pensons aussi à l'article (\*)JÉSUITTE, particulièrement virulent.

Si nous avions à résumer la manière de procéder de Diderot, nous parlerions d'une forme de «prétérition» généralisée, ou la feinte de ne pouvoir dire ce qu'il dit néanmoins<sup>112</sup>. Le fait d'avoir recours à des moyens détournés montre bien sûr le poids de la censure, mais aussi que l'on souhaite tout de même se soustraire aux interdits pour attaquer<sup>113</sup>.

Dans les *Salons*, par contre, Diderot bénéficie d'une relative liberté — dont il abuse parfois. Nous avons signalé que Diderot protestait ne pas en vouloir personnellement aux artistes qu'il critique<sup>114</sup>. Il le réaffirme dans le *Salon de 1767* : «je ne veux pas ajouter à la nuée de mes ennemis, une nuée de surnuméraires»<sup>115</sup>. Il entame même son *Salon de 1765* par l'apologie des peintres faite par Chardin à Diderot et à

<sup>110</sup> «Le Journal de Trévoux, que je citerai ici entre une infinité d'autres dont nous sommes inondés, n'est pas exempt de ce défaut [commettre des bévues] ; et si jamais j'en avais le temps et le courage, je pourrais publier un catalogue qui ne serait pas court, des marques d'ignorance qu'on y rencontre en Géométrie, en Littérature, en Chimie, etc.» (ENC., VIII, p. 897 b-898 a). Sous le même thème, voir \*COMMENTATEURS («gens très utiles [...] s'ils y faisaient bien leur métier, qui est d'expliquer les endroits *obscurs* des auteurs anciens, et de ne pas obscurcir les endroits clairs par un fatras de verbiage», ENC., IV, p. 490 a) )

<sup>111</sup> «Tous ces papiers [les gazettes] sont la pâture des ignorants, la ressource de ceux qui veulent parler et juger sans lire, et le fléau et le dégoût de ceux qui travaillent. Ils n'ont jamais fait produire une bonne ligne à un bon esprit; ni empêché un mauvais auteur de faire un mauvais ouvrage», (ENC., VIII, p. 75 b).

<sup>112</sup> Procédé que l'on trouve localement : «le dogme de la *damnation* ou des peines éternelles est clairement révélé dans l'Écriture. Il ne s'agit donc plus de chercher par la raison, s'il est possible ou non qu'un être fini fasse à Dieu une injure infinie ; si l'éternité des peines est ou n'est pas plus contraire à sa bonté que conforme à sa justice; si...» etc. (\*DAMNATION, ENC., IV, p. 619 b-620 a).

<sup>113</sup> Quand le *Dictionnaire de Trévoux* voudra se montrer insultant pour l'ouvrage de Diderot et d'Alembert, il le fera sans détours (1771, t. III, p. 695).

<sup>114</sup> «Je ne connais aucun des artistes dont j'ai parlé [...] il n'y a pas un mot dans ces feuilles que la haine ou la flatterie ait dicté» (*Salon de 1763* DPV, XIII, p. 414 ; LEW., V, p. 468 ; *Œuvres*, IV, p. 289).

<sup>115</sup> DPV, XVI, p. 76 ; LEW., VII, p. 43 ; *Œuvres*, IV, p. 529. À rapprocher de cet autre passage déjà (partiellement) cité : «oui, j'aimerais mieux perdre un doigt que de contrister d'honnêtes gens qui se sont épuisés de fatigues, pour nous plaire» (*Salon de 1763*, DPV, XIII, p. 414 ; LEW., VI, p. 468 ; *Œuvres*, IV, p. 290).

Grimm. Mais Diderot prévient aussitôt le lecteur que Chardin a «demandé l'aumône à des statues»<sup>116</sup>. De fait, le philosophe oublie assez souvent certains principes auxquels il fait mine d'adhérer<sup>117</sup>. Diderot sait l'effet qu'auraient ses critiques si elles étaient publiées :

il y a des moments où je voudrais que cette besogne tombât du ciel tout imprimée au milieu de la capitale ; plus souvent, lorsque je réfléchis à la douleur profonde qu'elle causerait à une infinité d'artistes qui ne méritent pas d'être si cruellement punis d'avoir fait des efforts inutiles pour mériter notre admiration, je serais désolé qu'elle parût<sup>118</sup>.

Sous quelle forme se présente cette «cruauté» ?

On pense d'abord à cette cohorte de peintres que Diderot envoie sans autre forme de procès au pont Notre-Dame où sont exposées les croûtes de la capitale<sup>119</sup>. À notre connaissance, Hallé est le premier à tomber au *Salon de 1759*<sup>120</sup>. Boizot, Bachelier, Millet suivent au *Salon de 1763*<sup>121</sup> ; une nouvelle fois Millet en 1765, accompagné de Bellengé et d'Amand<sup>122</sup>. Ces affronts n'étaient pas utiles. Dans le cas du sculpteur Challe, le mot est franchement cruel : «celui-ci vient de mourir ; Dieu soit loué !»<sup>123</sup>

Cette sévérité excessive prend une coloration particulière dans le procédé à double

<sup>116</sup> Pour l'apologie des peintres du *Salon*, DPV, XIV, p. 22-25 ; LEW., VI, p. 16-18 ; *Œuvres*, IV, p. 292-293. La citation est à la fin de ce passage.

<sup>117</sup> «Exposez-vous plutôt à paraître un peu bête que méchant» (*Ouvrage de M. Webb sur la peinture* DPV, XIII, p. 312 ; LEW., V, p. 280).

<sup>118</sup> Lettre à Sophie Volland du 10 novembre 1765, CORR., V, p. 167 ; *Œuvres*, V, p. 544.

<sup>119</sup> Comme le fait dire Diderot à St-Quentin dans le *Salon de 1775* : «je vous dis cela à voix basse ; j'ai bien assez d'ennemis» (DPV, 4, p. 275 ; LEW., XI, p. 894 ; *Œuvres*, IV, p. 962).

<sup>120</sup> DPV, XIII, p. 73 ; LEW., III, p. 564 ; *Œuvres*, IV, p. 195.

<sup>121</sup> DPV, XIII, p. 381-382 ; LEW., V, p. 433 ; *Œuvres*, IV, p. 266.

<sup>122</sup> Respectivement : DPV, XIV, p. 131, 176, 251 ; LEW., VI, p. 97, 130, 187 ; *Œuvres*, IV, p. 353, 379, 422. Le Prince, Monnet, Caresme, en 1767 ; Caresme en 1769 ; Voiriot en 1771 ; Millet, Robin et Taraval en 1775.

<sup>123</sup> *Salon de 1765*, DPV, XIV, p. 304 ; LEW., V, p. 231 ; *Œuvres*, IV, p. 454). Quelques autres exemples : il renvoie Bachelier à ses tulipes (*Salon de 1759*, DPV, XIII, p. 78 ; LEW., III, p. 567 ; *Œuvres*, IV, p. 198) ; la «tête imbécile» de Boizot (*Salon de 1761*, DPV, XIII, p. 246 ; LEW., V, p. 77 ; *Œuvres*, IV, p. 219) ; Deshayes est une «foutue bête» (*Salon de 1765*, DPV, XIV, p. 239 ; LEW., VI, p. 179 ; *Œuvres*, IV, p. 415) ; etc.

entente, dont on ne sait si Diderot fait de la critique d'art ou s'il ne profite pas de l'occasion pour s'attaquer à l'objet peint. Le Christ ne lui convient que rarement en peinture : il «est malheureux en France. Il est bafoué par nos philosophes, déshonoré par ses prêtres et maltraité par nos artistes»<sup>124</sup>. En effet, le Christ a souvent un air «benêt»<sup>125</sup>, un «air toujours ignoble et gueux»<sup>126</sup>, une figure «imbécile et plate, parce qu'il est d'usage de la faire ainsi»<sup>127</sup>. Le Christ de Brenet est si exécrationnel qu'il a failli provoquer un duel, un mousquetaire ayant trouvé une ressemblance entre ce Jésus et un quidam rencontré dans un café<sup>128</sup>. Diderot outre les comparaisons : «le Christ a l'air d'un pécheur contrit qu'on lave de sa souillure»<sup>129</sup>. Celui de Pierre est le plus avili :

mon ami, votre Christ, avec sa tête livide et pourrie, est un noyé qui a séjourné quinze jours au moins dans les filets de Saint-Cloud. Qu'il est bas ! qu'il est ignoble<sup>130</sup>!

Lorsque ce n'est pas au dessin que s'en prend Diderot, c'est à la nature divine de Jésus qu'il s'attaque. Dans la *Résurrection de Lazare* (de Deshayes), il «a l'air d'un sorcier en

<sup>124</sup> *Salon de 1767*, p. 420-421 ; LEW., VII, p. 338-339 ; *Œuvres*, IV, p. 756. À propos d'*Un Christ expirant sur la croix* de Monnet qui n'était pas exposé.

<sup>125</sup> *Salon de 1759*, DPV, XIII, p. 74 ; LEW., III, p. 564-565 ; *Œuvres*, IV, p. 195.

<sup>126</sup> *Salon de 1765*, DPV, XIV, p. 245 ; LEW., VI, p. 182 ; *Œuvres*, IV, p. 418. Et plus loin : «une vilaine tête ignoble, d'un supplicié, d'un martyr de Grève» (*id.*, DPV, XIV, p. 268 ; LEW., VI, p. 205 ; *Œuvres*, IV, p. 433).

<sup>127</sup> *Salon de 1775*, DPV, 4, p. 260 ; LEW., XI, p. 880-881 ; *Œuvres*, IV, p. 953. «Mais dites-moi donc, mon ami, pourquoi ce Christ est plat dans presque toutes les compositions de peinture?» (*Salon de 1763*, DPV, XIII, p. 375 ; LEW., V, p. 427 ; *Œuvres*, IV, p. 261)

<sup>128</sup> «Vous ressemblez comme deux gouttes d'eau à un certain Christ de Brenet qui est maintenant au Salon. Et l'autre tout courroucé : Parlez donc, monsieur, est-ce que vous me prenez pour un jean-foutre?» (*Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 382 ; LEW., VII, p. 306-307 ; *Œuvres*, IV, p. 731.

<sup>129</sup> *Salon de 1765*, DPV, XIV, p. 209 ; LEW., VI, p. 155 et 156 ; *Œuvres*, IV, p. 397 et 398. Avant ce passage : «voyez dans le *Baptême* de Brenet, à droite, un Christ sec, raide, ignoble, qui est de je ne sais quoi, car ce n'est ni de la chair, ni de la pierre, ni du bois».

<sup>130</sup> *Salon de 1761*, DPV, XIII, p. 224 ; LEW., V, p. 58 ; *Œuvres*, IV, p. 206. Un exemple de Jésus malade : «votre enfant Jésus a le ventre tendu comme un ballon, il est attaqué de la maladie que nos paysans appellent le carreau» (*Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 254 ; LEW., VII, p. 198 ; *Œuvres*, IV, p. 646).

mauvaise humeur»<sup>131</sup>.

Derrière ces pointes, ne se cache-t-il pas des convictions d'un autre ordre qu'esthétique ? L'adjectif «ignoble» est celui qui revient le plus souvent à propos du Christ en peinture. Le qualificatif relègue Jésus «dans quelque condition abjecte»<sup>132</sup>. Dans l'*Addition aux Pensées philosophiques*, il écrit : «ce corps se moisit, ce sang s'aigrit. Ce dieu est dévoré par les mites sur son autel»<sup>133</sup>.

Inutile d'étendre l'analyse à d'autres figures religieuses ou aux portraits de contemporains<sup>134</sup>. Les exemples précédents suffisent pour montrer que Diderot sait provoquer là où la retenue et l'objectivité étaient possibles.

---

<sup>131</sup> *Salon de 1763*, DPV, XIII, p. 374-375 ; LEW., V, p. 426-427 ; *Œuvres*, IV, p. 260-261 ; aussi la nature surhumaine du Christ qui n'eut «aucune émotion de la chair» à la vue d'une jolie femme (*Salon de 1765*, DPV, XIV, p. 92 ; LEW., VI, p. 67 ; *Œuvres*, IV, p. 330).

<sup>132</sup> \*IGNOBLE, ENC., VIII, p. 548 b-549a : «l'air est ignoble, lorsqu'au premier aspect d'un homme qui se présente à nous, nous nous méprenons sur son état, et nous sommes tentés de le reléguer dans quelque condition abjecte de la société».

<sup>133</sup> *Addition aux Pensées philosophiques*, DPV, IX, p. 364 ; LEW., V, p. 173, *Œuvres*, I, p. 44.

<sup>134</sup> Saint Joseph «a l'air d'un charlatan qui montre la curiosité» (*Salon de 1771*, DPV 4, p. 136 ; LEW., IX, p. 728 ; *Œuvres*, IV, p. 883) ; Louis XV «a l'air d'un escroc qui a la vue basse» (*Salon de 1761*, DPV, XIII, p. 251 ; LEW., V, p. 81 ; *Œuvres*, IV, p. 222) ; le maréchal d'Estrées «a l'air d'un petit fou ou d'un spadassin déguisé» (*Salon de 1759*, DPV, XIII, p. 68 ; LEW., III, p. 561 ; *Œuvres*, IV, p. 193). La vierge Marie pourrait également servir d'exemple : «les fesses de Ganymède et les tétons de la Vierge Marie doivent être aussi bons à prendre qu'à aucun giton, qu'à aucune catin de ce monde pervers» (*Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 204 ; LEW., VII, p. 266 ; *Œuvres*, IV, p. 650-651) ; ou encore l'hypothèse de l'*Essai sur la peinture* : «si la Vierge Marie avait été la mère du plaisir ; ou bien, mère de Dieu, si c'eût été ses beaux yeux, ses beaux tétons, ses belles fesses qui eussent attiré l'Esprit Saint sur elle» (DPV, XIV, p. 381 ; LEW., VI, p. 287 ; *Œuvres*, IV, p. 493).



## b) DIDEROT SCANDALEUX : LE PARADOXE

J'élèverai des paradoxes sans fin ; mon ami Falconet les résoudra, et c'est ainsi que je servirai les arts, l'Académie et la vérité. Je serai la pierre à aiguiser<sup>135</sup>.

Sophie Duval et Marc Martinez ne traitent du personnage paradoxal que dans les fictions satiriques<sup>136</sup> et Lionel Duisit n'aborde le sujet que pour illustrer les fonctions rhétoriques du calembour<sup>137</sup>. En ce qui a trait à Diderot, c'est principalement vers le *Paradoxe sur le comédien* que se porte l'attention de la critique<sup>138</sup>. Ces analyses ne portent jamais sur la satire<sup>139</sup>. Le paradoxe, cette «arme de l'esprit militant, qui affirme sa force», comme l'écrit Henri Morier<sup>140</sup>, quelquefois logique jusqu'à l'absurde, toujours frondeur lorsqu'il renverse des opinions que seule l'habitude rendait fermes, le paradoxe donc s'avère redoutable dans les mains du satirique habile.

Nous avons hésité à étudier le paradoxe dans ce chapitre. Nous aurions pu voir dans le procédé une figure d'inversion qui se présente en opposition à l'opinion commune, comme le fait Georges Daniel. Certains paradoxes peuvent en effet s'appréhender comme

---

<sup>135</sup> CORR., VII, p. 65 ; *Œuvres*, V, p. 734 ; lettre du 15 mai 1767 à Falconet.

<sup>136</sup> Il s'agit de ces types qui présentent un point de vue excentré sur la société et que nous avons vus au chapitre précédent : le naïf, le cynique, le sauvage, l'enfant, etc.

<sup>137</sup> *Satire, parodie, calembour*, ouvr. cité, p. 103.

<sup>138</sup> Pour de plus amples informations sur les nombreuses études sur le *Paradoxe sur le comédien*, nous renvoyons à la bibliographie de Frederick Spear, aux suppléments parus dans les *Diderot Studies* et à l'article de Marc Buffat sur cette œuvre (*Dictionnaire de Diderot*, ouvr. cité, p. 379). Pour l'usage du paradoxe dans cette œuvre en particulier, voir Marian Hobson, «Le *Paradoxe sur le comédien* est un paradoxe», dans *Poétique*, n° 15, 1973, p. 321-339. Notre approche sera différente.

<sup>139</sup> Voir à titre d'exemple l'article PARADOXE d'Anne Souriau (dans le *Vocabulaire d'esthétique*, ouvr. cité, p. 1109) qui est entièrement consacré au *Paradoxe* de Diderot. Nous devons signaler l'étude stylistique de Georges Daniel qui a attiré notre attention sur l'usage du paradoxe chez Diderot («Réversibilité et contradiction : le paradoxe», dans *Le Style de Diderot. Légende et structure*, Genève-Paris, Droz, 1986, p. 319-344).

<sup>140</sup> Art. PARADOXE, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, p. 850.

un «monde inversé». Mais à la lumière des connotations que le terme prend au XVIII<sup>e</sup> siècle, nous avons préféré tenir compte de l'effet scandaleux et polémique du paradoxe plutôt que du procédé technique ou stylistique.

Notre analyse comporte quatre volets : le premier définit ce qu'est un paradoxe, ainsi que les appréciations de Diderot sur ce procédé (i) ; le deuxième volet porte sur l'ampleur du phénomène chez Diderot (ii) ; la section suivante s'attache à l'un des derniers soubresauts du *comico-sérieux* : l'éloge paradoxal ou *pseudo-encomion* (iii) ; le dernier volet porte sur la satire des paradoxes d'autrui et sur la dénonciation des attitudes paradoxales (iv).

### i) Diderot et le paradoxe

Laissons à Diderot le soin de définir ce que l'on entend par «paradoxe» :

le paradoxe n'est point une opinion contraire à une vérité d'expérience, car le paradoxe serait toujours faux : or il arrive assez souvent que c'est une vérité. Le paradoxe n'est donc qu'une proposition contraire à l'opinion commune ; or l'opinion commune pouvant être fausse le paradoxe peut être vrai<sup>141</sup>.

Le paradoxe est donc une figure d'opposition dont le statut de véracité n'est pas immédiatement établi. Comment démontrer le bien-fondé ou l'absurdité d'un paradoxe?

Comme l'écrit Diderot, le paradoxe est une «proposition». Il suppose donc un raisonnement qu'il est possible de confirmer ou d'infirmar de manière logique. Mais puisque le paradoxe est susceptible d'ébranler des croyances fondamentales (l'«opinion commune»), la première réaction qu'il provoque n'est pas toujours aussi rationnelle.

---

<sup>141</sup> *Lettre sur l'Examen*, LEW., IX, p. 682-683 ; *Œuvres*, III, p. 167. «Un paradoxe n'est pas toujours une fausseté» (*Jacques le Fataliste*, DPV, XXIII, p. 73-74 ; LEW., XII, p. 72 ; *Œuvres*, II, p. 751).

Aussi, dans cette lutte avec la *doxa*, celle-ci peut l'emporter en écartant l'énoncé paradoxal au nom d'un certain «bon sens» qui paraît aller de soi.

Dans *Rousseau et le paradoxe*, Michèle Crogiez montre que le paradoxe devient «orthodoxe» lorsque, les premiers soubresauts du scandale passés, l'opinion reconnaît la justesse de l'expression paradoxale et s'y rallie<sup>142</sup>. Les dictionnaires de Richelet et de Trévoux offrent un bon exemple de paradoxe devenu orthodoxe lorsqu'ils donnent l'exemple du système de Copernic<sup>143</sup>.

En dépit de la définition très claire produite ci-dessus, la position de Diderot sur le paradoxe a paru incertaine. Nous ne pouvons ignorer ces réticences si nous voulons montrer que Diderot s'est servi du paradoxe en connaissance de cause.

Dans *l'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Yvon Belaval fait justice de l'assertion trop catégorique d'Ernest Dupuy qui soutenait que le substantif «paradoxe» avait une valeur négative chez Diderot<sup>144</sup>.

Roland Mortier, pour sa part, appréhende la question de manière diachronique. Sur la foi d'une occurrence négative, il écrit que c'est d'abord «dans un esprit nettement hostile» que le terme apparaît sous la plume du Philosophe<sup>145</sup>. Ce serait d'Alembert, dans l'article PARADOXE de *l'Encyclopédie*, qui réactualiserait le sens premier de paradoxe :

---

<sup>142</sup> Paris, Champion, coll. Les Dix-huitèmes siècles, 1997, p. 22.

<sup>143</sup> Richelet, 1732, t. II, p. 318 (exemple absent de l'édition de 1680) ; Trévoux, 1732, t. IV, p. 520. Voici un exemple de Diderot de ce jeu entre paradoxe et orthodoxe : «il semble que ce serait aujourd'hui un paradoxe d'avancer qu'Esdras ne fut jamais l'auteur du canon des livres sacrés des Juifs» (art. \*CANON, ENC., II, p. 604 a).

<sup>144</sup> Paris, Gallimard, 1950, p. 167 et suiv. Ernest Dupuy voulait démontrer, dans son édition critique du *Paradoxe sur le comédien* (1902), que le titre n'était pas de Diderot. Il donne comme exemple cette citation : «avec quelque art que vous sachiez entasser les erreurs de l'ignorance sur les absurdités du paradoxe en littérature», (*Essai sur les règnes*, II, § 109, n° 27, DPV, XXV, p. 429 ; LEW., XIII, p. 624 ; *Œuvres*, I, p. 1250). Yvon Belaval aurait pu aussi remarquer que cette citation est en fait de Marmontel, que cite Diderot.

<sup>145</sup> Art. PARADOXE, *Dictionnaire de Diderot*, ouvr. cité, p. 374.

Diderot aurait à cette occasion découvert cette acception pour la faire sienne à partir de 1766<sup>146</sup>. Cette position ne résiste pas à un rapide examen de la définition de d'Alembert elle-même et des occurrences du terme sous la plume de Diderot.

Mis à part l'exemple mathématique, la définition de d'Alembert ne dit rien de plus que ce qu'on trouve dans les dictionnaires du temps, le *Trévoux* en particulier : elle manque donc d'originalité<sup>147</sup>.

D'un autre côté, pour montrer la mauvaise opinion qu'a Diderot sur le paradoxe, Roland Mortier renvoie à une lettre à Sophie Volland, datée du 2 juin 1759. Or, deux des exemples recensés par Yvon Belaval contre la position d'Ernest Dupuy datent de 1751 et de 1758<sup>148</sup>. Dans le premier volume de l'*Encyclopédie* paru le 28 juin 1751, Diderot écrit : «on peut apprendre par beaucoup d'exemples à ne pas rejeter les paradoxes sur leur première apparence»<sup>149</sup>. Dans le même ouvrage, ne prévient-il pas son lecteur qu'il va énoncer «un paradoxe dont la vérité ne se présentera pas d'abord», mais qu'il compte la lui démontrer<sup>150</sup>? Nous pourrions ajouter enfin le fameux paradoxe sur le vivant et le mort que développe Diderot dans le *Rêve de d'Alembert*, et que le philosophe formule dans une

<sup>146</sup> *Ibid.* Roland Mortier cite le passage d'une lettre à Vialet de l'été 1766 en l'introduisant de la façon suivante : «En tout cas, D[iderot] n'attendra pas 1770 pour valoriser un procédé qu'il avait condamné, mais qu'il juge dorénavant de manière très positive».

<sup>147</sup> Le paradoxe est «une proposition absurde en apparence, à cause qu'elle est contraire aux opinions reçues, et qui néanmoins est vraie au fond, ou du moins peut recevoir un air de vérité. [étymologie] Le système de Copernic est un *paradoxe* au sentiment du peuple, et tous les savants conviennent de sa vérité» (ENC., XI, p. 894 b-895 a). L'auteur ajoute un exemple de paradoxe en géométrie : voici tout ce qu'il en dit. L'article est signé (O).

<sup>148</sup> *L'Esthétique sans paradoxe*, p. 168. Sans nommer les œuvres, mais en donnant la référence à l'édition d'Assézat, Yvon Belaval cite la *Lettre sur les sourds* («si le paradoxe que je viens d'avancer n'est pas vrai, etc.» : DPV, IV, p. 162 ; LEW., II, p. 544 ; *Œuvres*, IV, p. 30) et *De la Poésie dramatique* («Un paradoxe dont peu de personnes sentiront le vrai» : DPV, XI, p. 408 ; LEW., III, p. 489 ; *Œuvres*, IV, p. 1336).

<sup>149</sup> Art. \*AUBE, ENC., I, p. 864 b.

<sup>150</sup> Art. \*ART, ENC. I, p. 715 b-716 a.

lettre à Sophie Volland quelques mois seulement après la lettre qui sert d'exemple à Roland Mortier<sup>151</sup>.

On ne peut donc pas envisager les rapports de Diderot au paradoxe en termes d'évolution. Cela supposerait soit que Diderot ignorait qu'il faisait des paradoxes avant 1766, soit qu'il se savait menteur en les produisant. Au vrai, Diderot n'a pas attendu le *Paradoxe sur le comédien* pour user du procédé, surtout si l'on aborde le paradoxe sous l'angle de la lutte contre les préjugés.

En effet, comme le précise Diderot, la *doxa* peut parfois être entendue comme une opinion préconçue fausse, imposée par le milieu. C'est ce qu'il nomme le *préjugé*. C'est ce même «préjugé» qui amena d'Holbach à faire un *Essai* sur la question, qui conduisit Frédéric II à «examiner» cet *Essai* et qui poussa Diderot à défendre son ami et à donner le sens du mot *paradoxe*. Aussi loin que l'on puisse remonter, Diderot usa du paradoxe et le revendiqua même pour combattre les préjugés. Souvenons-nous de la réaction indignée d'Ariste dans *La Promenade du sceptique*, lorsque Cléobule lui dit «qu'il y a des préjugés dans lesquels il est important d'entretenir le peuple»<sup>152</sup>. «Un bon dictionnaire» comme l'*Encyclopédie* n'a-t-il pas pour fonction «de changer la façon commune de penser»<sup>153</sup>? À la fin de sa carrière, Diderot désespère encore de pouvoir lutter contre la

---

<sup>151</sup> «À ce propos il me passa par la tête un paradoxe que je me souviens d'avoir entamé un jour avec votre sœur [...] ce qui vit a toujours vécu, et vivra sans fin. La seule différence que je connaisse entre la mort et la vie, c'est qu'à présent, vous vivez en masse, et que dissous, épars en molécules, dans vingt ans d'ici vous vivrez en détail». La suite est connue : «le reste de la soirée s'est passé à me plaisanter sur mon paradoxe. On m'offrait de belles poires qui vivaient, des raisins qui pensaient» (lettre du 15 octobre 1759, CORR. II, p. 282-284 ; *Œuvres*, V, p. 170-171).

<sup>152</sup> Discours préliminaire, DPV, II, p. 79 ; LEW., I, p. 319 ; *Œuvres*, I, p. 75.

<sup>153</sup> Art. \*ENCYCLOPÉDIE, ENC., V, non paginé b (entre les p. 642 et 643).

force des préjugés<sup>154</sup>. Si tout discours qui prend le contre-pied d'un préjugé est un paradoxe et s'il est vrai «que tout est opinion et préjugé»<sup>155</sup>, Diderot ne pouvait pas ne pas avoir recours aux paradoxes.

Nous avons relevé près de quatre-vingt-dix occurrences du mot «paradoxe»<sup>156</sup>. Plusieurs facteurs sont à envisager pour expliquer les opinions divergentes de l'auteur sur le procédé, les uns intrinsèques, les autres sujets aux signifiés attachés au procédé.

C'est d'abord un paramètre interne qui détermine l'opinion de Diderot sur un énoncé paradoxal : comme tout raisonnement syllogistique, le paradoxe demande à être validé. Nous voyons alors Diderot démontrer logiquement la fausseté du paradoxe. Ainsi en est-il d'un des «paradoxes» de Spinoza sur l'indivisibilité de la matière. Diderot réfute ce paradoxe en bonne et due forme, et conclut :

ce sophisme est semblable à celui-ci. L'essence d'un triangle consiste à être une figure composée de trois angles ; on ne peut ni en ajouter ni en diminuer : donc le triangle est un corps ou une figure indivisible<sup>157</sup>.

Diderot accuse la présence d'un paradoxe de manière relativement objective. «Relativement», car l'usage du terme «sophisme» nous conduit au deuxième, puis au troisième facteur qui, eux, sont chargés d'une longue tradition et souvent connotés péjorativement.

Aux yeux des antiphilosophes, l'opinion paradoxale remet en cause les principes les plus sacrés de la société. Comme le précise Michèle Crogiez, au XVIII<sup>e</sup> siècle, prêter

<sup>154</sup> *Réfutation d'Helvétius*, LEW., XI, p. 478 ; *Œuvres*, I, p. 786-787.

<sup>155</sup> *Les Bijoux indiscrets*, DPV, III, p. 274 ; LEW., I, p. 757 ; *Œuvres*, II, p. 208.

<sup>156</sup> Quatre-vingt-sept occurrences pour être exact. La base Frantext en fournit trente et une.

<sup>157</sup> Art. \*ÂME, ENC., I, 333 b.

à quelqu'un des paradoxes, c'est automatiquement lui attribuer «une idée fausse parce qu'elle est hétérodoxe», en particulier dans le domaine religieux<sup>158</sup>. Dans le camp opposé, les philosophes auraient pu ressentir quelque fierté à être qualifiés de paradoxaux si les abus de la première sophistique n'étaient encore présents à l'esprit. Le sophiste, pour montrer sa virtuosité oratoire, plaidait le pour et le contre, privant ainsi son discours de tout fondement véridique. Diderot n'ignore rien des paradoxes des sophistes dénoncés par Socrate, paradoxes qu'il blâme à son tour. Mais il comprend aussi la portée philosophique du paradoxe et est sensible à sa capacité de renverser les préjugés<sup>159</sup>.

Il est aussi une zone trouble où la subjectivité de Diderot est manifeste. Il use alors de moyens détournés qui lui épargnent les frais d'une réfutation au succès incertain. Le moyen le plus sûr de discréditer un paradoxe est alors de le qualifier de «sophisme» (comme dans le raisonnement de Spinoza), ou de souligner justement qu'il s'agit d'un paradoxe en tablant sur la mauvaise réputation du terme.

Lorsque Diderot qualifie le paradoxe de «sophisme», il prête du même coup à l'auteur des intentions plus ou moins honnêtes. Le sophisme est un mensonge<sup>160</sup>. «Il est

---

<sup>158</sup> *Rousseau et le paradoxe*, p. 61. Il est intéressant de constater comment le *Dictionnaire de Trévoux* prend ses distances par rapport à la définition neutre de l'Académie : «proposition inouïe, surprenante et difficile à croire, à cause qu'elle choque les opinions communes et reçues, quoiqu'elle ne laisse pas quelquefois d'être véritable» (Trévoux, 1732, t. IV, p. 520).

<sup>159</sup> Dans l'*Encyclopédie*, Diderot critique le paradoxe lorsqu'il s'agit de celui des sophistes (la recherche de la vérité y est accessoire) ou y adhère lorsqu'il s'agit du paradoxe philosophique (démarche guidée par la recherche de la vérité). Voici deux exemples de ces positions : «le sophiste trompe ou par des choses fausses, ou par des paradoxes [...]. Voilà les limites de son art» (art. (\*)PÉRIPATÉTICIENNE, ENC., XII, 367 a) ; quant au sceptique, «il ne soutient ces paradoxes que pour [...] faire sentir au dogmatique sa misère et sa témérité» (art. (\*)PYRRHONIENNE, ENC. XIII, p. 611 a-b).

<sup>160</sup> Un sophisme équivaut «à mal raisonner» (lettre à Landois du 29 juin 1756, CORR. I, p. 211-212 ; *Œuvres*, V, p. 55) ; les sophismes de la tête de Rousseau trompent son cœur (lettre à Jean-Jacques Rousseau du 14 ou 15 nov. 1757, CORR. I, p. 257 ; *Œuvres*, V, p. 68) ; et si Diderot s'abandonne à en faire, il ne peut s'«empêcher d'en sentir le faux et d'en rire» (lettre à Vialet de juillet 1766, CORR., VI, p. 234 ; *Œuvres*, V, p. 658).

beaucoup plus court de trouver ce mot [sophisme]» que d'entreprendre une réfutation, écrit-il à M<sup>me</sup> d'Épinay<sup>161</sup>. Le paradoxe des solipsistes en particulier le tourmenta toute sa vie :

soit que je m'élève jusque dans les nues, soit que je descende dans les abîmes, je ne sors point de moi-même, et ce n'est jamais que ma propre pensée que j'aperçois<sup>162</sup>.

Quelques années plus tard, dans l'*Encyclopédie*, après avoir dénoncé la qualité sophistique du raisonnement en question, il préfère dormir et digérer, selon son expression, plutôt que de réfuter ce «sophiste» :

je sentirai tout-à-coup l'*absurdité* et la *profondeur* [nous soulignons l'antinomie] de ce paradoxe ; et je me garderai bien de perdre mon temps à détruire dans un homme une opinion qu'il n'a pas, et à qui je n'ai rien à opposer de plus clair que ce qu'il nie<sup>163</sup>.

La riposte de Diderot consiste donc à insister sur la fausseté de l'homme :

ce sophiste manque du moins à la bienséance de la conversation, qui consiste à n'objecter que des choses auxquelles on ajoute soi-même quelque solidité. Pourquoi m'époumonerai-je à dissiper un doute que vous n'avez pas ? [...] N'y a-t-il plus de vérités à chercher ou à éclaircir ? (*ibid.*)

Il est plus facile pour lui d'accuser l'autre de sophisme ou de mauvaise foi<sup>164</sup>... ou de ramener le Solipsiste à la réalité à l'aide d'un bâton si le bon sens ne fonctionne pas<sup>165</sup>.

Comme nous le constatons, Diderot sait aussi accuser l'autre de paradoxe. Pour

<sup>161</sup> Lettre d'octobre (?) 1767, CORR., VII, p. 170 ; *Œuvres*, V, p. 786.

<sup>162</sup> *Promenade du sceptique*, Allée des marronniers, § 8, DPV, IV, p. 118-119 ; LEW., I, p. 358 ; *Œuvres*, I, p. 106 ; *Lettre sur les aveugles*, DPV, IV, p. 45 ; LEW., II, p. 192-193 ; *Œuvres*, I, p. 36.

<sup>163</sup> Art. (\*)PYRRHONIENNE, ENC., XIII, p. 614 a.

<sup>164</sup> Pour des développements plus substantiels sur ce paradoxe, voir, d'Éric-Emmanuel Schmitt, «Le monde n'est qu'un songe», dans *Diderot ou la philosophie de la séduction*, ouvr. cité, p. 129-147.

<sup>165</sup> «C'est avec un bâton qu'on a prouvé au Pyrrhonien qu'il avait tort de nier [sa propre] existence» (*Pensées philosophiques*, § 17, DPV, II, p. 23-24 ; LEW., I, p. 279 ; *Œuvres*, I, p. 23). Réminiscence de Lucien de Samosate, (*Les Sectes à l'encan*, éd. citée, I, p. 214) où le pyrrhonien est ramené à la réalité par des coups.



preuve, la *Réfutation d'Helvétius*<sup>166</sup>. Comment interpréter les nombreuses occurrences négatives du terme que l'on y trouve<sup>167</sup>? Diderot renforce sa réfutation en accusant Helvétius d'user de paradoxe, accusation dont il connaît les effets de longue main<sup>168</sup>. La défense qu'il y présente des hommes paradoxaux est significative :

il est heureux qu'*il se soit trompé*. Il y a toujours quelque chose à apprendre dans les ouvrages des hommes à paradoxe, tels que lui et Rousseau ; et j'aime mieux leur *déraison* qui me fait penser, que des vérités communes qui ne m'intéressent point<sup>169</sup>. [Nous soulignons]

Dans cette *Réfutation*, le lecteur a le sentiment d'être ballotté d'un paradoxe à l'autre, d'une erreur à l'autre, tout comme il avait déjà pu éprouver le même sentiment à la lecture du compte rendu de Diderot du *De l'Esprit* du même Helvétius<sup>170</sup>. Quand ce dernier s'approche de la vérité, c'est qu'il est sorti par mégarde de son système paradoxal<sup>171</sup>. De la même manière, les accusations répétées contre le paradoxe de Rousseau sur la bonté originelle de l'homme entrent, selon nous, dans ce procédé de dévalorisation. Diderot

---

<sup>166</sup> C'est un sophiste dans la *Réfutation d'Helvétius* (LEW., XI, p. 522 ; *Œuvres*, I, p. 821). Nous pourrions ajouter l'exemple de Zénon d'Élée (*Essai sur les règnes*, II, § 31, DPV, XXV, p. 290-291 ; LEW. XIII, p. 500 ; *Œuvres*, I, p. 1149). Zénon d'Élée est connu pour ses paradoxes d'Achille et de la tortue ; mais Diderot précise ici que le paradoxe est «qu'il n'existe rien».

<sup>167</sup> Dix occurrences : LEW., XI, p. 488, 512, 521, 534 ; *Œuvres*, I, p. 794, 813-814, 820-821, 832, etc.

<sup>168</sup> Voir la *Lettre sur les sourds* : «Y a-t-il quelque livre, sans en excepter les Journaux de Trévoux, dont on ne puisse dire : "Mais qui nous répondra qu'il n'y a là-dedans ni paradoxe, ni sentiments arbitraires, ni critiques déplacées?"» (DPV, IV, p. 211 ; LEW., II, p. 585-586 ; *Œuvres*, IV, p. 63). Voir aussi, dans le même ouvrage : «vous allez peut-être, Monsieur, crier au paradoxe» (DPV, IV, p. 157 ; LEW., II, p. 539 ; *Œuvres*, IV, p. 26-27).

<sup>169</sup> *Réfutation d'Helvétius*, LEW., XI, p. 555 ; *Œuvres*, I, p. 847.

<sup>170</sup> «Ici l'auteur, sorti du paradoxe que les désirs et les aversions se réduisent en dernière analyse à la poursuite des plaisirs sensibles et à la fuite des peines physiques, revient au paradoxe de l'inégalité des talents» (*Réfutation d'Helvétius*, LEW., XI, p. 507 ; *Œuvres*, I, p. 810). L'article sur le *De l'Esprit* multiplie l'usage du terme «paradoxe». Sauf erreur de notre part, Diderot l'utilise treize fois (*Réflexions sur le livre De l'Esprit par M. Helvétius*, DPV, IX, p. 307, 308, 309, 310, 312 ; LEW., III, p. 242, 243, 244, 245, 247) et construit tout son article autour des quatre paradoxes d'Helvétius.

<sup>171</sup> «Vous avez parlé dans cet endroit selon la vérité, mais non pas tout à fait selon votre système, comme il arrivera toujours d'inadvertance à ceux qui soutiendront des paradoxes» (*Réfutation d'Helvétius*, LEW., XI, p. 512 ; *Œuvres*, I, p. 814).

qualifie parfois ce genre de paradoxe d'«absurde» ou d'«étrange»<sup>172</sup>, épithètes commodes pour condamner sans avoir à argumenter.

Il est enfin un usage particulier du paradoxe qui nous intéresse également, à la fois logique et absurde : nous voulons parler du paradoxe ludique, dont fait partie l'éloge paradoxal.

Jeu de sophiste dénoncé par Socrate, jeu de philosophe sceptique, ou gratuité ludique du paradoxe pour lui-même, l'énoncé paradoxal n'échappe pas à la futilité, au comique, à l'ironie qui sert à exprimer la relativité des choses, celle du *logos* en particulier. Cette fonction ludique est fort bien décrite par Michèle Crogiez<sup>173</sup> et par Patrick Dandrey<sup>174</sup>. Diderot n'ignorait pas cet aspect du paradoxe qu'il a reconnu dans sa dispute avec Falconet<sup>175</sup>, et qui lui sert de divertissement dans une livraison à la *Correspondance littéraire*<sup>176</sup>. Il a aussi été la victime du procédé, qui touche, selon lui, au «persiflage»<sup>177</sup>.

<sup>172</sup> L'«absurdité» du paradoxe sceptique (art. (\*PYRRHONIENNE, ENC. XIII, p. 614 a), paradoxe que Diderot traite ailleurs d'«étrange» (*Essai sur les règnes*, II, § 31, DPV, XXV, p. 290-291 ; LEW., XIII, p. 500 ; *Œuvres*, I, p. 1149) ; même étrangeté pour le paradoxe qui soutient que certaines entraves sont propices au commerce (*Lettre sur le commerce de la librairie*, DPV, VIII, p. 508 ; LEW., V, p. 329 ; *Œuvres*, III, p. 77).

<sup>173</sup> *Rousseau et le paradoxe*, p. 33-48.

<sup>174</sup> *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, PUF, coll. Écriture, 1997, en particulier, pour les énoncés théoriques, p. 3, 31-32, 242-244, 275, 286, 289, 295, 300, 307, 317. À travers Érasme, Rabelais et Molière, Patrick Dandrey donne de nombreux exemples de ce ludisme.

<sup>175</sup> «Ayez la bonté de considérer, mon ami, que c'est vous qui défendez le paradoxe, et que par conséquent c'est à la vérité le côté vrai qui est pour moi, mais que c'est vous qui avez le côté amusant» (lettre à Falconet du 27 janvier 1766, CORR. VI, p. 37 ; *Œuvres*, V, p. 591).

<sup>176</sup> «J'ai mieux aimé, mon ami, vous jeter ici une tirade de paradoxes qui vous amuseront, que de vous fatiguer de la triste analyse de l'ouvrage d'un auteur qui n'a rien à lui» (*Principes philosophiques, pour servir d'introduction à la connaissance de l'esprit et du cœur humains* ; DPV XVIII, p. 66 ; LEW., VIII, p. 184).

<sup>177</sup> «Je connais un de ces discuteurs dont je suis toujours la dupe. Ses paradoxes sont si piquants ; il les défend avec tant de chaleur, d'esprit et de vérité, qu'il est impossible de ne s'y pas tromper. On dispute, on s'épuise et puis l'on est tout étonné, après des efforts inouïs et longs pour le détromper, de sentir à une pirouette, un mot plaisant, que cet homme était de votre avis» (*Sur la diversité de nos jugements*, dans *Fragments*, LEW., XIII, p. 873).

Voilà donc une mise au point sur les rapports de Diderot au paradoxe qu'il était nécessaire de faire.

Diderot était-il lui-même un homme à paradoxes ? Il semble que la question soit tranchée de manière définitive. «Le penseur le plus paradoxal du siècle — s'il faut décerner à un seul un titre que beaucoup pourraient revendiquer — [serait] Diderot», affirme Michèle Crogiez<sup>178</sup>. Pour sa part, René Pomeau voit dans le paradoxe une vivification de la pensée de Diderot :

ce n'est point sans raison que Diderot, comme Rousseau, prend volontiers la voie du paradoxe. Le plus important, pour les hommes de leur génération, était d'engager la contestation. Les paradoxes des «Lumières», remettant en cause les systèmes acceptés, ont rétabli la circulation de la pensée<sup>179</sup>.

Le paradoxe satirique se fonde sur l'ambiguïté du paradoxe en général. Il peut être faux, outré : l'énonciateur le sait et ne cherche que le scandale de l'énonciation. Il peut être également vrai dans l'esprit de son auteur et attaquer sciemment les fondements d'une croyance générale. Mais quand ces procédés seront-ils actualisés ?

Nous faisons face ici à une difficulté : ce qui était paradoxal pour Diderot ne l'est peut-être plus pour nous. Prenons l'exemple suivant :

un paradoxe dont peu de personnes sentiront le vrai, et qui révoltera les autres; (mais que vous importe à vous et à moi ? Premièrement dire la vérité; voilà notre devise) ; c'est que dans les pièces italiennes, nos comédiens italiens jouent avec

---

<sup>178</sup> *Rousseau et le paradoxe*, p. 44. Les adversaires de Diderot l'ont accusé d'être paradoxal : «ses paradoxes, qui sous l'air de pensées fines, ne contiennent que de subtiles faussetés, ne nous laissent dans l'esprit rien de bon ni de solide» (David-Renaud Boullier, *Observations au sujet de la Lettre sur les aveugles*, dans *Pièces philosophiques et littéraires par M. B...*, [s.l.], [s.n.], 1759, p. 144). Voir aussi J.-N.-H. Hayer, J. Soret et alii, «Paradoxes de l'Auteur sur les passions», dans *La Religion vengée ou Réfutation des auteurs impies*, Paris, chez Chaubert et Hérisant, 1761, t. XIII, p. 52-64 ; «Paradoxes de l'Auteur, sur la Métaphysique des Aveugles» et «Paradoxes de l'Auteur sur la Morale des Aveugles», *id.*, t. XV, p. 75-82 et p. 107-121.

<sup>179</sup> *Diderot*, Paris, PUF, coll. Sup «philosophes», 1967, p. 14-15.

plus de liberté que nos comédiens français<sup>180</sup>.

Si Diderot n'avait pas insisté sur le paradoxe et le scandale qui en découlait (la «révolte»), comment aurions-nous pu détecter le paradoxe ? Dans quelle mesure la valorisation du jeu des Italiens satirise-t-elle celui des comédiens français ? Faute de pouvoir nous appuyer sur des études antérieures, il a fallu nous restreindre à certains éléments sûrs :

- 1) Diderot souligne le paradoxe en l'affirmant comme tel ou pousse la logique jusqu'à l'absurde ;
- 2) nous reconnaissons un paradoxe célèbre qui est réactivé ou raillé ;
- 3) nous reconnaissons une pratique paradoxale classique telle le *pseudo-encomion*.

## ii) Diderot, «L'homme aux paradoxes»<sup>181</sup>

Le paradoxe trouve chez Diderot des usages multiples qui vont du plus «anodin» contre la méthode, excellente pour le raisonnement mais gênante pour l'esprit<sup>182</sup>, au paradoxe qu'il n'est pas utile de savoir lire une partition pour apprendre la musique<sup>183</sup> et au paradoxe qui soutient que le bonheur individuel ne peut s'accomplir que dans l'anarchie<sup>184</sup>. Ailleurs, Diderot propose un paradoxe à Catherine II sur l'éducation d'un

<sup>180</sup> *De la Poésie dramatique*, DPV, XI, p. 408 ; LEW., III, p. 489 ; *Œuvres*, IV, p. 1336. Il s'agit ici du passage partiellement cité par Yvon Belaval (voir ci-dessus ; *L'Esthétique sans paradoxe*, p. 168).

<sup>181</sup> C'est ainsi qu'est présenté (au singulier cependant) le premier interlocuteur du *Paradoxe sur le Comédien* (DPV, XX, p. 121, 123, 125 ; LEW., X, p. 484, 486, 487 ; *Œuvres*, IV, p. 1421, 1423, 1424).

<sup>182</sup> «Si j'osais, je vous avancerais ici un beau paradoxe, c'est qu'en bien des circonstances rien ne fatigue tant en pure perte que la méthode. Elle gêne l'esprit, elle captive la mémoire, elle applique» (*La Botanique mise à la portée de tout le monde...* DPV XVIII, p. 358-359 ; LEW., VIII, p. 484).

<sup>183</sup> *Leçons de clavecin*, DPV, XIX, p. 385 ; LEW., IX, p. 540.

<sup>184</sup> «Voulez-vous que je vous dise un beau paradoxe ? C'est que je suis convaincu qu'il ne peut y avoir de vrai bonheur pour l'espèce humaine que dans un état social, où il n'y aurait ni rois, ni magistrats, ni prêtres, ni lois, ni tien, ni mien, ni propriété mobilière, ni propriété foncière» (*Le Temple du Bonheur...*, DPV, XVIII, p. 344 ; LEW., VIII, p. 168).

fil de famille<sup>185</sup>. Son *Essai sur les règnes* peut aussi être perçu comme un paradoxe, comme un combat contre l'opinion commune à l'endroit de Sénèque<sup>186</sup>. Les idées les plus extravagantes, les paradoxes les plus outrés, rien ne semble rebuter Diderot, toujours prêt à réitérer tous les paradoxes de ses prédécesseurs pour faire progresser la vérité et pour jauger ses propres idées<sup>187</sup>.

Est-il possible de classer les paradoxes de Diderot et de circonscrire les champs où sa pensée paradoxale se développerait plus volontiers ? De fait, rien de ce qui touche aux êtres humains n'est à l'abri de ses paradoxes<sup>188</sup>.

La politique, la philosophie et la religion sont les grandes matières couvertes par les paradoxes diderotiens. Dans le cas du politique, ils servent à montrer les impasses dans lesquelles se sont fourvoyées les sociétés policées. Diderot ne recule pas devant des formules chocs : «il est peut-être impossible d'être un bon citoyen sans être un fort méchant homme»<sup>189</sup>. Nous reconnaissons ici l'un des paradoxes qui étaye la théorie des

---

<sup>185</sup> «Mes enfants seront riches, et je ne sens pas la nécessité de toutes ces connaissances qui ne sont d'aucune ressource avec les femmes et dont ils pourront toujours se passer [...] Et ce qu'il y a de plaisant, c'est que c'est l'abbé qui a tort, et la mère qui a raison» (*Mémoires pour Catherine II*, LEW., X, p. 573-574 ; *Œuvres*, III, p. 235-236).

<sup>186</sup> «On avait pris l'*Essai sur Sénèque* pour une "boutade paradoxale"» (*L'Année littéraire*, 1782, t. VII, p. 218).

<sup>187</sup> Art. \*CHALDÉENS, ENC., t. III, p. 21 b. Sur cet article, voir Michèle Crogiez, *Rousseau et le paradoxe*, p. 44-45.

<sup>188</sup> Nous ne nous étendrons pas sur le procédé rhétorique qui dépasse souvent la satire. Le paradoxe est d'abord un procédé qui peut se confondre, dans sa forme minimale, avec l'oxymore. Par exemple, Diderot remplace le mot «religieux» par «pieux assassins» (Lettre à ses parents du 6 janvier 1755, CORR., I, p. 175 ; *Œuvres*, V, p. 40). D'une façon ou d'une autre, le procédé sert à animer le discours, à éveiller l'intérêt du lecteur. Ainsi, dans la *Lettre sur les sourds* : «il vous paraîtra singulier, sans doute; qu'on vous renvoie à celui que la nature a privé de la faculté d'entendre et de parler, pour en obtenir les véritables notions de la formation du langage». Il persiste un temps dans son paradoxe avant de se justifier : «Mais considérez, je vous prie, que l'ignorance est moins éloignée de la vérité que le préjugé, et qu'un sourd et muet de naissance est sans préjugé sur la manière de communiquer la pensée» (DPV, IV, p. 142 ; LEW., II, p. 527 ; *Œuvres*, IV, p. 17 ; pour toutes les citations).

<sup>189</sup> Lettre à David Hume du 22 février 1768, CORR., VIII, p. 17 ; *Œuvres*, V, p. 813.

trois codes dans *La Religieuse*. Ailleurs, contre toute attente, Diderot écrit : «j'ai toujours désiré que le despote fût plaisant»<sup>190</sup>, mais ajoute aussitôt : «l'homme supporte l'oppression, mais non le mépris : il répond tôt ou tard à une ironie par un coup de poignard».

Dans ses réflexions philosophiques, Diderot fit siens quelques-uns des paradoxes philosophiques classiques. Lorsqu'il affirme : «c'est qu'il n'y a ni bien ni mal absolu dans le tout», il rallie l'un des paradoxes sceptiques<sup>191</sup>. En revanche, quand il écrit que la vertu suffit au bonheur, il adopte un paradoxe stoïcien<sup>192</sup>. Par ailleurs, Diderot se range derrière l'un des plus fameux paradoxes de son temps, soutenu par Bayle, selon lequel un athée peut être vertueux<sup>193</sup>. Dans un domaine connexe à la philosophie, celui de la langue, Diderot répond à Helvétius : «les mots sont bien définis entre cet auteur et moi, et c'est par cette raison même que nous ne sommes pas d'accord»<sup>194</sup>.

Dans le cas de la religion, tout est paradoxal, depuis Dieu jusqu'à ses institutions.

---

<sup>190</sup> *Essai sur les règnes*, II, § 87, DPV, XXV, p. 375 ; LEW., XIII, p. 577 ; *Œuvres*, I, p. 1212.

<sup>191</sup> *Fragments*, LEW., XIII, p. 866. Comparer avec le chapitre intitulé : «s'il existe quelque chose de bon, de mauvais et d'indifférent par nature», dans les *Esquisses pyrrhoniennes* de Sextus Empiricus (Paris, Le Seuil, coll. Points, 1997, liv. III, 23, p. 467 et suiv.). Voir aussi la lettre à Landois du 29 juin 1756 («il n'y a ni vice, ni vertu, rien dont il faille récompenser ou châtier», CORR., I, p. 214 ; *Œuvres*, V, p. 56) et celle à Sophie Volland du 31 juillet 1762 («En vérité je crois que Nature ne se soucie ni du bien ni du mal», CORR., IV, p. 84-85 ; *Œuvres*, V, p. 399).

<sup>192</sup> *Essai sur le mérite et la vertu* : «point de bonheur sans vertu» (DPV, I, p. 290 ; LEW., I, p. 17) ; «le bonheur temporel de l'homme est inséparable de la vertu [...] point de bonheur sans vertu» (DPV, I, p. 295 ; LEW., I, p. 20-21). Voir Cicéron, «Paradoxe II : La Vertu suffit au bonheur», dans *Les Paradoxes des stoïciens*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 16 et suiv.

<sup>193</sup> Voir entre autres la lettre à Voltaire du 11 juin 1749 et le portrait des bons athées qui ne sauraient souffrir «une mauvaise action» (CORR., I, p. 78 ; *Œuvres*, V, p. 15). Et en 1765 : «Un peuple qui croit que c'est la croyance d'un Dieu et non pas les bonnes lois qui font les honnêtes gens ne me paraît guère avancé» (lettre à Sophie Volland du 6 octobre, CORR., V, p. 134 ; *Œuvres*, V, 537). Voir surtout l'*Entretien d'un philosophe avec la maréchale de \*\*\** qui est fondé sur cette idée. Pour l'énoncé du paradoxe : Pierre Bayle, *Œuvres diverses*, éd. A. Niderst, Paris, Éditions sociales, 1971, p. 185-186.

<sup>194</sup> *Réfutation d'Helvétius*, LEW., XI, p. 556 ; *Œuvres*, I, p. 848. Retournement provocateur : Helvétius affirmait que «les mots une fois bien définis, une question est résolue presque aussitôt que proposée».

Ainsi Diderot estime-t-il que c'est l'homme qui a formé Dieu à son image<sup>195</sup>. Mais il est temps d'aborder la seule œuvre qui se réclame entièrement du procédé : *Le Paradoxe sur le comédien*.

Yvon Belaval a fait un rapprochement qu'il ne développa malheureusement pas entre les *Satires I et II* et le *Paradoxe sur le comédien*. «Il faut classer le *Paradoxe* parmi les œuvres», écrit-il, où l'auteur «livre le plus intime de sa pensée» :

[après les titres de quelques œuvres] enfin le cycle des Satires, dont la première *Sur les Caractères et les mots de caractère, de profession, etc.*, écrite après le retour de Russie (septembre 1774) n'est qu'une ébauche ; dont la seconde, le *Neveu de Rameau*, a préoccupé Diderot de 1761 à 1774 ; la troisième est le *Paradoxe*<sup>196</sup>.

Il présente ensuite une intéressante interprétation de cette «satire» dans le *Paradoxe* : «la satire s'oppose au grand art comme le singulier au général, comme l'individu réel au modèle idéal» (*ibid.*). Le but de Diderot, dans le *Paradoxe*, n'est «pas de faire œuvre d'art», ni «de faire œuvre de science théorique» (*ibid.*), mais

de noter de ces mots significatifs qui éclairent un caractère, de démasquer les faux-semblants du comédien pour mieux montrer sa vérité : il s'agit d'un travail de psychologie concrète. Ce travail reste dans la tradition de nos moralistes. Il veut instruire et corriger. Non plus, répétons-le, en typifiant ses modèles, mais en les peignant sur le vif, tels qu'ils sont en chair et en os (p. 171-172).

C'est fort bien vu et c'est dans cette mise à nu du comédien qu'œuvre la satire.

*Le Paradoxe sur le comédien* est un dialogue entre deux interlocuteurs que nous

---

<sup>195</sup> «Le Dieu du mahométan n'est pas le Dieu du chrétien. Le Dieu du protestant n'est pas le Dieu catholique. Le Dieu de l'enfant n'est pas celui de l'homme adulte, ni celui-ci le Dieu du vieillard. Autant d'idées de la divinité qu'il y a de tempéraments différents entre les adorateurs et de vicissitudes de tempéraments dans chacun d'eux» (*Mémoires pour Catherine II*, XXI, LEW., X, p. 632 ; *Œuvres*, III, p. 268).

<sup>196</sup> *L'Esthétique sans paradoxe*, p. 171.

continuerons d'appeler le PREMIER et le SECOND<sup>197</sup>. Le PREMIER expose les qualités qu'il exige d'un grand comédien<sup>198</sup>, soit du «jugement», de la froideur et de la tranquillité, en d'autres mots «de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter»<sup>199</sup>. Cette absence de sensibilité est la clé de voûte du paradoxe : trop sujet aux variations de ses émotions, le «comédien de nature est souvent détestable»<sup>200</sup>; seul l'insensible qui conserve ses distances par rapport à sa performance peut devenir un grand comédien :

c'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes<sup>201</sup>.

Ce «comédien par excellence»<sup>202</sup> est un homme «rare, et peut-être plus rare que le grand poète»<sup>203</sup>. C'est dans cette rareté que se situe la satire selon Yvon Belaval : le PREMIER est amené à peindre la réalité des acteurs de son temps, fort éloignée de cet idéal.

Il exprime clairement son point de vue paradoxal : «vous les voyez grands sur la scène, parce qu'ils ont de l'âme, dites-vous ; moi, je les vois petits et bas dans la société, parce qu'ils n'en ont point»<sup>204</sup>. «Sans âme», «petits et bas» : voici comment se présentent

<sup>197</sup> Le PREMIER correspond à Diderot lui-même puisqu'il se présente comme l'auteur du *Père de famille* (DPV, XX, p. 100 ; LEW., X, p. 465 ; *Œuvres*, IV, p. 1409). Le SECOND n'est pas identifié.

<sup>198</sup> Nous ne distinguerons pas l'*acteur* du *comédien*, ce dernier étant l'acteur paraissant sur le théâtre, dans les spectacles où l'on déclame, à la différence de l'Opéra par exemple. Esthétiquement parlant, Diderot différencie encore l'acteur qui n'est fait que pour quelques rôles correspondant à sa personnalité et le grand comédien, apte à se plier à tous les rôles. Cette distinction importe peu à notre démonstration. Pour de plus amples développements, voir André Villiers, art. ACTEUR, dans le *Vocabulaire d'esthétique*, p. 35-36.

<sup>199</sup> DPV, XX, p. 48 ; LEW., X, p. 426 ; *Œuvres*, IV, p. 1380.

<sup>200</sup> DPV, XX, p. 45 ; LEW., X, p. 424 ; *Œuvres*, IV, p. 1378.

<sup>201</sup> DPV, XX, p. 57 ; LEW., X, p. 432 ; *Œuvres*, IV, p. 1384.

<sup>202</sup> DPV, XX, p. 82 ; LEW., X, p. 450 ; *Œuvres*, IV, p. 1398.

<sup>203</sup> DPV, XX, p. 94 ; LEW., X, p. 460 ; *Œuvres*, IV, p. 1405-1406.

<sup>204</sup> DPV, XX, p. 97 ; LEW., X, p. 463 ; *Œuvres*, IV, p. 1408.



les acteurs dans la réalité. Le jugement du PREMIER porte sur le comportement des comédiens en dehors du théâtre.

La diatribe du PREMIER contre les acteurs est précédée de ménagements de pure forme qui rappellent les protestations de Diderot à l'endroit des peintres : son «dessein n'est pas de calomnier une profession» qu'il aime et qu'il estime<sup>205</sup>. Il ne veut pas attacher

l'ombre du mépris à des hommes d'un talent rare et d'une utilité réelle, aux fléaux du ridicule et du vice, aux prédicateurs les plus éloquents de l'honnêteté et des vertus, à la verge dont l'homme de génie se sert pour châtier les méchants et les fous (*id.*).

Il ne veut pas davantage dénigrer «l'utile et belle profession de comédiens ou de prédicateurs laïcs»<sup>206</sup>. Car c'est à la fonction de prédicateur qu'il souhaite élever les comédiens ou, à tout le moins, les élever «à la condition des plus honnêtes citoyens»<sup>207</sup>.

Or, leur réputation doit pouvoir soutenir ce rôle :

il ne faut pas qu'on dise que, sur les planches et dans la chaire, l'acteur et le docteur de Sorbonne sont également soigneux de recommander le bien, et habiles à se dispenser de le faire<sup>208</sup>.

Mais il y a encore loin de la coupe aux lèvres.

En fait, Diderot se place dans la situation de ne pouvoir louer aucun comédien :

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

---

<sup>205</sup> DPV, XX, p. 94 ; LEW., X, p. 461 ; *Œuvres*, IV, p. 1406.

<sup>206</sup> DPV, XX, p. 87 ; LEW., X, p. 455 ; *Œuvres*, IV, p. 1401.

<sup>207</sup> DPV, XX, p. 100 ; LEW., X, 465 ; *Œuvres*, IV, p. 1409 : «permettez cependant, sauf à ne m'en pas croire, que je vous parle de quelques usages de ce pays-ci, qui m'ont fait plaisir. Les comédiens et les comédiennes d'Amsterdam ont un autre état dans la société, et la meilleure actrice qu'ils aient à présent quitta sa boutique de marchande d'huîtres pour aller prendre l'urne de Cornélie ou le sceptre de Cléopâtre» (lettre à M<sup>me</sup> Necker du 6 septembre 1774, CORR., XIV, p. 71 ; *Œuvres*, V, p. 1251-1252). L'article \*COMÉDIEN de l'*Encyclopédie* donne aussi la mesure de cet idéal (ajout éditorial, ENC., III, p. 671 b).

<sup>208</sup> Lettre à M<sup>lle</sup> Jodin du 21 août 1765, CORR., V, p. 104 ; *Œuvres*, V, p. 523.

fâcheux, ou au récit d'une aventure pathétique ; isolés, vagabonds, à l'ordre des grands ; peu de mœurs, point d'amis<sup>209</sup>.

«Avilissement»<sup>210</sup> : voilà le mot qui définit le mieux la condition réelle du comédien.

Comment pourrait-il en être autrement ? Comment un comédien peut-il avoir des mœurs alors que la profession n'attire que la lie de la société ? À la question de savoir pourquoi l'on se fait comédien, le PREMIER répond :

le défaut d'éducation, la misère et le libertinage. Le théâtre est une ressource, jamais un choix. Jamais on ne se fit comédien par goût pour la vertu, par le désir d'être utile dans la société et de servir son pays ou sa famille, par aucun des motifs honnêtes qui pourraient entraîner un esprit droit, un cœur chaud, une âme sensible vers une aussi belle profession<sup>211</sup>.

Ne devient comédien que le «jeune dissolu», «sans ressources et sans talent» qui n'a le choix que d'être «soldat ou comédien» ; ne devient comédienne que la «malheureuse créature [qui] a croupi dans la fange de la débauche» et qui, «lasse de l'état le plus abject», apprend «quelques rôles» et se rend chez la Clairon, «comme l'esclave ancien chez l'édile ou le prêteur» : «celle-ci la prend par la main, lui fait faire une pirouette, la touche de sa baguette, et lui dit : Va faire rire ou pleurer les badauds»<sup>212</sup>. Aussi, les acteurs ne sont souvent que des «comédiens ébauchés», que ces sortes de «fous» que l'on voit «à la Foire ou chez Nicolet»<sup>213</sup>.

---

<sup>209</sup> DPV, XX, p. 95 ; LEW., X, p. 461-462 ; *Œuvres*, IV, p. 1407.

<sup>210</sup> DPV, XX, p. 99 ; LEW., X, 464 ; *Œuvres*, IV, p. 1408.

<sup>211</sup> DPV, XX, p. 96 ; LEW., X, p. 462 ; *Œuvres*, IV, p. 1407. « Lorsqu'on réfléchit aux raisons qui ont déterminé un homme à se faire acteur, une femme à se faire actrice, au lieu où le sort les a pris, aux circonstances bizarres qui les ont portés sur la scène, on n'est plus étonné que le talent, les mœurs et la probité soient également rares parmi les comédiens » (lettre à M<sup>lle</sup> Jodin de la fin mai 1766, CORR., VI, p. 201 ; *Œuvres*, V, p. 649).

<sup>212</sup> DPV, XX, p. 102 ; LEW., X, 467 ; *Œuvres*, IV, p. 1410-1411.

<sup>213</sup> DPV, XX, p. 120 ; LEW., X, 483 ; *Œuvres*, IV, p. 1421.

Débauchés, incultes, vaniteux, insolents, envieux<sup>214</sup>, voilà le portrait de l'acteur selon le PREMIER — et sans réelle opposition de la part du SECOND.

L'«homme au paradoxe» multiplie les exemples et les noms. C'est là le signe le plus évident de la satire. Un exemple parmi d'autres : quand le SECOND tente d'opposer la nouvelle coqueluche parisienne (M<sup>lle</sup> Raucourt) à la vive critique du PREMIER, celui-ci tranche encore, en dépréciant une série d'actrices pourtant renommées :

pensez-vous qu'elle fasse ce que ni la Le Couvreur, ni la Duclos, ni la Deseine, ni la Balincourt, ni la Clairon, ni la Dumesnil n'ont pu faire ? [...] Il en sera d'elle comme de la Gaussin et de plusieurs autres qui n'ont été toute leur vie maniérées, faibles et monotones<sup>215</sup>.

«Démaquillés», les comédiens sont donc détestables, à moins, bien sûr, d'être grand comédien : mais qui peut revendiquer cet honneur ?

En effet, qui souhaiterait se voir qualifié de «grand comédien» ? Non plus qu'un comédien commun, on ne peut guère vouloir être grand comédien selon les vœux du PREMIER, quelque sublime que puisse paraître sa mission sociale. Deux solutions s'offrent ici : ou l'on naît insensible et habité du génie de l'imitation et l'on devient grand comédien «naturellement»<sup>216</sup>; ou l'on développe par le travail et l'expérience cet art du grand comédien, comme la Clairon. Dans les deux cas cela suppose initialement une qualité bien singulière : l'absence de caractère, selon le PREMIER qui croit que les comédiens «ne sont

---

<sup>214</sup> DPV, XX, p. 97 ; LEW., X, p. 463 ; *Œuvres*, IV, p. 1408.

<sup>215</sup> DPV, XX, p. 117-118 ; LEW., X, 480-481 ; *Œuvres*, IV, p. 1420.

<sup>216</sup> «La sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie» (DPV, XX, p. 53 ; LEW., X, p. 430 ; *Œuvres*, IV, p. 1383). La sensibilité n'est pas en soi négative : témoin l'éloge par Diderot de M<sup>me</sup> Riccoboni comme écrivaine en comparaison à sa médiocrité comme actrice. La sensibilité est «la caractéristique de la bonté de l'âme» (DPV, XX, p. 109 ; LEW., X, 474 ; *Œuvres*, IV, p. 1414). Faut-il être médiocre et sensible ou génial et insensible ? Voir la discussion sur le génie dans la *Satire seconde*.

propres à jouer tous [les caractères] que parce qu'ils n'en ont point»<sup>217</sup>.

LE SECOND. À vous entendre, le grand comédien est tout et n'est rien.

LE PREMIER. Et peut-être est-ce parce qu'il n'est rien, qu'il est tout par excellence, sa forme particulière ne contrariant jamais les formes étrangères qu'il doit prendre<sup>218</sup>.

En somme, le grand comédien se remarque par son non-être. Cette vacuité scandaleuse ne peut être admise, bien sûr, par les premiers intéressés<sup>219</sup>. Ce vide est de la même nature que celui attribué à Orgogli par Mirzoza : il «n'est qu'une machine. Il n'a jamais pensé, et s'il n'eût point appris de rôles, peut-être ne parlerait-il pas»<sup>220</sup>.

Ce sont donc des manques (de sensibilité, de caractère) qui font le grand comédien. Le paradoxe mène à une impasse :

celui qui [...] a le malheureux talent de plaire à tous, n'est rien, n'a rien qui lui appartienne, qui le distingue, qui engoue les uns et qui fatigue les autres. Il parle toujours, et toujours bien ; c'est un adulateur de profession, c'est un grand courtisan, c'est un grand comédien<sup>221</sup>.

Le SECOND, une fois de plus complice, abonde dans le même sens et complète la phrase du PREMIER :

un grand courtisan, accoutumé, depuis qu'il respire, au rôle d'un pantin merveilleux, prend toutes sortes de formes, au gré de la ficelle qui est entre les mains de son maître (*id.*).

Le PREMIER a beau protester qu'il respecte cette profession, il pose le problème du talent de telle sorte qu'il ne peut que vexer les comédiens.

<sup>217</sup> DPV, XX, p. 97 ; LEW., X, p. 462 ; *Œuvres*, IV, p. 1407.

<sup>218</sup> DPV, XX, p. 87 ; LEW., X, p. 455 ; *Œuvres*, IV, p. 1401.

<sup>219</sup> «Ces vérités seraient démontrées que les grands comédiens n'en conviendraient pas» (DPV, XX, p. 54 ; LEW., X, p. 430 ; *Œuvres*, IV, p. 1383).

<sup>220</sup> *Les Bijoux indiscrets*, DPV, III, p. 157 ; LEW., I, p. 628 ; *Œuvres*, II, p. 119.

<sup>221</sup> DPV, XX, p. 94 ; LEW., X, p. 460 ; *Œuvres*, IV, p. 1405-1406.

Les exemples qui appuient cette théorie de l'insensibilité et de la duplicité dévalorisent l'acteur. Diderot expose, par exemple, le jeu des amants fictifs dans une scène du *Dépit amoureux* de Molière que double la scène de ménage réelle des époux dans la vie<sup>222</sup>. Il pense aussi à cette actrice qui fixe un rendez-vous galant au milieu d'une des scènes les plus touchantes d'une pièce de La Chaussée<sup>223</sup>, ou à La Gaussin qui dans *Zaïre*, «sur le sein de sa confidente et presque moribonde», se moque, entre deux vers, d'«un vieux procureur qui fondait en larmes»<sup>224</sup>. Il rappelle enfin qu'au milieu d'une autre agonie, la même actrice glisse à Pillot, son partenaire : «ah, Pillot, que tu pues»<sup>225</sup>.

L'«homme au paradoxe» se propose de briser l'illusion et de montrer que l'on tend à attribuer aux comédiens la vertu de leurs rôles. Au vrai, c'est l'art du comédien en général que dénonce Diderot :

il pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la passion ; comme un séducteur aux genoux d'une femme qu'il n'aime pas, mais qu'il veut tromper ; comme un gueux dans la rue ou à la porte d'une église, qui vous injurie lorsqu'il désespère de vous toucher ; ou comme une courtisane qui ne sent rien, mais qui se pâme entre vos bras<sup>226</sup>.

Ailleurs, le SECOND compare la «vocation» du comédien à celle du bourreau : «on ne devient point cruel parce qu'on est bourreau ; mais on se fait bourreau, parce qu'on est cruel»<sup>227</sup>. Yvon Belaval avait bien raison de voir dans le *Paradoxe* une troisième satire.

Il faut dire, à la décharge du comédien, que ni les auteurs, ni le public ne

<sup>222</sup> DPV, XX, p. 68-71 ; LEW., X, p. 440-443 ; *Œuvres*, IV, p. 1391-1392.

<sup>223</sup> DPV, XX, p. 72 ; LEW., X, p. 444 ; *Œuvres*, IV, p. 1393.

<sup>224</sup> DPV, XX, p. 121-122 ; LEW., X, p. 484 ; *Œuvres*, IV, p. 1422.

<sup>225</sup> DPV, XX, p. 125 ; LEW., X, p. 487 ; *Œuvres*, IV, p. 1424.

<sup>226</sup> DPV, XX, p. 57 ; LEW., X, p. 432 ; *Œuvres*, IV, p. 1385.

<sup>227</sup> DPV, XX, p. 97 ; LEW., X, p. 462-463 ; *Œuvres*, IV, p. 1407.

permettaient alors aux acteurs de se mettre en valeur. La satire de Diderot vise le théâtre français dans son ensemble, un théâtre sur son déclin. Le public d'abord : «ces âmes faibles sont incapables de supporter des secousses violentes», constate-t-il<sup>228</sup>. Aussi ne peut-on lui proposer que des tragédies autrement qu'édulcorées, maniérées et atones. L'attitude de ce public face aux comédiens est elle-même paradoxale : «ce public qui ne peut s'en passer les méprise» et les excommunie<sup>229</sup>. Ne peuvent alors s'engager dans cette voie que les personnes pour qui le mépris serait le moindre des maux.

Au sein de ce public sévit, d'autre part, une critique ignorante : c'est du moins ce que l'on peut déduire du seul critique dont Diderot fasse le portrait. Le «médiocre littérateur» dont il est question est Remond de St-Albine. Mais cette fois, c'est le SECOND qui s'exprime au sujet de «ce petit homme arrogant, décidé, sec et dur», suffisant, qui a «le malheur» de tout savoir et qui «se croit donc dispensé d'écouter»<sup>230</sup>.

Les auteurs ensuite. Les valeurs dramaturgiques les plus sûres sont attaquées. Les auteurs multiplient les «fanfaronnades à la Corneille»<sup>231</sup>. En alexandrins ou en décasyllabes, la tragédie française est artificielle, ses auteurs, «ampoulés»<sup>232</sup> : «c'est que la vraie tragédie est encore à trouver, et qu'avec leurs défauts les Anciens en étaient peut-être plus voisins que nous»<sup>233</sup>. Le SECOND prend même la relève du PREMIER pour

<sup>228</sup> DPV, XX, p. 90 ; LEW., X, p. 457 ; *Œuvres*, IV, p. 1404.

<sup>229</sup> DPV, XX, p. 102 ; LEW., X, 467-468 ; *Œuvres*, IV, p. 1411.

<sup>230</sup> DPV, XX, p. 113-114 ; LEW., X, 476 ; *Œuvres*, IV, p. 1416.

<sup>231</sup> *Paradoxe sur le comédien*, DPV, XX, p. 109 ; LEW., X, 473 ; *Œuvres*, IV, p. 1414 : «je crains bien que nous n'ayons pris cent ans de suite la rodomontade de Madrid pour l'héroïsme de Rome, et brouillé le ton de la muse tragique avec le langage de la muse épique» (DPV, XX, p. 107 ; LEW., X, 472 ; *Œuvres*, IV, p. 1413)

<sup>232</sup> DPV, XX, p. 107 ; LEW., X, 472 ; *Œuvres*, IV, p. 1413.

<sup>233</sup> DPV, XX, p. 105 ; LEW., X, p. 470 ; *Œuvres*, IV, p. 1412.

dénoncer les deux plus grands auteurs du théâtre classique :

LE SECOND. C'est que peut-être Racine et Corneille, tout grands hommes qu'ils étaient, n'ont rien fait qui vaille.

LE PREMIER. Quel blasphème ! Qui est-ce qui oserait le proférer<sup>234</sup>?

L'effet de ces tragédies pompeuses et grandiloquentes sur les comédiens est des plus néfastes. L'écart entre le masque et la réalité dont nous parlions plus haut se retrouve entre l'état réel du comédien (bas) et le rôle qu'il tient (haut). Le théâtre français ravale le comédien à l'état de pygmée. Le rapport de l'actrice à son rôle ressemble à celui de ce beau modèle à l'œuvre du statuaire Pigalle :

mais comment croyez-vous qu'elle me parut entre les figures colossales qui l'environnaient ? Pauvre, petite, mesquine, une espèce de grenouille [...]. Je vous laisse le soin d'appliquer ce phénomène singulier à la Gaussin, à la Riccoboni et à toutes celles qui n'ont pu s'agrandir sur la scène<sup>235</sup>.

Le théâtre multiplie les monstres grotesques : «on accouple à [l']âme petite ou grande» des acteurs «les signes extérieurs d'une âme exagérée et gigantesque qu'on n'a pas ; et de là naît le ridicule»<sup>236</sup>. Le SECOND ne s'y trompe pas : «la cruelle satire que vous faites là, innocemment ou malignement, des acteurs et des auteurs !» (*ibid.*)

De là des jugements sévères, voire excessifs de la part du PREMIER. Aussi le SECOND lui demande-t-il s'il a jamais vu «une pièce entière parfaitement jouée». La réponse du PREMIER est cinglante : «ma foi, je ne m'en souviens pas... Mais attendez... Oui, quelquefois une pièce médiocre par des acteurs médiocres»<sup>237</sup>.

---

<sup>234</sup> DPV, XX, p. 59 ; LEW., X, p. 433 ; *Œuvres*, IV, p. 1385.

<sup>235</sup> DPV, XX, p. 118-119 ; LEW., X, 481 ; *Œuvres*, IV, p. 1420.

<sup>236</sup> DPV, XX, p. 105 ; LEW., X, 470 ; *Œuvres*, IV, p. 1412. Horace exprime une idée similaire sur le ridicule de l'acteur dont le langage détonnerait par rapport à son état (*Art poétique*, vv. 111-113, éd. citée, p. 208).

<sup>237</sup> DPV, XX, p. 121 ; LEW., X, 483 ; *Œuvres*, IV, p. 1421.

Cette satire des comédiens et des auteurs n'est pas nouvelle chez Diderot. Il suffit de se souvenir de l'infatué Orgogli (II, chap. IV) et de la «performance» des actrices de l'Opéra de Banza (I, chap. XIII) dans *Les Bijoux indiscrets*<sup>238</sup>. Quand, dans le *Salon de 1765*, Diderot reproche à Boucher la dégradation de ses tableaux qui a suivi «la dépravation des mœurs», c'est une comparaison avec les actrices qui lui vient à l'esprit:

que peut avoir dans l'imagination un homme qui passe sa vie avec les prostituées du plus bas étage ? La grâce de ses Bergères est la grâce de la Favart dans *Rose et Colas* ; celle de ses déesses est empruntée de la Deschamps<sup>239</sup>.

La correspondance de Diderot avec M<sup>lle</sup> Jodin (l'actrice qu'il a prise sous son aile) montre encore dans quelle estime il tient les comédiens<sup>240</sup>: ce sont gens sans «talent», sans «mœurs», sans «probité»<sup>241</sup>. Dans le *Plan d'une université* enfin, Diderot se demande ce que deviennent ceux qui ont choisi la faculté des Arts et qui ne poursuivent ni en théologie, ni en droit, ni en médecine :

paresseux, ignorants, trop âgés pour commencer à s'instruire de quelque art mécanique, ils se font comédiens, soldats, filous, joueurs, fripons, escrocs et vagabonds<sup>242</sup>.

---

<sup>238</sup> Les chansons grivoises de leurs bijoux souligne leur moralité douteuse (DPV, III, p. 71 ; LEW., I, p. 536 ; *Œuvres*, II, p. 53). Dans cette œuvre, les acteurs étaient déjà présentés comme des êtres «sans mœurs, sans sentiments» (DPV, III, p. 157 ; LEW., I, p. 628 ; *Œuvres*, II, p. 119). Pour Orgogli, DPV, III, p. 155 et suiv. ; LEW., I, p. 625 et suiv. ; *Œuvres*, II, p. 117 et suiv.

<sup>239</sup> DPV, XIV, p. 54 ; LEW., VI, p. 39-40 ; *Œuvres*, IV, p. 308.

<sup>240</sup> «Ne faites rien qui puisse vous rendre méprisable. Avec un maintien honnête, décent, réservé, le propos d'une fille d'éducation, on écarte de soi toutes ces familiarités insultantes que l'opinion malheureusement trop bien fondée qu'on a d'une comédienne, ne manque presque jamais d'appeler à elle» (lettre de novembre 1765 (?), CORR., V, p. 202 ; *Œuvres*, V, p. 562).

<sup>241</sup> À la même, lettre de la fin mai 1766, CORR., VI, p. 201 ; *Œuvres*, V, p. 649.

<sup>242</sup> LEW., XI, p. 754 ; *Œuvres*, III, p. 421. «On préviendrait la perte d'un grand nombre de jeunes gens qui sortent des collèges vicieux, ignorants, paresseux, et qui ne sont plus bons qu'à se faire comédiens, soldats ou filous» (*Observations sur le Nakaz*, LEW., XI, p. 288 ; *Œuvres*, III, p. 559). Celui qui a perdu son temps à l'école «n'est plus bon à rien qu'à déshonorer et à désoler ses parents, et il se fait ou filou ou joueur de profession, ce qui est la même chose ; ou comédien ; ou soldat» (*Mémoires pour Catherine II*, LEW., X, p. 665-666 ; *Œuvres*, III, p. 291).



Mais enfin, pourquoi ces charges ? La position des comédiens dans la société exaspère manifestement Diderot. Ils se tiennent injustement dans les sphères les plus hautes<sup>243</sup>. L'exemple de la «petite Hus», déchirée dans la *Satire seconde*, n'est qu'un cas parmi d'autres. On peut lui adjoindre l'exemple de la Dornet, «ignorante comme une danseuse d'Opéra»<sup>244</sup>, qui avait tourné la tête au prince Galitsine. Le moindre des maux est encore que le génie des auteurs se plie aux caprices de ces «espèces de meubles qu'il faut ajuster aux salles»<sup>245</sup>. Mais que l'actrice ou la courtisane puisse intervenir dans les affaires d'État, cela passe l'entendement<sup>246</sup>.

En conclusion, Diderot, dans le *Paradoxe sur le comédien*, s'intéresse au statut du comédien dont il brosse un tableau fort négatif. Arthur Wilson n'est pas surpris que «beaucoup de comédiens aient été scandalisés par le *Paradoxe*», tant le ton en était «méchant et provocant»<sup>247</sup>. Avant lui, Herbert Dieckmann avait écrit que, s'ils se trompaient sur les arguments du *Paradoxe*, les comédiens avaient bien senti que «le fond de la question» était marqué par la désillusion<sup>248</sup>. Diderot aurait-il pu exposer son point

---

<sup>243</sup> On se rappellera la méprise de Sélim nouvellement arrivé en France : «je commençai, madame, comme vous voyez, à prendre des actrices pour des princesses. — J'en suis du dernier étonnement, reprit Mirzoza; car enfin la différence est si grande !» (*Les Bijoux indiscrets*, DPV, III, p. 207 ; LEW., I, p. 683 ; *Œuvres*, II, p. 158).

<sup>244</sup> *Mystification*, DPV, XII, p. 389-390 ; LEW., VII, p. 441 ; *Œuvres*, II, p. 435.

<sup>245</sup> Lettre à M<sup>me</sup> Riccoboni du 27 novembre 1758, CORR., II, p. 97 ; *Œuvres*, V, p. 82-83. À noter que Diderot n'est pas le premier à remarquer cette inversion. Rappelons le mot de La Bruyère : «le comédien, couché dans son carrosse, jette de la boue au visage de Corneille, qui est à pied» («Des Jugements», § 17, *Les Caractères*, p. 353). L'on ne pouvait se flatter qu'une pièce serait jouée avec quelque succès, si l'on n'avait eu l'intention de modeler ses caractères sur les vices des comédiens. [...] Jadis les acteurs étaient faits pour les pièces ; alors l'on faisait les pièces pour les acteurs (*Les Bijoux indiscrets*, DPV, III, p. 155 ; LEW., I, p. 625-626 ; *Œuvres*, II, p. 117). Aussi le *Paradoxe sur le comédien*, DPV, XX, p. 102 ; LEW., X, 468 ; *Œuvres*, IV, p. 1411.

<sup>246</sup> Par exemple la du Barry, qui a échappé à la scène, mais non à la prostitution (lettre à M<sup>le</sup> Jodin du 10 février 1769, CORR., IX, p. 26 ; *Œuvres*, V, p. 931).

<sup>247</sup> Diderot, ouvr. cité, p. 517.

<sup>248</sup> «Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot», *CAIEF*, n° 13, 1961, p. 159-160.

de vue sans adopter ce ton de satire ? Diderot utilise le terme «paradoxe» en connaissance de cause : la provocation n'est-elle pas annoncée dès le titre ? Nous pouvons encore nous interroger sur les raisons qui ont poussé Diderot à brocarder ainsi les comédiens : c'est peut-être tout simplement l'expression d'une réelle indignation.

Nous limiterons l'analyse du paradoxe satirique à cette seule œuvre non sans avoir souligné que la plupart des fictions de Diderot font une large place au procédé. Il serait possible, par exemple, d'étudier tous les cas de pensée paradoxale dans les questions morales posées par Diderot. Nous sacrifions également l'analyse du paradoxe dans la *Satire seconde*, où le procédé est fort complexe : nous ne pouvons nous y attarder plus longtemps sans que le reste de notre étude en pâtisse et nous n'aurions que peu de choses à ajouter à ce qu'écrit Georges Daniel dans *Le Style de Diderot*<sup>249</sup>.

### iii) L'éloge paradoxal

Diderot ressemble parfois au poète de la satire d'Horace qui ne trouve pas de héros vivants à louer (*Sat.* II, 1). De cette médiocrité ne peuvent naître que des éloges suspects aux yeux de Diderot :

vos exagérations feront plus de tort à votre héros que la satire la plus amère parce que la satire aurait révolté, et qu'un éloge outré fait supposer que l'orateur n'a pas trouvé dans les faits de quoi s'en passer<sup>250</sup>.

---

<sup>249</sup> «La réversibilité paradoxale», p. 332-344 (section consacrée à la *Satire seconde*). Nous ajouterions le paradoxe philosophique : rappelons que la satire de Diderot s'inspire de la *Sat.* II, 7 d'Horace. Or, il est un passage d'Horace qui n'a peut-être pas attiré l'attention et que l'on pourrait appliquer à Diderot. Davus, l'esclave, définit à son maître ce qu'est l'homme libre. Ce faisant, il adopte le paradoxe stoïcien qui veut que seul le sage soit vraiment libre ; or, son maître n'est pas sage. Dans la *Satire seconde*, le paradoxe est aussi présent, avec plus de complexité.

<sup>250</sup> *Éloge du Dauphin*, DPV, XIII, p. 490 ; LEW., VI, p. 323. Ce que nous lisons dans l'*Encyclopédie* pourrait correspondre à la pensée de Diderot : «ce serait peut-être un paradoxe que de dire qu'il n'y a point de louange qui ne pèche ou par le défaut de mérite en celui à qui elle est adressée, ou par défaut de connaissance en

L'éloge de la religion chrétienne par Hemsterhuis entraîne cette question de Diderot : «est-ce un éloge ou une cruelle satire ? Le ton est d'éloge. La chose de satire»<sup>251</sup>. Éloge et satire se fondent, là où nous serions en droit de voir une nette opposition.

Il faut remarquer que cette confusion entre éloge et satire n'est jamais aussi manifeste que dans une période de décadence. Comment serait-il possible d'y prendre au sérieux toute forme d'éloge ? Il est des temps d'infamie généralisée où

l'on ne saurait prononcer le nom d'un vice, sans être soupçonné de s'adresser au ministre ou à son maître ; le nom d'une vertu, sans paraître rabaisser son siècle, par l'éloge des mœurs anciennes, et passer pour satirique ou frondeur ; rappeler un forfait éloigné, sans montrer du doigt quelque personnage vivant ; une action héroïque, sans donner une leçon ou faire un reproche<sup>252</sup>.

Pris entre l'impossibilité de critiquer ou de célébrer, doit-on se taire comme l'exigent les potentats de Venise, qui vont jusqu'à supplicier leurs apologistes<sup>253</sup>?

L'éloge peut effectivement déguiser une satire. Diderot emploie quelquefois l'expression *faire la satire* pour désigner un comportement ou un discours qui, par la perfection morale qu'il appelle, jure avec les actes du commun. La satire procède alors par comparaison implicite, le comparant dénonçant tous les comparés dont l'attitude serait inverse à la sienne. Caton et, dans la famille de Diderot, le chanoine Vigneron, illustrent le phénomène à merveille<sup>254</sup>. Dans la fiction, Madame de la Pommeraye a

---

celui qui la donne» (art. °LOUER, ENC., IX, p. 699 a).

<sup>251</sup> *Commentaire sur Hemsterhuis*, LEW., XI, p. 86 ; *Œuvres*, I, p. 755.

<sup>252</sup> *Essai sur les règnes*, I, § 11, DPV, XXV, p. 51 ; LEW., XIII, p. 293 ; *Œuvres*, I, p. 981.

<sup>253</sup> *Id.*, I, § 67, DPV, XXV, p. 130 ; LEW., XIII, p. 361 ; *Œuvres*, I, p. 1036. Voir aussi la même idée dans les *Fragments politiques*, LEW., X, pensée 5, p. 73-74 ; *Œuvres*, III, p. 589-590.

<sup>254</sup> «La vertu de Caton ne fut qu'une satire inutile des vices de son temps» (art. \*HOMME, ENC., VIII, p. 277 b). Sénèque «ne pouvait être que haï de ceux dont ses principes et ses mœurs faisaient la satire» (*Essai sur les règnes*, I, § 21, DPV, XXV, p. 64 ; LEW., XIII, p. 304 ; *Œuvres*, I, p. 990). Aussi, *id.*, I, § 83, DPV, XXV, p. 155 ; LEW., XIII, p. 383-384 ; *Œuvres*, I, p. 1054. Vigneron était «mal avec ses confrères dont il faisait la satire continuelle

longtemps été dans cette situation avant de céder au marquis des Arcis<sup>255</sup>. La très vertueuse Suzanne Simonin fait la satire de ses congénères. En faisant leur éloge, ne veut-on pas surtout «faire la satire» des autres ?

Diderot ne sait, dans le compliment qu'il fit à Madame d'Holbach de sa fidélité, s'il ne commit pas en l'occurrence un impair<sup>256</sup>. Deleyre, «dominé par son enthousiasme», publie «un pompeux hommage à la cendre» de J.-J. Rousseau, «sans s'apercevoir que son oraison funèbre devient la satire de ses propres amis vivants»<sup>257</sup>.

En fait, cette incertitude quant à la portée réelle d'un éloge n'est rendue possible qu'à cause d'un réseau de valeurs implicites. On ne peut concevoir, aux yeux de Diderot, que Hallé soit un bon peintre et c'est donc par rapport à sa propre appréciation qu'il suppose une satire<sup>258</sup>. Le seul mérite du Dauphin est d'être né prince héritier, ce qui ne suffit pas à en faire l'éloge, mais qui peut suffire à en faire la satire. Ce système de valeurs repose en quelque sorte sur un certain «bon sens». Faire l'éloge de ce qui va à l'encontre de ces valeurs, c'est faire un «éloge paradoxal».

L'éloge paradoxal ou *pseudo-encomion* a avant tout été un exercice rhétorique qui consistait à montrer son habileté soit en blâmant un objet louable, soit en louant un

---

par sa conduite» (*Entretien d'un père avec ses enfants*, DPV, XII, p. 490 ; LEW., IX, p. 104 ; *Œuvres*, II, p. 498).

<sup>255</sup> «Elle avait avalé tout le calice de l'amertume préparé aux femmes dont la conduite réglée a fait trop longtemps la satire des mauvaises mœurs de celles qui les entourent» (*Jacques le Fataliste*, DPV, XXIII, p. 172 ; LEW., XII, p. 188 ; *Œuvres*, II, p. 827).

<sup>256</sup> «Quel éloge, si elle est bonne [la louange de sa fidélité], comme je le crois! Quelle satire, si je me trompe et qu'elle soit fausse» (lettre à Sophie Volland du 22 juillet 1762, CORR., IV, p. 62-63 ; *Œuvres*, V, p. 388).

<sup>257</sup> *Essai sur les règnes*, I, § 63, DPV, XXV, p. 124 ; LEW., XIII, p. 356 ; *Œuvres*, I, p. 1032.

<sup>258</sup> Diderot constate que dans la disposition des tableaux du *Salon de 1765*, Chardin, «à côté de ces deux misérables esquisses [de Hallé], en a placé une de Greuze qui en fait cruellement la satire» (*Salon de 1765*, DPV, XIV, p. 74 ; LEW., VI, p. 55 ; *Œuvres*, IV, p. 320).

objet insignifiant ou blâmable<sup>259</sup>. Qu'il soit sophistique ou cynique, l'éloge paradoxal remet fondamentalement en cause ce que l'on tenait pour acquis tout en montrant les forces et les faiblesses du *logos*. C'est le mode d'expression par excellence du *spoudaiogeloion*<sup>260</sup>. Par exemple, Lucien de Samosate donne la parole au cruel Phalaris, au Parasite ou loue la mouche<sup>261</sup>. Qui ne connaît pas l'*Éloge de la Folie* d'Érasme devenu l'un des canons du genre pseudo-encomiastique ? Dans le domaine français, les représentants les plus illustres furent Rabelais et Molière<sup>262</sup>. Mais qu'en est-il de l'éloge paradoxal au XVIII<sup>e</sup> siècle ? Patrick Dandrey s'arrête malheureusement à Molière.

Il est vrai que l'éloge paradoxal chez Diderot n'a ni l'ampleur, ni la fréquence qu'on trouve chez Molière par exemple. Mais que l'on considère un instant la *Satire seconde* ou *Jacques le Fataliste* sous cet angle, et l'on constatera que la richesse et la complexité du procédé se compare avantageusement à celles de ses prédécesseurs.

Diderot emprunte les deux principales voies de l'éloge paradoxal décrites par Patrick Dandrey<sup>263</sup>, l'une ludique, l'autre satirique. Attachons-nous un instant à deux exemples d'éloges paradoxaux ludiques : l'éloge du moustique et l'éloge des obscénités

---

<sup>259</sup> Voir l'ouvrage fondamental de Patrick Dandrey, *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière* (ouvr. cité), dont nous tirons l'idée de ce développement et les principales notions que nous utilisons.

<sup>260</sup> Les éloges paradoxaux de Lucien sont des «illustrations éclatantes du ton *spoudogeloion*, ce mélange de sérieux et de facétie qui caractérise l'œuvre à la fois érudite et moqueuse du grand satirique» (Patrick Dandrey, *L'Éloge paradoxal*, p. 26).

<sup>261</sup> Pour l'éloge des tyrans, lire *Phalaris* (1<sup>er</sup> et 2<sup>nd</sup> discours, *Œuvres complètes*, éd. citée, I, p. 443-449 et p. 449-453) où le tyran Phalaris fait l'apologie de ses crimes et de sa cruauté ; sur l'éloge du Parasite, voir le chapitre précédent ; pour l'*Éloge de la mouche*, *id.*, t. II, p. 267-271. Pour l'importance de Lucien dans le développement de l'éloge paradoxal, voir Patrick Dandrey, *ouvr. cité*, p. 26-34.

<sup>262</sup> Patrick Dandrey, *ibid.*, p. 103-113 pour Rabelais et p. 238-276 pour Molière. L'auteur analyse le *Tiers Livre* du premier et l'ensemble de l'œuvre du second (voir en particulier les p. 269-275 pour un tableau récapitulatif des nuances que prend l'éloge paradoxal chez Molière).

<sup>263</sup> Ouvr. cité, p. 13 et suiv.

dans *Jacques le Fataliste*.

Au cours d'une halte, Jacques est tourmenté par les moustiques et tente de les tuer. Alors qu'il réfléchit sur l'utilité ou l'inutilité de ces insectes, le maître entreprend de justifier leur existence et leur utilité :

quand tu as ou trop de sang ou du mauvais sang, que fais-tu ? Tu appelles un chirurgien, qui t'en ôte deux ou trois palettes. Eh bien ! ces cousins, dont tu te plains, sont une nuée de petits chirurgiens ailés qui viennent avec leurs petites lancettes te piquer et te tirer du sang goutte à goutte<sup>264</sup>.

Diderot esquisse ici un éloge similaire à celui de Lucien sur la mouche.

L'éloge des obscénités est fait par le narrateur cette fois. Des remarques sur le nom de «Bigre» annonçaient déjà cette sortie<sup>265</sup>. À la suite des aventures de Jacques avec les dames Suzon et Marguerite, Diderot fait dire à son lecteur : «comment un homme de sens, qui a des mœurs, qui se pique de philosophie, peut-il s'amuser à débiter des contes de cette obscénité ?»<sup>266</sup> L'éloge qui suit repose sur les procédés habituels du genre : appui sur des autorités et dilemme<sup>267</sup> qui conduisent le narrataire à une impasse :

de quelque côté que vous vous tourniez, vous avez tort. Si mon ouvrage est bon, il vous fera plaisir ; s'il est mauvais, il ne fera point de mal. Point de livre plus innocent qu'un mauvais livre.

Et puis qu'est-ce que les mots liés à l'acte charnel en comparaison des mots et des actes comme «tuer, voler, trahir»<sup>268</sup>?

---

<sup>264</sup> DPV, XXIII, p. 269 ; LEW., XII, p. 298 ; *Œuvres*, II, p. 901.

<sup>265</sup> «J'ai cru m'apercevoir que le mot Bigre vous déplaisait. [...] Défaites-vous donc de votre fausse délicatesse» etc. (DPV, XXIII, p. 217-218 ; LEW., XII, p. 240-241 ; *Œuvres*, II, p. 862-863).

<sup>266</sup> Pour tout le passage DPV, XXIII, p. 229-231 ; LEW., XII, p. 254-256 ; *Œuvres*, II, p. 870-872.

<sup>267</sup> *Les autorités* : Suétone, Catulle, Martial, Horace, Juvénal, Pétrone, etc. *Le dilemme* : «si vous êtes innocent, vous ne me lirez pas ; si vous êtes corrompu, vous me lirez sans conséquence».

<sup>268</sup> Cet éloge de l'obscénité rappelle celui des *Bijoux indiscrets* : «je voudrais bien que vous me disiez à quoi sert cette hypocrisie qui vous est commune à toutes, sages ou libertines. Sont-ce les choses qui vous

Ce dernier exemple illustre toute l'ambivalence de l'éloge paradoxal. Diderot y revendique le droit de s'exprimer en dépit des valeurs morales traditionnelles qui sont ramenées à des préjugés. Pour paraphraser le titre du *Supplément au Voyage*, il reproche à son lecteur «d'attacher des idées morales» à des «actions qui n'en comportent pas». Mais quelle est la pensée réelle de l'auteur en la matière ? Ne se montre-t-il pas autrement plus moraliste au sujet «d'inscriptions infâmes» sur la *Vénus aux belles fesses*<sup>269</sup> ou lorsqu'il considère les conséquences des ouvrages licencieux sur sa fille<sup>270</sup> ? La question n'est guère plus aisée à trancher lorsque l'éloge porte sur des objets moins anodins.

En plusieurs endroits de son œuvre, Diderot fait l'éloge du crime et des grands criminels. Dans le *Salon de 1763*, il cherche un sujet tragique. Ce n'est pas au spectacle des charmes de Vénus qu'on le trouve : «ce sont des crimes qu'il faut au talent» des peintres et «le sang que l'abominable croix a fait couler de tous côtés est bien d'une autre ressource pour le pinceau tragique». Nul ne saurait le contester, et Diderot d'enchaîner:

jamais aucune religion ne fut aussi féconde en crimes que le christianisme. Depuis le meurtre d'Abel jusqu'au supplice de Calas, pas une ligne de son histoire qui ne soit ensanglantée. C'est une belle chose que le crime, et dans l'histoire et dans la poésie, et sur la toile et sur le marbre<sup>271</sup>.

Que doit-on retenir ici ? Est-ce la «beauté» du crime ou la répulsion pour une religion exécrationnelle ? Est-ce ironie ? Certainement puisque l'ensemble de l'œuvre de l'auteur dénonce les crimes perpétrés au nom de la religion. Cependant, peut-on écarter

---

effarouchent ? Non ; car vous les savez. Sont-ce les mots ? En vérité, cela n'en vaut pas la peine. S'il est ridicule de rougir de l'action, ne l'est-il pas infiniment davantage de rougir de l'expression ?» (DPV, III, p. 274-275 ; LEW., I, p. 760-761 ; *Œuvres*, II, p. 210).

<sup>269</sup> *Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 289-290 ; LEW., VII, p. 228 ; *Œuvres*, IV, p. 670.

<sup>270</sup> *Salon de 1765*, DPV, XIV, p. 163 ; LEW., VI, p. 121 ; *Œuvres*, IV, p. 371.

<sup>271</sup> DPV, XIII, p. 369 ; LEW., V, p. 419-421 ; *Œuvres*, IV, p. 256.

l'argument esthétique<sup>272</sup>? La religion procure en effet de beaux sujets tragiques, mais l'éloge de Diderot repose sur une prémisse scandaleuse car elle suggère que la religion n'est qu'une succession de crimes ; d'autre part, nous pouvons douter de l'effet réellement recherché par Diderot par la représentation des crimes religieux<sup>273</sup>.

Comparons maintenant cet éloge à celui des grands criminels. Nous savons que le Neveu de Rameau fait en plusieurs endroits l'éloge des grands scélérats. LUI amorce l'histoire du renégat d'Avignon par cette réflexion célèbre :

s'il importe d'être sublime en quelque genre, c'est surtout en mal. On crache sur un petit filou ; mais on ne peut refuser une sorte de considération à un grand criminel. Son courage vous étonne. Son atrocité vous fait frémir. On prise en tout l'unité de caractère<sup>274</sup>.

Dans le premier exemple, Diderot bâtit son éloge sur le fait que la religion est atroce et a multiplié les crimes : elle déroge à sa mission morale qui s'oppose en principe au crime. En revanche, les Mandrin et autres Cartouche sont remarquables par l'unité de leur caractère. On ne peut qu'être admiratif, avec Diderot, du mot de Damiens à l'énoncé des détails atroces de son supplice : «la journée sera rude». Diderot poursuit : «à l'instant j'imagine aussi qu'il respire à côté de moi une âme de la trempe de celle de Régulus»<sup>275</sup>.

Par ailleurs, au contraire des crimes religieux, l'énergie des grands criminels trouve sa justification dans l'humanité. On lit dans le *Salon de 1765*, que «les grands

---

<sup>272</sup> Béatrice Didier aborde le problème sous cet angle («La peinture religieuse dans les "Salons" de Diderot», dans *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique*, Paris, PUF, 1991, p. 169-186) et se montre convaincante.

<sup>273</sup> Voir l'ironie de Diderot sur l'interdiction de représenter sur scène les «personnages les plus ridicules, les moines, les religieuses, les abbés, les évêques, [...] tant c'est une chose respectable [...] qu'une croix et un capuchon» (lettre à David Garrick du 26 janvier 1767, CORR., VI, p. 18 ; *Œuvres*, V, p. 722).

<sup>274</sup> DPV, XII, p. 151 ; LEW., X, p. 372 ; *Œuvres*, II, p. 669. MOI ne nie pas le fait mais doute que le Neveu ait cette unité de caractère : «je vous trouve de temps en temps vacillant dans vos principes. Il est incertain, si vous tenez votre méchanceté de la nature ou de l'étude».

<sup>275</sup> Lettre à Sophie Volland du 14-15 octobre 1760, CORR., III, p. 141-142 ; *Œuvres*, V, p. 255.



crimes» font «de beaux tableaux et de belles tragédies», ce qui rejoint la même assertion à propos de la religion. Cependant Diderot ajoute :

les grandes et sublimes actions et les grands crimes portent le même caractère d'énergie. Si un homme n'était pas capable d'incendier une ville, un autre homme ne serait pas capable de se précipiter dans un gouffre pour la sauver. Si l'âme de César n'eût pas été possible, celle de Caton ne l'aurait pas été davantage<sup>276</sup>.

«Si les méchants n'avaient pas cette énergie dans le crime, les bons n'auraient pas la même énergie dans la vertu»<sup>277</sup>. L'éloge paradoxal des crimes religieux ne présentait pas cette contre-partie justificative. Ainsi, les deux éloges divergent-ils, l'un tablant sur la bassesse du crime institutionnalisé, l'autre sur la grandeur de la nature humaine<sup>278</sup>.

Il ne s'agit ici que d'une introduction très sommaire à l'éloge paradoxal qui demanderait à être étendue. En plus de la *Satire seconde* ou de *Jacques le Fataliste*, on gagnerait également à analyser sous cet angle l'*Essai sur les règnes* ou les *Deux Amis de Bourbonne*<sup>279</sup>. Diderot, homme du progrès et des Lumières, sait, par ailleurs, faire l'éloge de la médiocrité dans le *Supplément au Voyage de Bougainville*<sup>280</sup> ou celui de la race des chèvres-pieds dans le *Rêve de d'Alembert*<sup>281</sup>.

---

<sup>276</sup> DPV, XIV, p. 178 ; LEW., VI, p. 131 ; *Œuvres*, IV, p. 380.

<sup>277</sup> Lettre à Sophie Volland du 30 septembre 1760, CORR., III, p. 98 ; *Œuvres*, V, p. 230.

<sup>278</sup> Ces éloges s'ouvrent sur ce paradoxe que la vertu est cause de crimes et les crimes, source de vertu.

<sup>279</sup> Exemple d'éloge de deux «marginiaux», Olivier et Félix («Oreste et Pylade» modernes). On y vante aussi Romano, le lieutenant du bandit sicilien Testalunga (DPV, XII, p. 443 ; LEW., VIII, p. 701-702 ; *Œuvres*, II, p. 473) ; à l'inverse, les autorités, à travers le juge «féroce» Coleau et le curé Papin à l'esprit étroit, sont blâmées.

<sup>280</sup> «Le peuple tahitien fut assez sage pour s'être arrêté de lui-même à la médiocrité» (DPV, XII, p. 627 ; LEW., X, p. 239 ; *Œuvres*, II, p. 569).

<sup>281</sup> DPV, XVII, p. 205-206 ; LEW., VIII, p. 160-161 ; *Œuvres*, I, p. 674-675.

#### iv) Les paradoxes d'autrui

Maître ès paradoxes, Diderot possédait aussi le «tact» qui lui faisait «discerner dans les autres la fibre dérangée»<sup>282</sup>. Ici encore, nous limiterons notre analyse, le procédé ayant été abordé à travers la question du monde inversé et dans les œuvres telle *La Religieuse*.

La religion chrétienne a fourni à Diderot une abondante matière sur laquelle son esprit satirique pouvait s'aiguiser. Elle a le mérite de multiplier les paradoxes, volontairement s'entend. «Heureux les simples d'esprit» puisque les cieux leur sont ouverts ; «les premiers seront les derniers». À la suite de nombreux autres, Diderot s'est plu à allonger la liste des paradoxes chrétiens.

Inutile d'insister sur la manière de Diderot de souligner les incohérences de la religion dans la *Promenade du sceptique* ; rappelons seulement le paradoxe du bandeau que nous n'avons qu'évoqué<sup>283</sup>. Dans le *Supplément au voyage de Bougainville*, Orou a bien remarqué aussi le paradoxe de Dieu qui interdit et de son inaction devant des actes qui lui répugnent.

Le Tahitien soulevait d'autres paradoxes, en particulier celui du rôle moral de chacune des autorités dans le fonctionnement de la société française<sup>284</sup>. Dans *La Religieuse*, nous retrouvons le civil et la nature qui laissent préséance à un code

---

<sup>282</sup> *Tablettes*, LEW., XIII, p. 856.

<sup>283</sup> «On prétend, par exemple, que, quand ce voile est d'une bonne étoffe, loin de priver de la vue, on aperçoit, à travers, une infinité de choses merveilleuses, qu'on ne voit point avec les yeux seuls» (DPV, II, p. 89 ; LEW., I, p. 329 ; *Œuvres*, I, p. 83) ; «moins on voit clair, plus on va droit» (DPV, II, p. 91 ; LEW., I, p. 331 ; *Œuvres*, I, p. 84) ; «Il voulait, par exemple, que, quand on en aurait les yeux bien couverts, on vit clair comme le jour» (DPV, II, p. 102 ; LEW., I, p. 341-342 ; *Œuvres*, I, p. 93). Voir plus haut p. 121.

<sup>284</sup> L'autorité des magistrats et des prêtres sur la conduite morale (DPV, XII, p. 607 ; LEW., X, p. 217 ; *Œuvres*, II, p. 555-556) : discours qui annonce l'impasse des trois codes.

incertain<sup>285</sup>. Se laisser gouverner par les religieux soulève d'autres paradoxes :

n'est-ce pas un paradoxe bien étonnant, que ce soient les mêmes hommes qui ont à nous instruire sur les questions les plus profondes et les plus épineuses, par qui la faiblesse de notre raison nous soit prêchée<sup>286</sup>?

Ces hommes chargés d'instruire appartiennent à la faculté de théologie de la Sorbonne, toute tournée contre «la nuée des incrédules modernes», et, paradoxalement, «une excellente école d'incrédulité» qui n'abrite que des déistes ou des athées<sup>287</sup>. Dans le même ordre d'idées, si on demandait «à un prêtre s'il y a plus de mal à pisser dans un calice qu'à calomnier une honnête femme», il répondrait : «pisser dans un calice ! un sacrilège !». De là le commentaire de Diderot :

un des plus mauvais effets des devoirs religieux, c'est l'avilissement des devoirs naturels ; c'est une échelle de devoirs chimériques élevée au-dessus des devoirs réels. [...] Voilà ce qui achève de renverser toute vraie distinction des crimes dans une société<sup>288</sup>.

Doit-on suivre aveuglément ces guides, comme ils nous le demandent ?

Égaré dans une forêt immense pendant la nuit, je n'ai qu'une petite lumière pour me conduire. Survient un inconnu qui me dit : Mon ami, souffle ta bougie pour mieux trouver ton chemin. Cet inconnu est un théologien<sup>289</sup>.

---

<sup>285</sup> «Il me paraissait assez singulier que la même chose vînt de Dieu ou du diable, selon qu'il leur plaisait de l'envisager» (*La Religieuse*, DPV, III, p. 97 ; LEW., IV, p. 519 ; *Œuvres*, II, p. 285). Sur les incohérences de la Bible, voir les *Mémoires pour Catherine II*, LEW., X, p. 638 ; *Œuvres*, III, p. 272-273.

<sup>286</sup> Art. (\*)PYRRHONIENNE, DPV, VIII, p. 152 (art. censuré et rétabli).

<sup>287</sup> *Plan d'une université*, LEW., XI, p. 755 ; *Œuvres*, III, p. 422.

<sup>288</sup> *Commentaire d'Hemsterhuis*, LEW., XI, p. 81 ; *Œuvres*, I, p. 750-751. Exemple repris dans l'*Entretien d'un philosophe avec la maréchale de\*\*\** (LEW., XI, p. 138-139 ; *Œuvres*, I, p. 926) et dans les *Mémoires pour Catherine II* (LEW., X, p. 705 ; *Œuvres*, III, p. 320). Autre exemple de morale paradoxale : «Un janséniste foulerait aux pieds un crucifix, à condition d'égorger impunément un jésuite» (Lettre à Sophie Volland du 19 octobre 1761, CORR., III, p. 341 ; *Œuvres*, V, p. 366).

<sup>289</sup> *Addition aux Pensées philosophiques*, DPV, IX, p. 360 ; LEW., V, p. 169 ; *Œuvres*, I, p. 41-42. Les exemples de cette inversion paradoxale sont nombreux ; en voici quelques-uns : le pape «se dit poliment le très humble serviteur de tout le monde ; mais il souffre patiemment que ses satellites soutiennent que tout le monde est son esclave» (*Promenade du sceptique*, DPV, II, p. 93 ; LEW., I, p. 332 ; *Œuvres*, I, p. 86) ; les pratiques inquisitoriales vont contre les préceptes chrétiens de charité et de tolérance (*id.*, DPV, II, p. 96 ; LEW., I, p. 335 ; *Œuvres*, I, p. 88) ; le comportement criminel du gouvernement des jésuites au Paraguay (*Histoire des deux Indes*,

L'*Addition aux Pensées philosophiques* offre par ailleurs un bel exemple de réactualisation d'un paradoxe cynique. Antisthène répondit «à un prêtre qui l'initiait aux mystères d'Orphée, et qui lui vantait le bonheur de l'autre vie, pourquoi ne meurs-tu donc pas ?»<sup>290</sup> L'idée est reprise par Diderot qui préconise à un père de famille qui doit «pratiquer à la lettre les maximes de l'Évangile, sous peine de ce qu'on appelle l'enfer»:

attendu l'extrême difficulté d'atteindre à ce degré de perfection que l'Évangile exige, et que la faiblesse humaine ne comporte point, je ne vois d'autre parti que de prendre son enfant par un pied, et de l'écacher contre la terre, ou de l'étouffer immédiatement après le baptême. Par cette action [son père] le sauve du péril de la damnation, et lui assure une félicité éternelle ; et je soutiens que cette action, loin d'être criminelle, doit passer pour infiniment louable, puisqu'elle est fondée sur le motif de l'amour paternel qui exige que tout bon père fasse pour ses enfants tout le bien possible<sup>291</sup>.

Cruel paradoxe dont nous pouvons suivre l'évolution depuis la *Promenade du sceptique*<sup>292</sup>, jusque dans l'*Encyclopédie*<sup>293</sup>, en passant par une lettre à ses parents<sup>294</sup>.

---

(*Œuvres*, III, p. 739 ; LEW., XV, p. 502).

<sup>290</sup> Art. \*CYNIQUE, ENC., IV, p. 596 a ; apophtegme tiré de Diogène Laërce, VI, 4 (ouvr. cité, p. 683).

<sup>291</sup> *Addition aux Pensées philosophiques*, DPV, IX, p. 370 ; LEW., V, p. 180-181 ; *Œuvres*, I, p. 47. Repris dans l'art. DIDEROT de Naigeon, *Philosophie ancienne et moderne*, dans l'*Encyclopédie méthodique*, Paris, Panckoucke, 1792, t. II, p. 165. Un peu avant : «Mais tous les Juifs [...] ont apparemment été convertis à la vue des miracles de Jésus-Christ ? Aucunement. Loin de croire en lui, ils l'ont crucifié. [...] C'est ce miracle-là d'incrédulité des Juifs qu'il faut faire valoir» (*ibid.*, §§ 25-26, DPV, IX, p. 363 ; LEW., V, p. 172 ; *Œuvres*, I, p. 43).

<sup>292</sup> «En vain publie-t-on que tout y abonde [au Paradis] : il faut qu'on y soit mal ; car ceux mêmes qui nous enrôlent [...] partent le plus tard qu'ils peuvent» (DPV, II, p. 90 ; LEW., I, p. 329 ; *Œuvres*, I, p. 83).

<sup>293</sup> «Il n'y a point de chrétien vraiment pénétré des vérités de sa religion, qui ne dût imiter l'habitant du Caucase, et se féliciter de la mort de ses enfants. La mort assure à l'enfant qui vient de naître une félicité éternelle» (art. \*CAUCASE, ENC., II, p. 783 a).

<sup>294</sup> «S'il était certain que la pratique la plus rigoureuse du christianisme abrégât la vie, le christianisme serait démontré faux en lui-même et indigne du Dieu qui a créé l'homme et qui a voulu qu'il se conservât» (CORR., I, p. 180 ; *Œuvres*, V, p. 43 ; lettre du 6 janvier 1755).

## 2 — DIDEROT POLÉMISTE

Dans cette section, nous aborderons les polémiques satiriques proprement dites.

Nous avons choisi la voie formelle.

### a) LA LETTRE OUVERTE

Marc Angenot analyse rapidement cette variante du discours polémique (p. 59), bon nombre de pamphlets prenant cette forme. La lettre ouverte se ramène à

la désignation explicite d'un destinataire particulier, censé recevoir au premier chef l'allocution, le public réel faisant fonction de second destinataire ou, plus précisément, d'arbitre, de témoin et de juge à la fois (*id.*).

Diderot a souvent recours à ce procédé. Ces lettres sont connues et s'inscrivent toutes dans un contexte polémique. Ce sont, dans l'ordre chronologique :

- 1) la *Première lettre d'un citoyen zélé* adressée à Sauveur Morand en 1748<sup>295</sup>;
- 2) la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, adressée à une «dame» en 1749 ;
- 3) la *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, adressée dans la première partie à Batteux et dans l'*Addition à la lettre à M<sup>lle</sup> de la Chaux*<sup>296</sup> (1751) ;
- 4) les deux *Lettres de M. Diderot au R. P. Berthier, jésuite*, de 1751 ;
- 5) *Au Petit Prophète de Bæhmischbroda, au grand prophète Monet*, adressée à

---

<sup>295</sup> Le titre complet est : *Première Lettre d'un citoyen zélé, qui n'est ni Médecin ni Chirurgien, à M. D. M..., Maître en Chirurgie, ancien Professeur à Saint-Côme, de l'Académie Royale des Sciences, et de l'Académie de Chirurgie. Où l'on propose un moyen d'apaiser les troubles qui divisent depuis si longtemps la Médecine et la Chirurgie*. Cette lettre n'eut pas de suite.

<sup>296</sup> Il s'agit de l'amante malheureuse de Gardeil dans *Ceci n'est pas un conte*.

Grimm et à Jean Monet (ou Monnet) en 1753<sup>297</sup> ;

6) la *Lettre de M. Denis Diderot sur l'Examen de l'Essai sur les préjugés*, adressée implicitement à Frédéric II (auteur de l'*Examen*) (1771) ;

7) la lettre *Au Public et aux magistrats*, contre Luneau de Boisjermain) (1771)<sup>298</sup>.

Nous écartons les lettres *sur les aveugles* et *sur les sourds*. Dans la première, Diderot passe rapidement du dépit de n'avoir pu assister à la levée de la cataracte de la fille Simoneau à l'exposition de ses propres vues sur le problème proposé par Molyneux<sup>299</sup>. Dans la *Lettre sur les sourds* et dans l'*Addition*, malgré une entrée en matière qui présage un ton mordant, Diderot se borne aux questions de langue<sup>300</sup>. Il n'y a guère que dans les *Observations* finales contre le journaliste de Trévoux que la polémique prend forme, encore que le ton demeure «poli», comme l'observe Naigeon<sup>301</sup>.

Il faut aussi effectuer d'autres retraits pour respecter *stricto sensu* la perspective satirique. Diderot fait preuve d'une retenue notable dans la *Lettre d'un citoyen zélé* (dispute des chirurgiens et des médecins) et dans celle adressée *Au Petit Prophète de Bæhmischbroda* (Querelle des Bouffons). Dans les deux cas, il entend jouer le rôle de

<sup>297</sup> Cette lettre sera suivie des *Trois Chapitres* qui ne sont pas à proprement parler une lettre.

<sup>298</sup> On pourrait ajouter la Lettre à Landois parue dans la *Correspondance littéraire*.

<sup>299</sup> La *Lettre sur les aveugles* commence par une pointe contre Réaumur qui, en refusant l'accès à l'opération à certains philosophes, «n'a voulu laisser tomber le voile que devant quelques yeux sans conséquence» (DPV, IV, p. 17 ; LEW., I, p. 163 ; *Œuvres*, I, p. 139). Néanmoins, si la lettre ne peut être tenue pour satirique, elle contient en soi matière à polémique, bien sûr, en particulier pour ses implicites athées : mais c'est la satire qui nous occupe.

<sup>300</sup> «Je conviens que ce titre est applicable indistinctement au grand nombre de ceux qui *parlent sans entendre*, au petit nombre de ceux qui *entendent sans parler*, et au très petit nombre de ceux qui *savent parler et entendre*, quoique ma Lettre ne soit guère qu'à l'usage de ces derniers» (DPV, IV, p. 131 ; LEW., II, p. 519 ; *Œuvres*, IV, p. 11).

<sup>301</sup> «Jamais cause plus difficile et plus compliquée ne fut plaidée avec plus d'esprit, plus de politesse et d'une manière plus instructive pour le public, que *Diderot* établit juge entre son adversaire et lui» (art. DIDEROT, *Philosophie ancienne et moderne*, dans l'*Encyclopédie méthodique*, Paris, Panckoucke, 1792, t. II, p. 178).

médiateur<sup>302</sup>.

La lettre *Au Public et aux magistrats* et la *Lettre sur l'Examen* restèrent dans les tiroirs, mais nous analysons la seconde, adressée à Frédéric II. Quant à sa tentative de participation au procès des libraires contre Luneau de Boisjermain (*Au Public et aux magistrats*), Diderot suit d'assez près les arguments de l'adversaire. Les quelques égratignures que l'on y trouve n'ont pas la férocité de la critique du *Zinzolin*<sup>303</sup>.

Nous avons retenu également les lettres au père Berthier, par lesquelles nous commencerons l'analyse.

#### i) Les lettres au père Berthier

En janvier 1751, le père Berthier rendait compte, dans les *Mémoires de Trévoux*, du *Prospectus* de l'*Encyclopédie*<sup>304</sup>. Il comparait le système des connaissances des encyclopédistes à celui de Bacon et suggérait qu'ils avaient copié le penseur anglais. Le père Berthier émettait des doutes sur la qualité d'un ouvrage qui semblait rédigé à la hâte (p. 332). La réponse de Diderot, selon l'expression de Palissot, fut «mille fois plus sanglante, plus amère, plus atroce» que les critiques du père Berthier<sup>305</sup>.

Diderot prévient le père Berthier que sa réplique ne sera pas douloureuse (*Pæte*,

---

<sup>302</sup> Dans la première, il veut «apaiser les troubles qui divisent depuis si longtemps» ces deux corps et propose l'unification. Il ne s'y trouve que quelques saillies, en particulier l'apologue du manchot et de l'aveugle qui ne peuvent sortir le voyageur (le malade) du borbier (DPV, II, p. 213-214 ; LEW., II, p. 151-153). Dans la seconde, il s'adresse aux deux antagonistes : «j'ai lu, Messieurs, tous vos petits écrits ; [...] vous avez beaucoup d'esprit et beaucoup plus de méchanceté» (DPV, XIX, p. 11 ; LEW., II, p. 685 ; *Œuvres*, IV, p. 135).

<sup>303</sup> «Un homme moitié fou, moitié imbécile, invente un jeu de cartes» ; «cela est obscur, entortillé, plat et maussade» ; «comment un pareil auteur trouve-t-il à se faire imprimer?» ; et Diderot de souhaiter son exil (DPV, XVIII, p. 86-87 ; LEW., VIII, p. 287-288)

<sup>304</sup> Les articles du père Berthier sont repris dans LEW., II, notre texte de référence.

<sup>305</sup> *Petites Lettres sur de grands philosophes*, Paris, [s.n.], 1757, p. 7.

*non dolet*, en épigraphe), mais aussi qu'il ne compte «point mettre de fadeur» dans ses «remerciements». La première flèche remet en cause la capacité du père Berthier à juger les ouvrages de son temps, lui qui prodigue l'encens «aux écrivains les moins connus»<sup>306</sup>. À ce manque de goût s'ajoute un esprit belliqueux<sup>307</sup>. Mais Diderot entreprend surtout de dénoncer les incohérences de son adversaire<sup>308</sup>, sa partialité<sup>309</sup> et sa médiocrité.

L'essentiel de l'attaque porte en effet sur la personne du père Berthier. Dans l'*Encyclopédie*, nous «parlerons aussi de vous, mon révérend père», promet Diderot. Il se pourrait même que les encyclopédistes aient besoin des lumières du père «sur certains articles importants ; par exemple, à l'article "Continuation"»<sup>310</sup>. C'est assez dire le peu d'originalité du père Berthier, que l'on suspecte même de ne pouvoir penser par lui-même<sup>311</sup>. En somme, il n'est rien<sup>312</sup>. Diderot cherche de toute évidence l'affrontement.

---

<sup>306</sup> «Cette foule d'auteurs modestes ne peut et ne doit aller à l'immortalité qu'avec vous. Vous voulez bien être, pour me servir de vos propres termes, *la voiture qui les y conduit*. Je vous souhaite à tous un bon voyage» (DPV, V, p. 27-28 ; LEW., II, p. 334 ; *Œuvres*, V, p. 22).

<sup>307</sup> Berthier était prêt à entamer une polémique seul (DPV, V, p. 30 ; LEW., II, p. 336 ; *Œuvres*, V, p. 24).

<sup>308</sup> Comment expliquer que, d'un mois à l'autre, le père Berthier loue dans les *Nouvelles littéraires* un ouvrage qu'il déchire par la suite ? Diderot poursuit par un poncif sur l'inconséquence que l'on met à écrire pour un journal dont on sait qu'il ne sera pas lu.

<sup>309</sup> Diderot doute que le révérend père ait lu tout le *Prospectus* sinon il n'aurait pas «omis toutes les divisions de la branche philosophique, qui est la plus étendue, la plus importante de notre système, et dont il ne se trouve presque rien dans le chancelier Bacon» (DPV, V, p. 28 ; LEW., II, p. 334 ; *Œuvres*, V, p. 23). Le père Berthier passe en effet rapidement sur la branche philosophique pour n'examiner que le système de Bacon.

<sup>310</sup> «Nous espérons que vous voudrez bien nous donner des lumières sur les continuateurs ignorés des ouvrages célèbres, de l'Arioste, de Don Quichotte, du *Roman comique* ; et en particulier d'un certain ouvrage que vous connaissez, qui se continue très incognito, et sur la continuation duquel vous êtes le seul qui puissiez nous fournir des mémoires» (DPV, V, p. 29 ; LEW., II, p. 335 ; *Œuvres*, V, p. 23).

<sup>311</sup> «Vous êtes bien digne d'avoir un avis qui soit à vous» (DPV, V, p. 28 ; LEW., II, p. 334 ; *Œuvres*, V, p. 22) ; Berthier cite Bacon «car vous ne dites rien de vous-même» (DPV, V, p. 29 ; LEW., II, p. 336 ; *Œuvres*, V, p. 23-24) ; Diderot joint à sa lettre l'article ART : «les gens de lettres vous en diront leur avis» (*in fine*).

<sup>312</sup> La logique est au père Bougeant, les connaissances au père Brumoy, «l'usage du monde» au père de la Tour, le «feux» et «l'esprit» au père Castel, la «métaphysique fine et déliée» et le «style noble et simple» au père de Préville : qu'est le père Berthier ? (DPV, V, p. 29 ; LEW., II, p. 335-336 ; *Œuvres*, V, p. 23) Berthier l'a compris : «Hélas ! [...] nous ne serons jamais rien» (*Lettre sur les sourds*, DPV, IV, p. 228 ; LEW., II, p. 601 ; *Œuvres*, IV, p. 74). Diderot répondra en citant encore une fois trois savants jésuites, mais non le père Berthier.



Berthier riposte sur le même ton en glissant insidieusement une menace que Diderot relèvera. Le père trouve du plaisir à recevoir les lettres de Diderot «quand elles roulent simplement sur la littérature». «D'autres matières sont trop dangereuses», poursuit-il ; les journalistes des *Mémoires de Trévoux* travaillent «sans bruit, sans affectation», «sans blesser ni les mœurs ni la Religion», lance le père Berthier (p. 353). Il termine sa lettre par un retour de bon procédé en signalant le peu de célébrité de Diderot<sup>313</sup>.

Dans la seconde lettre de Diderot la polémique quitte le terrain du *Prospectus*. Selon Arthur Wilson la lettre «n'offre que des arguments *ad hominem* et ne contient rien qui ait survécu à l'agitation et à la crise qui la motiva»<sup>314</sup>. Par exemple, quand le père Berthier fait remarquer à Diderot que Bacon ne connaissait de journaux que ceux de voyage et qu'il ne fallait pas se tromper, Diderot répond qu'il connaît la différence entre «les *Journaux de Trévoux* et les *Journaux des navigateurs*» :

le seul rapport que je pourrais trouver entre un voyageur et un journaliste, c'est qu'ils ne disent pas toujours la vérité. Votre censure qui, avec tant de jugement, a si bonne mémoire, ressemblerait peut-être davantage à certains voyageurs qui se *souviennent* de la meilleure foi du monde de ce qu'ils n'ont jamais vu<sup>315</sup>.

La polémique sur le *Prospectus* s'achève ici. Elle eut pour conséquence «d'éveiller l'intérêt du public», selon Arthur Wilson<sup>316</sup>. Les deux adversaires se sont néanmoins retrouvés sur le terrain de la *Lettre sur les sourds*, la même année.

---

<sup>313</sup> «M. Diderot a donné une preuve singulière de modestie en ne nommant pas [«ces messieurs de l'*Encyclopédie* qui nous sont connus»] après lui dans le frontispice du *Prospectus*. Leurs noms auraient répandu un grand éclat sur le sien» (LEW., II, p. 355).

<sup>314</sup> Diderot, ouvr. cité, p. 107.

<sup>315</sup> DPV, V, p. 31-32 ; LEW., II, p. 357 ; *Œuvres*, V, p. 25.

<sup>316</sup> Diderot, ouvr. cité, p. 107.

Diderot annexe à sa lettre une addition consacrée à Berthier et intitulée : «Observations sur l'extrait que le journaliste de Trévoux a fait de la *Lettre sur les sourds et muets*». Paul Hugo Meyer résume ainsi l'article du père Berthier :

il s'efforça de signaler les quelques réflexions irrespectueuses pour la religion qui avaient échappé à Diderot. En plus, il lui reprocha l'obscurité de ses raisonnements et le nombre excessif de ses digressions. Mais surtout il se montra le partisan intransigeant du parti des Anciens en défendant l'interprétation de Longin à propos du passage de l'*Iliade* cité par Diderot et en refusant d'admettre même la possibilité que la littérature de son époque pût jamais égaler celle de l'Antiquité<sup>317</sup>.

Nous avons écrit que Naigeon trouvait de la politesse dans la *Lettre sur les sourds*<sup>318</sup>, en ce qui a trait à ces «Observations» de Diderot, elles

sont dans l'ensemble accueillies avec beaucoup de courtoisie, et l'on prodigue des éloges [dans les *Mémoires de Trévoux*] à un «style où la modération et la politesse se font reconnaître», aux «discussions ingénieuses»<sup>319</sup>.

Cette modération est remarquable si l'on considère que le père Berthier «cherche, pendant la première moitié de 1751, à discréditer tout ce qui sort de la plume de Diderot»<sup>320</sup>. Le ton de Diderot a bien changé et s'il se montre agacé de rencontrer une fois de plus le père Berthier sur sa route, il s'en tient principalement à la position qu'il défend.

---

<sup>317</sup> *Lettre sur les sourds*, DS, VII, 1965, p. 219.

<sup>318</sup> Paul Hugo Meyer le suit en disant de la *Lettre* que c'est «un ouvrage où [Diderot] évite en général soigneusement le conflit avec les pouvoirs établis» (*id.*, p. 222).

<sup>319</sup> *Id.*, p. 228. Nous renvoyons le lecteur à cette édition pour les remarques de Diderot qui échapperaient parfois à cette règle de politesse, soit les notes p. 104, l. 11 (p. 219) ; p. 109, l. 27 (p. 222) ; p. 112, l. 34 (p. 223) ; p. 113, l. 32 (*id.*) ; et pour l'argument *ad hominem*, p. 120, l. 12 (p. 226).

<sup>320</sup> Paul Hugo Meyer, éd. citée, p. 218. Sur les réactions du père Berthier après la publication du premier tome de l'*Encyclopédie*, voir Jacques Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, ouvr. cité, p. 256-257.

ii) *Lettre de M. Denis Diderot sur l'Examen de l'Essai sur les préjugés*

La *Lettre* repose sur une polémique entre Diderot et Frédéric II. Ce dernier avait attaqué l'*Essai sur les préjugés* du baron d'Holbach ; Diderot présente à la fois une défense du baron et une réfutation de son adversaire. Cette lettre ne devient «ouverte» qu'à partir d'une vive apostrophe : «mon cher critique, vous vivez chez les Ulubres»<sup>321</sup>. Avant cela, Diderot adoptait le ton des comptes rendus de la *Correspondance littéraire* dans lesquels l'auteur de l'ouvrage critiqué est présenté à la troisième personne.

Satirique, cette lettre l'est indéniablement. Laurent Versini y voit même un «violent pamphlet»<sup>322</sup>. La violence de l'attaque personnelle s'accroît et passe du paradoxe sur le «plus absurde des hommes [...] qui écrit des vérités et qui écrit que l'homme est fait pour l'erreur» (p. 681 ; p. 166), aux insultes : «c'est un enfant qui balbutie» (*ibid.*) et qui «s'épuise en lieux communs» (*ibid.*) ; un «effréné bavard» (p. 681 ; p. 167) ; un «sublime raisonneur» de mauvaise foi (p. 682 ; p. 167) ; un illustre fainéant s'étant endormi sur les lauriers de ses ancêtres (p. 686 ; p. 170) ; un «sot» (p. 687 ; p. 171). Diderot met même en doute l'intelligence de Frédéric II, voire sa capacité à commander aux autres : «Dieu nous préserve d'un souverain qui ressemble à cette sorte de philosophe-ci» (*in fine*).

Diderot sait aussi ridiculiser la démonstration de l'autre en la réduisant à un «système biscornu», selon le mot de Marc Angenot. Il montre l'absurdité des syllogismes

---

<sup>321</sup> LEW., IX, p. 685 ; *Œuvres*, III, p. 169. Pour alléger le nombre de notes, nous plaçons entre parenthèses les paginations, dans le même ordre.

<sup>322</sup> *Œuvres*, III, p. 163.

de Frédéric II<sup>323</sup>. Il caricature la position de l'adversaire :

et puis après avoir blasphémé la vérité, préconisé l'erreur, calomnié la nature humaine, défendu l'arrogance des gens à écusson, fait l'apologie des prêtres et de la superstition, voici notre critique tout affairé de l'éloge des guerriers<sup>324</sup>.

Ces lettres ouvertes annoncent certains traits des polémiques satiriques de Diderot que nous résumerons en conclusion.

### **b) LES APOLOGIES : LA MEILLEURE DÉFENSE EST L'ATTAQUE**

Il y avait quelque péril à être à la fois abbé et ami de Diderot. Prades, Galiani et Raynal l'ont tous trois éprouvé : trois abbés, trois apologies contre trois adversaires bien différents. Il y a bien sûr de la malice chez Diderot à prendre la défense de ces religieux par la voie de l'apologie.

L'apologie est liée au discours argumentatif et s'inscrit dans un corpus fortement marqué par les affaires religieuses. Encore faut-il distinguer l'«apologétique» de l'«apologie», puisque Diderot utilise les deux termes. L'apologétique (le substantif) veut prouver rationnellement aux êtres humains que l'acte de foi est non seulement raisonnable, mais nécessaire. Dans la *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à M. Grimm* «apologétique» (qualificatif cette fois) peut donc s'entendre dans un sens plus large que la seule défense de l'abbé Raynal et inclure une défense de la «foi» de Diderot niée par un adversaire. L'apologie est, quant à elle, une défense partielle sur un point particulier

---

<sup>323</sup> «C'est le peuple superstitieux qui enchaîne le monarque sur le trône ; c'est le prêtre qui entretient la superstition du peuple ; donc il faut respecter, soutenir le prêtre» (LEW., XI, p. 686-687 ; *Œuvres*, III, p. 171).

<sup>324</sup> P. 687 ; p. 171. «Qu'ai-je donc appris dans ce livret ? Qu'il ne faut nul talent pour relever les fautes d'un auteur ; que l'homme n'est pas fait pour la vérité ni la vérité pour l'homme ; que nous sommes condamnés à l'erreur ; que la superstition a son bon côté ; que les guerres sont une belle chose, etc., etc» (LEW., XI, p. 688 ; *Œuvres*, III, p. 172).

et comprend donc une partie démonstrative et une réfutation de l'idée adverse.

La structure de l'apologie est simple. Dans le *Dictionnaire de littérature chrétienne*, Jean-Baptiste Constant en donne les composantes :

l'apologie se compose de trois parties distinctes, négation, affirmation et obsécration : négation du mal imputé ou du mensonge avancé par les adversaires; affirmation du bien et de la vérité qu'on rétablit, et obsécration aux juges pour qu'ils aient à faire justice : c'est une sorte de syllogisme oratoire ayant les prémisses et sa conclusion, et qui peut se déduire à celui-ci : On doit donner tort à ce qui est mal et raison à ce qui est bien ; or, dans la cause qui nous occupe, l'accusation est le mal, et le bien appartient à l'accusé, donc c'est à l'accusation qu'il faut donner tort <sup>325</sup>.

Diderot a rédigé trois «apologies» (nous écartons l'*Apologie de Socrate*, qui est une traduction de Platon) :

- 1) *Suite de l'Apologie de M. l'abbé de Prades*, pour répondre à l'évêque d'Auxerre (1752) ;
- 2) *Apologie de l'abbé Galiani*, en réponse à l'abbé Morellet (vers 1770)<sup>326</sup>;
- 3) *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à M. Grimm* (1781 : abrégé : *Apologie de Raynal*).

### i) L'*Apologie de Prades*

Cette *Suite* constitue la dernière de trois parties : seule cette partie est certainement de Diderot<sup>327</sup>. La première partie rappelle le cadre général de l'affaire et est

---

<sup>325</sup> Art. APOLOGIE, Paris, chez J.-P. Migne, 1851, p. 144-145.

<sup>326</sup> À noter que le titre «Apologie de Galiani» n'est pas de Diderot, mais de Vandeul. Diderot avait écrit des *Notes sur un ouvrage intitulé Réfutation de l'ouvrage qui a pour titre Dialogues sur le commerce des blés* (DPV, XX, p. 269). Le titre choisi par Vandeul est néanmoins approprié : les corrections apportées au manuscrit soulignent bien le caractère «apologétique» de ces «Notes» — et écartent bien, *a contrario*, ce qui tient de la satire.

<sup>327</sup> Nous avons consulté le volume qui rassemble toutes les pièces de l'*Apologie*, c'est-à-dire la réimpression de 1753 (références ci-dessous). Lewinter ajoute les «Réflexions sur le Mandement de M. l'évêque

accompagnée de divers témoignages de moralité de l'abbé de Prades<sup>328</sup>. La thèse en latin avec sa traduction en français clôt cette première partie<sup>329</sup>. La «deuxième partie», la plus longue, contient une réfutation systématique des accusations portées contre la thèse<sup>330</sup>. La *Suite* de Diderot clôt le débat.

Nous ne reviendrons pas sur les événements entourant l'affaire : l'édition DPV offre une excellente relation circonstanciée (DPV, IV, p. 285-307). Bien que l'*Apologie de Prades* permette à Diderot de combler des lacunes et de concevoir «une doctrine cohérente et complète» sur «l'état de nature et l'origine de la société civile»<sup>331</sup>, nous n'examinerons pas cet aspect du texte, qui constituerait en quelque sorte le «pôle positif» de l'*Apologie* ; le «pôle négatif» du texte retiendra seul notre attention.

À travers l'abbé de Prades, c'est l'*Encyclopédie* qui est visée. Diderot veut frapper fort tout en assénant ses coups avec l'assentiment du plus grand nombre. Il choisit pour cela d'affronter l'évêque d'Auxerre qui a le double désavantage d'être janséniste et d'avoir publié contre l'abbé de Prades une *Instruction pastorale* dans laquelle paraît son intransigeance. Comme l'écrit Laurent Versini, le choix d'un tel adversaire est habile<sup>332</sup>. L'évêque attaquait sans discernement le thésard, la Sorbonne, les jésuites et l'*Encyclopédie*. Diderot-de Prades accepte cet amalgame qui lie à sa cause celle de la

---

de Montauban», c'est-à-dire la fin de la deuxième partie (LEW., II, p. 609-615) : sur cette attribution, voir DPV, IV, p. 311 et Herbert Dieckmann, INV., p. 56-57. Cette partie ne présente guère d'intérêt satirique.

<sup>328</sup> *Apologie de Monsieur l'abbé de Prades*, 1<sup>re</sup> partie, Amsterdam, chez Marc Michel Rey, 1753, 56 p.

<sup>329</sup> *Thèse Soutenue en Sorbonne le 18 novembre 1751*, Amsterdam, Marc Michel Rey, [s. d.], 91 p.

<sup>330</sup> *Apologie de Monsieur l'abbé de Prades*, 2<sup>de</sup> partie, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1753, 308 p.

<sup>331</sup> Jacques Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, p. 357-358.

<sup>332</sup> *Œuvres*, I, p. 513.

Sorbonne. D'hétérodoxe, voici l'apologiste devenu héraut de l'orthodoxie.

Aussi, l'apologiste s'empresse-t-il de répondre à l'*Instruction* de l'évêque pour «ne pas laisser aux préjugés dont elle fourmille le temps de prendre racine dans les esprits»<sup>333</sup>. Il se propose de réagir contre les faussetés dogmatiques que l'évêque a glissées dans son *Instruction*. L'adversaire est un «prélat janséniste»<sup>334</sup>, partant un théologien suspect :

on dirait presque que cette *Instruction* soit autant faite contre les défenseurs de la bulle que contre les prétendus adversaires de la religion. Eh ! Monseigneur, qu'a de commun ma thèse avec le jansénisme ? Je serais cent fois plus impie que vous ne le croyez, qu'on n'en croira pas les appelants plus catholiques<sup>335</sup>.

Toutes les occasions sont bonnes pour rappeler le jansénisme de cet évêque qui le fait «mauvais catholique et mauvais citoyen»<sup>336</sup>, et de surcroît prêtre néfaste à la religion<sup>337</sup> : il n'est en somme que le chef d'une secte qui donna «le spectacle abominable» des convulsions<sup>338</sup>.

En insistant sur le jansénisme de l'évêque, Diderot-de Prades semble se ranger du côté de la Sorbonne. Mais la position de l'Université est délicate et paradoxale : elle a condamné, sous la pression des jansénistes, une thèse qu'elle avait d'abord reçue. La Sorbonne ne peut se rétracter sans se ridiculiser. Il faut pourtant qu'elle prenne position,

<sup>333</sup> DPV, IV, p. 316 ; LEW., II, p. 616 ; *Œuvres*, I, p. 515.

<sup>334</sup> DPV, IV, p. 319 ; LEW., II, p. 620 ; *Œuvres*, I, p. 518. Voir les expressions «janséniste», «jansénisme», «appelant», «bulle» (DPV, IV, p. 330, 345, 347, 355 ; LEW., II, p. 630, 644, 645, 653 ; *Œuvres*, I, p. 525, 536, 537, 543) qui martèlent le discours de Diderot.

<sup>335</sup> DPV, IV, p. 321 ; LEW., II, p. 622 ; *Œuvres*, I, p. 519.

<sup>336</sup> DPV, IV, p. 362 ; LEW., II, p. 659 ; *Œuvres*, I, p. 547.

<sup>337</sup> «Je suis tout prêt à louer le premier appelant qui rendra quelque service à la religion» (DPV, IV, p. 361 ; LEW., II, p. 658 ; *Œuvres*, I, p. 547).

<sup>338</sup> DPV, IV, p. 368 ; LEW., II, p. 663-664 ; *Œuvres*, I, p. 550.

si ce n'est pour l'apologiste, du moins contre l'évêque. De fait, la Sorbonne est la véritable offensée<sup>339</sup>. Est-il concevable, écrit Diderot, que l'évêque accuse la Sorbonne «d'ignorance, de négligence, d'avilissement, de dégradation» sans provoquer une riposte<sup>340</sup>? Si la faculté de théologie persistait dans son silence, elle aurait «l'inattention la plus méprisante sur ce qu'il plaît à M. l'évêque d'Auxerre de penser et d'écrire»<sup>341</sup>. La faculté de Théologie est placée devant ses contradictions.

Toutefois, l'*Apologie* ne s'appesantit guère sur l'attitude incohérente de la Sorbonne et des jésuites. Elle s'en prend à l'évêque d'Auxerre et c'est sur sa personne que porte la satire.

«Le danger de manquer au respect dû à un supérieur ôte aux facultés de l'âme leur énergie ; et la vérité s'amortit par la crainte de la rendre offensante»<sup>342</sup>, écrit Diderot dont la protestation arrive un peu tard après un travail de sape systématique sur la personne de l'évêque. Diderot lui montre en quoi consiste vraiment «l'art de nuire avec profit»<sup>343</sup>. L'attaque de Diderot comporte trois axes.

1 — *Les idées et la personne de l'évêque sont obsolètes* : Diderot présente l'évêque comme un homme archaïque, quelque peu «médiéval». Il l'accuse de vouloir «rabaïsser l'homme au niveau de la brute» en lui demandant de sacrifier sa raison au profit

---

<sup>339</sup> «Plus j'avance, mieux je découvre que le but de son *Instruction* est moins de précautionner ses ouailles contre le venin d'une doctrine qui n'est pas à leur portée, que d'avilir la Sorbonne, et que de montrer combien elle est déchue de son ancienne splendeur» (DPV, IV, p. 345; LEW., II, p. 643-644 ; *Œuvres*, I, p. 536).

<sup>340</sup> DPV, IV, p. 319 ; LEW., II, p. 620 ; *Œuvres*, I, p. 518.

<sup>341</sup> DPV, IV, p. 328 ; LEW., II, p. 628 ; *Œuvres*, I, p. 524.

<sup>342</sup> DPV, IV, p. 352 ; LEW., II, p. 650 ; *Œuvres*, I, p. 541.

<sup>343</sup> «M. l'évêque d'Auxerre n'a pas des notions bien précises de l'injure et de la calomnie» (DPV, IV, p. 361 ; LEW., II, p. 658 ; *Œuvres*, I, p. 547).



de la foi (§ 4)<sup>344</sup>. Il se met en devoir de lui expliquer le *cursus* universitaire et les pratiques sociales (§ 5), usages que l'évêque a oubliés, «oubli très pardonnable à son âge», ajoute perfidement Diderot<sup>345</sup>. Il lui explique poliment que l'on «peut abandonner la physique de Moïse sans renoncer à sa religion» (§ 7)<sup>346</sup>. Dans le même ordre d'idées, Diderot évoque l'autorité sur laquelle l'évêque s'appuie le plus souvent (saint Augustin)<sup>347</sup> : ce faisant, il dénonce l'appelant, bien sûr, mais suggère en même temps que le monde a évolué depuis l'évêque d'Hippone. Cet obscurantisme superstitieux lui fait découvrir «mille monstres» là où il n'y a aucun lieu de s'alarmer<sup>348</sup> : l'apologiste, bienveillant, se fait rassurant et se met en devoir de «dissiper les fantômes de son imagination»<sup>349</sup>.

2 — *L'évêque est intolérant et dogmatique* : l'apologiste ironise sur la religion de l'évêque défendue avec «tant de zèle, de charité et d'amour» (§ 1)<sup>350</sup>. Dogmatique et intransigeant, l'évêque repousse violemment tout ce qui est étranger à son parti. Son fanatisme perce dans des personnalités, indignes d'un prélat<sup>351</sup>. Plus grave est l'accusation d'irréligion qu'il lance imprudemment et qui équivaut à un appel au meurtre.

---

<sup>344</sup> DPV, IV, p. 325 ; LEW., II, p. 626 ; *Œuvres*, I, p. 522.

<sup>345</sup> DPV, IV, p. 332 ; LEW., II, p. 632 ; *Œuvres*, I, p. 527.

<sup>346</sup> DPV, IV, p. 337 ; LEW., II, p. 636 ; *Œuvres*, I, p. 531.

<sup>347</sup> Principalement les § 6 (DPV, IV, p. 335-336 ; LEW., II, p. 634-635 ; *Œuvres*, I, p. 528-529) et 9 (DPV, IV, p. 342-343 ; LEW., II, p. 640-641 ; *Œuvres*, I, p. 533-534).

<sup>348</sup> DPV, IV, p. 343 ; LEW., II, p. 641 ; *Œuvres*, I, p. 534 ; voir aussi la comparaison : il est «comme un homme attaqué dans les ténèbres» (DPV, IV, p. 342 ; LEW., II, p. 640 ; *Œuvres*, I, p. 533)..

<sup>349</sup> DPV, IV, p. 348 ; LEW., II, p. 646 ; *Œuvres*, I, p. 538.

<sup>350</sup> DPV, IV, p. 319 ; LEW., II, p. 620 ; *Œuvres*, I, p. 518.

<sup>351</sup> «Ce sont des raisons qu'on attend de vous, et non pas de l'*ostentation* et des personnalités» (DPV, IV, p. 323 ; LEW., II, p. 623 ; *Œuvres*, I, p. 520)

3 — *L'évêque raisonne mal, est ignorant*<sup>352</sup> jusqu'à la bêtise, superstitieux. M. d'Auxerre est «meilleur appelant que bon logicien»<sup>353</sup>. Il prononce sur des matières dont il ignore les premiers éléments et qui ne sont inintelligibles que pour lui<sup>354</sup> : en science (§ 6), en philosophie (§ 8)<sup>355</sup>, et même dans les questions de langue puisque l'apologiste se voit contraint de lui donner une leçon de grammaire (début du § 15). Aussi, lorsque l'évêque écrit : «voici ce que nous avons lieu de penser», Diderot raille : «voici des conjectures qui feront beaucoup d'honneur à votre pénétration »<sup>356</sup>. L'évêque est si mauvais logicien qu'il suffit de le citer pour montrer, soit ses erreurs<sup>357</sup>, soit ses propres contradictions<sup>358</sup>. Cette logique déconcertante est bien utile à l'évêque, cependant, puisqu'elle lui permet de juger un auteur «par ce qu'il dit et par ce qu'il ne dit point» : un «expédient si commode pour la méchanceté»<sup>359</sup>. Cette disposition d'esprit à imaginer ce

---

<sup>352</sup> «M. d'Auxerre n'est pas mieux instruit des faits que de beaucoup d'autres choses» (DPV, IV, p. 360; LEW., II, p. 657; *Œuvres*, I, p. 546)

<sup>353</sup> DPV, IV, p. 343; LEW., II, p. 642; *Œuvres*, I, p. 534. Il «est étonnant que M. d'Auxerre finisse l'examen de mon premier attentat par où il aurait dû le commencer» (DPV, IV, p. 332-333; LEW., II, p. 632; *Œuvres*, I, p. 527); «Ma proposition n'est donc qu'une paraphrase du passage de la genèse que M. d'Auxerre m'objecte le plus maladroitement qu'il soit possible» (DPV, IV, p. 346; LEW., II, p. 644; *Œuvres*, I, p. 537); «voilà les premières règles de la logique» (DPV, IV, p. 363; LEW., II, p. 659; *Œuvres*, I, p. 547-548).

<sup>354</sup> Certains théologiens «montrent clairement, non que le sentiment qu'ils proscrivent est hérétique ou erroné, mais qu'eux-mêmes ont beaucoup d'ignorance et de témérité[.] Je n'ai garde d'appliquer ce passage à M. d'Auxerre; mais il faut avouer qu'il peint bien quelques théologiens qui pensent comme lui» (DPV, IV, p. 329; LEW., II, p. 629; *Œuvres*, I, p. 525); «ai-je trop exigé de l'intelligence de mes lecteurs» (DPV, IV, p. 350; LEW., II, p. 648-649; *Œuvres*, I, p. 539).

<sup>355</sup> «Après cela, que penser de M. d'Auxerre, lorsqu'il avance [...] que c'est un jargon inintelligible, qu'il n'a été imaginé que pour donner le change au lecteur, et se ménager un faux-fuyant? La conjecture la plus favorable qu'on puisse former sur ce procédé de M. d'Auxerre, c'est que les matières philosophiques lui sont étrangères» (DPV, IV, p. 342; LEW., II, p. 640; *Œuvres*, I, p. 533).

<sup>356</sup> DPV, IV, p. 329; LEW., II, p. 630; *Œuvres*, I, p. 525.

<sup>357</sup> DPV, IV, p. 340-341; LEW., II, p. 639; *Œuvres*, I, p. 532-533.

<sup>358</sup> «M. d'Auxerre a prouvé précisément le contraire de sa thèse» (DPV, IV, p. 353; LEW., II, p. 652; *Œuvres*, I, p. 542).

<sup>359</sup> DPV, IV, p. 354; LEW., II, p. 652-653; *Œuvres*, I, p. 542.

qui n'est pas conduit l'évêque à exposer des opinions qui ne sont pas dans la thèse de l'abbé de Prades et qui sont en outre dangereuses pour la foi. L'évêque est accusé à son tour de diffuser les mauvais principes de l'*Encyclopédie* : «il eût été plus à propos de passer sous silence ces principes, que de les attaquer si mal»<sup>360</sup>.

L'apologiste se demande si l'*Instruction* vaut la peine d'être réfutée tant le discours est confus et incohérent : «quel galimatias ! Qu'il faut de courage pour répondre à ces puérités, et de modération pour y répondre sérieusement»<sup>361</sup> : «la gravité avec laquelle je combats un adversaire si suspect dans l'Église en qualité de théologien, et si peu important d'ailleurs en qualité de philosophe, me pèse»<sup>362</sup>. L'évêque d'Auxerre «ne peut-il pas être justement soupçonné de quelque vice dans le cœur, ou du moins de quelque travers dans l'esprit»<sup>363</sup>?

Le lecteur est ainsi amené à conclure que l'apologiste est celui qui défend l'Église, celui qui promeut «un système opposé» à celui de l'évêque, soit un système «tout aussi catholique et plus vrai»<sup>364</sup>.

Nous avons développé cette apologie à cause de son exemplarité sur le plan de la polémique satirique<sup>365</sup>. Le terrain commun est la thèse soutenue par l'abbé de Prades.

<sup>360</sup> DPV, IV, p. 351 ; LEW., II, p. 649 ; *Œuvres*, I, p. 540.

<sup>361</sup> DPV, IV, p. 343 ; LEW., II, p. 641 ; *Œuvres*, I, p. 534.

<sup>362</sup> DPV, IV, p. 352 ; LEW., II, p. 650 ; *Œuvres*, I, p. 540.

<sup>363</sup> DPV, IV, p. 360 ; LEW., II, p. 657 ; *Œuvres*, I, p. 546.

<sup>364</sup> DPV, IV, p. 353 ; LEW., II, p. 651 ; *Œuvres*, I, p. 542.

<sup>365</sup> L'abbé Irailh a raison de voir dans cette dernière partie de l'*Apologie* celle où il «y a le plus de chaleur» contre «un des plus obstinés évêques appelant» qui soit. «Il n'est guère de plaisanterie [que l'apologiste] ne se permette» et le «morceau contre les jansénistes, qui termine l'apologie et qui fait contraste avec la péroraison de l'*Instruction pastorale*, est un terrible coup de feu». Et l'abbé de conclure : «Toute cette apologie, par le ton d'emportement et d'indécence qui y règne, semble moins la justification de l'abbé de Prades qu'une attaque de ses ennemis ; de «tels sentiments n'annonçaient pas un prompt repentir» (*Querelles littéraires*, Paris, Durand, 1761,

Diderot démontre la fausseté de la position adverse en reprenant les aspects les plus susceptibles d'en illustrer les failles. Cette polémique s'inscrit également dans le discours doxologique, lorsque Diderot exploite à son profit le préjugé défavorable aux jansénistes. Diderot s'ingénie à montrer l'étroitesse d'esprit, l'intolérance, le fanatisme de son adversaire. Ce faisant, il s'éloigne de la polémique car la réfutation en bonne et due forme peut faire l'économie de la diffamation. C'est dans ce déséquilibre où l'attaque contre la personne prend une place quelquefois disproportionnée que la satire est perceptible.

## ii) Les *Apologies* de Galiani et de Raynal

Les deuxième et troisième *Apologies* sont également marquées par la personnalité de l'adversaire. L'*Apologie de l'abbé Galiani* tient le milieu entre l'apologie que nous venons d'analyser et celle de Raynal qui va suivre. Diderot réfute point par point les positions de Morellet, tout en parsemant cette réfutation d'injures. Le discours doxologique ici est différent de celui qu'on trouvait dans l'*Apologie de l'abbé de Prades*. Morellet n'est pas un janséniste ; il a même été considéré comme un membre du parti philosophique<sup>366</sup>, avant qu'il mette sa plume au service du plus offrant. Diderot le fréquente et continuera de le faire.

Rappelons que cette «apologie» n'a pas été publiée du vivant ni de l'auteur, ni de Morellet. Rappelons également qu'il existe quatre états manuscrits du texte, dont deux

---

t. IV, p. 315-318 pour toutes les citations). Ce «terrible coup de feu», où l'accusé devient accusateur mériterait d'être cité *in extenso*. En voici simplement le début et la fin : «si l'impie foule aux pieds la tiare, les mitres et les crosses, c'est vous qui l'avez enhardi. [...] Si le pape, les évêques, les prêtres, les religieux, les simples fidèles, toute l'Église; si ses mystères, ses sacrements, ses temples, ses cérémonies, toute la religion est descendue dans le mépris; c'est votre ouvrage» (DPV, IV, p. 368 ; LEW., II, p. 664 ; *Œuvres*, I, p. 551).

<sup>366</sup> C'est lui qui riposta à Palissot en 1760 (la *Vision du sieur Palissot*), ce qui lui valut la Bastille.

seulement — les plus vindicatifs — ont été revus par l'auteur : lorsque «Diderot a relu» son texte «deux ou trois ans avant sa mort, il n'a rien atténué de sa virulence»<sup>367</sup>. Cela montre qu'à la question conjoncturelle — le commerce du blé — se greffent des considérations personnelles : une dizaine d'années après le premier jet, la rancœur de Diderot envers Morellet n'est pas tombée.

«La première réflexion qui vient à l'esprit est sur l'auteur de cet ouvrage»<sup>368</sup> : Diderot annonce en *incipit* quel sera le ton de son texte. Morellet attaque son ami Galiani pour défendre ses ennemis économistes<sup>369</sup>. Il est un mercenaire «qui a prêté» sa main «pour ruiner la Compagnie des Indes» et qui n'a eu pour tout bénéfice que de s'être «deshonoré»<sup>370</sup>. Maintenant, «pour faire sa cour au Trudaine», il attaque les *Dialogues* de Galiani. Qui est-il ?

C'est l'homme le plus personnel que je connaisse ; c'est un homme violent et étourdi, qui court après tout et qui manque tout. — C'est un homme qui s'aime, qui s'embrasse sans cesse, mais qui s'étouffe à force de s'embrasser<sup>371</sup>. — L'abbé Morellet n'a point d'idées de lui-même<sup>372</sup>.

Quant à sa production littéraire, le premier ouvrage ne peut se lire, le second n'est pas lu,

---

<sup>367</sup> Note, DPV, XX, p. 265. Jeanne Carriat (DPV) et Laurent Versini (*Œuvres*) choisissent les premiers états du texte. Roger Lewinter a décidé de publier «les deux états extrêmes du texte» (LEW., VIII, p. 767-802, pour la version Vandeul).

<sup>368</sup> *Apologie de Galiani*, DPV, XX, p. 269 ; LEW., VIII, p. 719 ; *Œuvres*, III, p. 123.

<sup>369</sup> Il «a traîné dans la boue l'ouvrage de La Rivière où tous [les] beaux principes» que défend Morellet sont pourtant établis (*id.*).

<sup>370</sup> DPV, XX, p. 269-270 ; LEW., VIII, p. 720 ; *Œuvres*, III, p. 123. Et plus loin : «Galiani aime plus la vérité et moins l'argent que» Morellet (DPV, XX, p. 274 ; LEW., VIII, p. 722 ; *Œuvres*, III, p. 125). Dans une lettre à Sophie Volland sur l'affaire de la Compagnie des Indes, Diderot exprimait la même idée : «l'abbé Morellet [est] presque deshonoré, il a fait un mémoire contre la compagnie ; il s'est montré comme un vilain mercenaire qui vend sa plume au gouvernement contre ses concitoyens» (23 août 1769, CORR., IX, p. 120 ; *Œuvres*, V, p. 967).

<sup>371</sup> «Regardez cet homme-ci [...] ; il a la tête penchée sur sa poitrine, il s'embrasse, il se serre étroitement pour être plus près de lui-même» (*Satire première*, DPV, XII, p. 15 ; LEW., X, p. 276 ; *Œuvres*, II, p. 585).

<sup>372</sup> DPV, XX, p. 270-271 ; LEW., VIII, p. 720 ; *Œuvres*, III, p. 123.

le troisième «est impossible à lire» et le dernier que réfute Diderot ne se lira pas. Qu'est donc l'abbé Morellet en comparaison de Galiani, «homme de génie»<sup>373</sup>? Le ton est donné.

Au fil de l'*Apologie*, Diderot accuse Morellet d'être «insolent», un «mauvais plaisant», «un vil et bas coquin», «un maroufle», d'être «hargneux» et «pauvre sire» de surcroît<sup>374</sup>, et d'avoir «la tête étroite»<sup>375</sup>. En somme, «l'abbé Morellet n'est rien, ni philosophe, ni homme de bien, ni citoyen, ni ami ; il est la machine des grands qui en font tout ce qui leur plaît»<sup>376</sup>. Ces insultes tombent sous le couperet de Vandeul, ainsi que d'autres signes de violence<sup>377</sup>.

Morellet fait donc piètre figure face à Galiani. Citons Diderot qui dresse le bilan de ses lectures au milieu de l'apologie :

de tout ce que j'ai lu jusqu'à présent, il m'a semblé que le Galiani a été souvent un raisonneur subtil et frivole, ce que l'abbé Morellet lui démontre bien, mais que celui-ci, ne s'appuyant sur aucun fait de détail, les méprisant même, est un raisonneur abstrait, utopique ; que le Galiani connaît les hommes et les choses, que l'abbé Morellet ne connaît rien ; que le premier a de la gaieté, du style et du génie, que le second, dur, sec, ennuyeux, n'a rien de tout cela, et que sa *Réfutation* n'a pas rendu la question plus claire<sup>378</sup>.

Il fallut de grands efforts aux Vandeul pour atténuer ce libelle sur fond d'invectives<sup>379</sup>, tant l'agressivité de Diderot est patente. Il ne fait aucun doute que c'est

<sup>373</sup> DPV, XX, p. 272 ; LEW., VIII, p. 720 ; *Œuvres*, III, p. 124.

<sup>374</sup> Respectivement : DPV, XX, p. 272, 279, 282, 294, 303 ; LEW., VIII, p. 720, 725, 727, 735, 740 ; *Œuvres*, III, p. 124, 128, 130, 136, 140.

<sup>375</sup> DPV, XX, p. 303 ; LEW., VIII, p. 741 ; *Œuvres*, III, p. 140. Cette étroitesse est diversement soulignée dans le texte : «l'histoire du peuple agricole dans l'abbé Galiani embrasse une suite de siècles et n'embrasse que quelques années dans la tête de l'abbé Morellet» (DPV, XX, p. 303 ; LEW., VIII, p. 740 ; *Œuvres*, III, p. 140).

<sup>376</sup> DPV, XX, p. 325 ; LEW., VIII, p. 756 ; *Œuvres*, III, p. 152.

<sup>377</sup> Qu'«on l'assomme, qu'on lui coure sus» (*id.*).

<sup>378</sup> DPV, XX, p. 305-306 ; LEW., VIII, p. 742 ; *Œuvres*, III, p. 141.

<sup>379</sup> «Si la polémique se ramène essentiellement au *pathos agressif*, si la part démonstrative et dialectique se réduit au minimum, nous aurons affaire à un genre particulier [...] celui de l'*invective*» (Marc Angenot, *La Parole*

Morellet qui est visé bien plus que la position qu'il défend puisque Diderot admet lui-même que Morellet pourrait bien avoir raison malgré ses «cent mille syllogismes» qui laissent «la question plus embrouillée que jamais»<sup>380</sup>. Il lui arrive même de faire des concessions et d'écrire : «vous pourriez avoir raison et votre adversaire aussi»<sup>381</sup>. Si Morellet peut être dans le vrai, pourquoi de telles attaques personnelles ?

C'est la trahison que Diderot dénonce peut-être plus que les idées de Morellet. L'abbé a oublié la première des règles de bienséance que le philosophe lui a rappelée un jour qu'il se moquait de M<sup>me</sup> Diderot :

c'est qu'à moins que d'avoir à faire au plus méprisable des hommes, on ne doit jamais s'attendre qu'il souffrira patiemment qu'on avilisse, en sa présence, son père, sa mère, sa femme, son fils, sa fille et ses amis<sup>382</sup>.

L'abbé Morellet a enfreint les règles les plus élémentaires de l'amitié :

si vous n'êtes point économiste et que l'abbé Galiani soit votre ami, agitez fortement la question contre votre ami, discutez scrupuleusement ses raisons, mais n'allez pas au-delà ; pour peu que vous effleuriez la personne, vous serez indécent et malhonnête<sup>383</sup>.

Morellet calomnie Galiani «en plusieurs endroits» et le fait en public<sup>384</sup>. C'est donc sous le signe de la vengeance que Diderot place son texte en nommant son adversaire<sup>385</sup>.

*pamphlétaire*, p. 35).

<sup>380</sup> DPV, XX, p. 272 ; LEW., VIII, p. 721 ; *Œuvres*, III, p. 124. Morellet «se fait écouter parce qu'il a raison» (DPV, XX, p. 272 ; LEW., VIII, p. 720 ; *Œuvres*, III, p. 124).

<sup>381</sup> DPV, XX, p. 278 ; LEW., VIII, p. 724 ; *Œuvres*, III, p. 127.

<sup>382</sup> Lettre à Sophie Volland du 28 juillet 1765, CORR., V, p. 70 ; *Œuvres*, V, p. 510-511.

<sup>383</sup> DPV, XX, p. 283 ; LEW., VIII, p. 728 ; *Œuvres*, III, p. 130.

<sup>384</sup> Lettre à Sartine du 10 mars 1770, CORR., X, p. 32 ; *Œuvres*, V, 1004. Au lieu de lui envoyer une lettre en privé : «le seul parti que le critique pourrait tirer de son travail, ce serait d'en faire une bonne lettre qu'il enverrait à celui qu'il appelait à Paris son ami» (lettre à Sartine du 10 mars 1770, CORR., X, p. 33 ; *Œuvres*, V, 1005).

<sup>385</sup> Remarquons que le patronyme de l'évêque d'Auxerre (Caylus) n'apparaît jamais dans l'*Apologie de l'abbé de Prades*.

L'invective «prend toute son efficacité mortifiante à la condition de nommer sa victime, de façon à la livrer en pâture à la risée du public et à la déshonorer»<sup>386</sup>. Diderot méprisait par ce moyen l'ancien ami d'un ami : l'on imagine fort bien alors ce qu'il dut ressentir, quelques années plus tard, lorsque Grimm, l'ami de toujours, le trahit.

L'*Apologie de Raynal* prend cependant une dimension qui dépasse le conflit personnel. Comme l'écrit Arthur Wilson, il s'agit ici d'«un conflit entre deux théories politiques» : Grimm «était devenu de plus en plus conservateur et traditionaliste», tandis que Diderot «était devenu révolutionnaire»<sup>387</sup>. C'est pour cela que nous voyons dans cette lettre une véritable *apologétique* qui s'étend au-delà du conflit individuel.

Au début de 1781, la nouvelle édition de l'*Histoire des deux Indes* arrivait en France. Grimm la désapprouva et lança le dilemme suivant :

ou vous croyez [...] que ceux que vous attaquez ne pourront se venger de vous, et c'est une lâcheté de les attaquer ; ou vous croyez qu'ils pourront et voudront se venger ; et c'est une folie que de s'exposer à leur ressentiment<sup>388</sup>.

À ce faux dilemme, Diderot répond par l'éloge de la satire et des textes «engagés» de l'histoire que nous avons vus au début de ce chapitre. En plus, Diderot attaque une nouvelle fois l'homme.

Grimm n'est plus qu'un courtisan : son «âme s'est amenuisée à Pétersbourg, à Potsdam, à l'Œil de bœuf et dans les antichambres des grands»<sup>389</sup>. Comme ceux «que la nature avait destiné[s] à se distinguer dans la carrière des lettres» et qui se sont réduits

---

<sup>386</sup> Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, p. 66.

<sup>387</sup> Diderot. *Sa vie et son œuvre*, ouvr. cité, p. 585.

<sup>388</sup> *La Lettre apologétique*, LEW., XIII, p. 67 ; *Œuvres*, III, p. 675.

<sup>389</sup> *La Lettre apologétique*, LEW., XIII, p. 69 ; *Œuvres*, III, p. 766.



«à la triste condition de serviteur des grands», le goût de Grimm «s'est perdu» :

il n'a plus que le petit esprit, que l'âme étroite et rampante de son nouvel état et il donne le nom de déclamateur aux hommes éloquents et hardis qui parlent avec quelque fierté à ses protecteurs. Il déprimera ce qu'autrefois il eût admiré. Il préconisera ce qu'il eût autrefois méprisé. Il n'est rien, et il ne pense pas que demain peut-être il sera moins que rien<sup>390</sup>.

Puis Diderot retourne contre Grimm les accusations de lâcheté et de folie, en lui rappelant son attitude dans la Querelle des Bouffons<sup>391</sup> et dans les «Épîtres dédicatoires à Madame de la Marck et à Madame de Robeck [:] est-ce de lâcheté ou de folie qu'elles vous accusent ?» (*id.*)

Faisons maintenant le point sur les polémiques satiriques.

La réfutation des thèses adverses ne peut suffire. Il faut également réduire l'adversaire, le rendre méprisable, montrer qu'il n'est pas de taille à lutter : Diderot vise à son exécution. «Il ne s'agit, dans la polémique, de rien moins, et rien d'autre, que de *tuer l'adversaire*» écrit Shoshana Felman<sup>392</sup>. La «violence meurtrière est constitutive de la polémique»<sup>393</sup> et c'est effectivement ce que suggèrent les polémiques satiriques de Diderot.

L'étymologie qui témoigne de cet état de guerre est renforcée, à divers degrés, dans les textes de Diderot par cette isotopie de la mort. Peut-être aura-t-on remarqué que les adversaires de Diderot n'étaient rien<sup>394</sup>. L'arrêt de mort du père Berthier est dans

---

<sup>390</sup> *La Lettre apologétique*, LEW., XIII, p. 70 ; *Œuvres*, III, p. 767.

<sup>391</sup> *La Lettre apologétique*, LEW., XIII, p. 72-73 ; *Œuvres*, III, p. 769.

<sup>392</sup> «Le discours polémique (Propositions préliminaires pour une théorie de la polémique)», dans *CAIEF*, n° 31, 1979, p. 185.

<sup>393</sup> *Id.*, p. 188. Voir le débat que cette position a entraîné p. 271-272.

<sup>394</sup> Rappelons ces passages : Berthier n'avait rien pour lui, les diverses compétences étant distribuées parmi ses collègues ; «l'abbé Morellet n'est rien, ni philosophe, ni homme de bien, ni citoyen, ni ami», «ne connaît

l'anéantissement de sa personne et il est dans l'oubli qui lui est promis, à lui et à ses œuvres (absence de postérité, une tâche qu'il poursuit «incognito»). Diderot annonce aussi la fin de Frédéric II et du monde qu'il défend : «il est le dernier de sa race, moi qui suis peut-être le premier de la mienne»<sup>395</sup>. L'évêque d'Auxerre est le survivant d'un passé religieux moribond. Le mercenaire Morellet est mort pour le parti philosophique, comme est morte l'amitié de Diderot pour Grimm. L'inscription dans l'histoire est toujours présente et transporte l'événement polémique au tribunal des progrès humains. Les adversaires de Diderot seront placés au mieux sur un pied d'égalité avec Zoïle, au pire ils seront complètement oubliés. Négliger la postérité, c'est la mort après la mort.

C'est à cause de cet aspect que les textes de fiction ne peuvent prétendre au titre de polémique. Dans la *Satire seconde* comme dans l'*Entretien d'un philosophe avec la maréchale de \*\*\**, le sort du débat est décidé d'avance. Nous remarquons également que dans les dialogues où Diderot se met en scène le débat polémique est mené avec civilité, sans réelle acrimonie. C'est avec une bonhomie tranquille que Diderot avoue son athéisme à la maréchale, sans dogmatisme, sans prosélytisme. L'ironie à l'égard du bouffon Rameau et les attaques personnelles contre un personnage qui reconnaît ses travers s'accompagnent d'une part de sympathie et de compréhension.

---

rien» ; Grimm «n'est rien, et il ne pense pas que demain peut-être il sera moins que rien». Nous remarquons que le grand comédien n'est rien, lui non plus, ce qui nous donnerait à penser que le *Paradoxe sur le comédien* est autant satirique que polémique.

<sup>395</sup> LEW., XI, p. 686 ; *Œuvres*, III, p. 170.

### 3 - CONCLUSION

Nous en avons terminé avec les polémiques satiriques de Diderot. Nous avons commencé par démontrer que Diderot était homme à paradoxes et, par le fait même, portait sur son milieu un regard exotopique scandaleux aux yeux des orthodoxes. Il ne faut donc pas s'étonner si certains de ses articles ont pu heurter les tenants de la tradition. Si nous avons maintenant à faire la synthèse de ce qu'est pour nous la polémique satirique, nous dirions que c'est un débat dont l'accent est mis sur l'attaque contre l'adversaire, plutôt que sur les idées de celui-ci. Cet adversaire peut être seul (libelle) ou peut être appréhendé comme groupe homogène, comme parti, selon le statut social (acteur, journaliste, magistrat) ou selon l'idéologie (religieux, philosophe systématique). Cet interlocuteur est perçu par Diderot comme un ennemi à abattre.

Nous reprenons cette métaphore de la mort pour l'étendre, et donner à notre étude un mouvement plus général vers la rupture. Diderot sentait l'inutilité des polémiques comme nous l'avons écrit. Nous voyons dans ce meurtre symbolique de l'adversaire une fracture définitive où les lieux de rencontre avec l'autre sont devenus chimériques. Diderot est prêt à la parole pamphlétaire.

## C — LE PAMPHLET

Je hais, je fuis l'espèce humaine,  
composée de victimes et de bourreaux ;  
et si elle ne doit pas devenir meilleure,  
puisse-t-elle s'anéantir<sup>396</sup>!

Diderot eut «la tentation du pathétique, condamnée sans remède à partir de 1760, mais bien décidée à se survivre à elle-même»<sup>397</sup>. Nous voyons dans la parole pamphlétaire l'un des signes de cette survivance.

Nous avons trouvé l'essentiel de l'écriture pamphlétaire de Diderot dans ses dernières œuvres, en particulier dans ses contributions à l'*Histoire des deux Indes*. Dans l'ouvrage de l'abbé Raynal, les textes de Diderot apportent «un ensemble discursif qui n'obéit jamais aux lois du *récit*», selon Michèle Duchet<sup>398</sup>. Les pages de Diderot tiennent moins de l'information que de la réflexion<sup>399</sup>. Michèle Duchet remarque également qu'«il serait vain de voir [dans ces contributions] un texte comparable aux autres textes de Diderot»: il semble «que Diderot s'y soit essayé à une nouvelle écriture»<sup>400</sup>. Michèle Duchet voit encore dans la *Réfutation d'Helvétius* ou dans les *Observations sur le Nakaz* «une réflexion théorique sur les mœurs et les lois» ; avec l'*Histoire des deux Indes*

se construit la pratique de ce discours théorique : les pages contre un tyran se muent en apostrophes véhémentes, en appels aux peuples opprimés, en parole de lutte et de vengeance [...] Le dialogue philosophique cède le pas au discours politique, dont l'éloquence et la violence sont signes d'un tout autre rapport à l'histoire (*id.*).

---

<sup>396</sup> *Histoire des deux Indes*, *Œuvres*, III, p. 740 ; LEW., XV, p. 503.

<sup>397</sup> Jacques Chouillet, *La Formation des idées esthétiques*, p. 600.

<sup>398</sup> *Diderot et l'Histoire des Deux Indes ou l'Écriture Fragmentaire*, Paris, A.-G. Nizet, 1978, p. 174.

<sup>399</sup> Laurent Versini, *Œuvres*, III, p. 585.

<sup>400</sup> Ouvr. cité, p. 174.

Nous croyons que cette «nouvelle écriture» tend vers la parole pamphlétaire, telle que définie par Marc Angenot et qu'après la période de maturation théorique identifiée par Michèle Duchet, la parole de Diderot est maintenant tournée vers l'action.

## 1 — ÉLÉMENTS THÉORIQUES

L'*Apostrophe à Louis XVI* est l'une des œuvres qui réalise certainement le mieux la synthèse avec les «invariants» de la parole pamphlétaire définis par Marc Angenot<sup>401</sup>. Il nous a paru judicieux de nous laisser conduire par l'ouvrage de Marc Angenot et d'y appliquer l'*Apostrophe* à titre d'exemple.

L'apostrophe est en général une digression, un discours que l'on adresse à autrui et parfois à soi-même<sup>402</sup>. Elle est exclamative et repose sur «le sentiment excité dans le cœur jusqu'à éclater» ; elle exprime «une émotion vive et profonde, comme l'élan spontané d'une âme fortement affectée»<sup>403</sup>. L'*Apostrophe* tient aussi de la lettre ouverte<sup>404</sup>.

Marc Angenot développe sa «thématique générique» (chapitre III) selon quatre axes : 1° l'énonciateur ; 2° la vérité ; 3° «le pouvoir des mots» ; 4° «la vision crépusculaire

<sup>401</sup> L'*Apostrophe* se trouve au livre IV, chap. 18 de l'*Histoire des deux Indes* (1780). L'*Apologie de Raynal* commente ainsi cette apostrophe : «j'ai lu l'apostrophe à Louis XVI ; elle est simple, pathétique, respectueuse et noble. Tout ce qu'il importait d'apprendre à un jeune souverain, s'y trouve ; il n'y a rien de trop ni de trop peu» (LEW., XIII, p. 73 ; *Œuvres*, III, p. 769-770).

<sup>402</sup> *Apostrophe* : «Figure de Rhétorique, par laquelle on détourne son discours pour adresser la parole à quelque personne, ou à quelque chose, comme si c'était une personne» (ACAD., 1762, t. I, p. 82).

<sup>403</sup> Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, p. 372.

<sup>404</sup> L'abbé Raynal publia d'ailleurs ce texte à part, sous le titre de : *Lettre de M. Guillaume Raynal à S. M. Louis XVI* (note de Laurent Versini, *Œuvres*, III, p. 636). L'*Apostrophe à Louis XVI*, comme la lettre ouverte, «se place à un niveau d'intimité où l'allocutaire [est perçu] comme individu singulier auquel s'adresse en toute liberté un autre individu [...], avec son exigence de sincérité réciproque et son intensité particulière dans la mise en demeure» (Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, p. 60).

du monde»<sup>405</sup>.

### a) «L'énonciateur et son image»

Le discours pamphlétaire «est habité par une conscience» omniprésente, par l'«ego» de «l'homme aux outrages», une sorte de «Janus» partagé entre le «ressentiment et la bonne conscience» (p. 74). Cette présence de l'énonciateur est remarquable dans l'*Apostrophe*, si ce n'est par le *je* de l'énonciation, du moins par le tutoiement qui renforce cette présence. Quelle image souhaite-t-il projeter ?

Dans les deux premières phrases de l'*Apostrophe*, le pamphlétaire annonce qu'il est «homme de bien», un des «meilleurs sujets» qui se puissent rencontrer, qu'il «lève des mains pures vers le ciel, pour le bonheur de l'espèce humaine et pour la prospérité et la gloire [du] règne» de Louis XVI<sup>406</sup> :

c'est qu'alors ce n'est pas un sujet, c'est un député de la nation qui parle ; c'est qu'il est l'organe de la vertu, de la raison, de l'équité, de l'humanité, de la justice, de la clémence, de la loi<sup>407</sup>.

Nous remarquons que Diderot ne se pose pas en philosophe (contrairement à son *Apologie de Raynal*), titre qui aurait terni son image<sup>408</sup>.

Marc Angenot s'intéresse ensuite à la place du pamphlétaire dans la société. Le pamphlétaire se place «en marge du système dominant», quasi «nulle part» (p. 74). Sa position est bien «exotopique» dans l'*Apostrophe*, lorsque le pamphlétaire se place en

---

<sup>405</sup> *La Parole pamphlétaire*, p. 69-109. Nous donnerons la pagination dans le texte.

<sup>406</sup> *Œuvres*, III, p. 636 ; LEW., XV, p. 445.

<sup>407</sup> *Apologie de Raynal*, LEW., XIII, p. 77 ; *Œuvres*, III, p. 772.

<sup>408</sup> Contrairement aussi au *Discours d'un philosophe à un roi* (*Œuvres*, III, p. 641 et suiv. ; LEW., XI, p. 871 et suiv.) qui n'a pas paru dans l'*Histoire des deux Indes*.

dehors du cercle des familiers de Louis XVI et de ses «flatteurs»<sup>409</sup>, mais aussi au-dessus de l'ensemble de la population.

Cette image et cette position autorisent seules l'intervention du pamphlétaire, sans qu'il tire son autorité d'aucun autre savoir particulier que celui de l'expérience quotidienne («une parole sans compétence» selon Marc Angenot, p. 75). Ainsi en est-il de notre pamphlétaire dans l'*Apostrophe* qui n'est qu'un sujet vertueux parmi d'autres.

Marc Angenot la qualifie cette initiative de «parole automandatée» (p. 76). Diderot pousse l'artifice rhétorique, dans l'*Apostrophe*, jusqu'à imaginer la demande de Louis XVI à laquelle le pamphlétaire s'empresse de répondre<sup>410</sup>. Ce faisant, il contourne un interdit majeur, le «droit de parler [...] que le "système" lui dénie» (*id.*)<sup>411</sup>. Le pamphlétaire trouve sa légitimité ailleurs, «dans l'essence» de son discours (Marc Angenot, *id.*), dans une vérité aveuglante qu'il doit exprimer.

Le pamphlétaire est donc isolé et le fait de se présenter à titre individuel comporte des risques, selon Marc Angenot (p. 77). Ainsi, celui qui apostrophe son roi reconnaît sa «hardiesse», mais il a peut-être plus à craindre de l'hostilité des courtisans<sup>412</sup>. De fait, l'auteur de l'*Apostrophe* admet que les courtisans sont «dangereux», eux qui ont pour le moment l'oreille du souverain<sup>413</sup>. Mais qu'importe le risque quand la nation est en péril? Il «est d'un homme juste de reconnaître la justice et de dire la vérité même contre son

---

<sup>409</sup> *Œuvres*, III, p. 636 ; LEW., XV, p. 445.

<sup>410</sup> «Qu'on me présente un tableau fidèle de ma situation [...] Tu as ordonné ; je vais obéir» (*Œuvres*, III, p. 637 ; LEW., XV, p. 446).

<sup>411</sup> Grimm a fort bien vu, dans son faux dilemme, l'«audace» qu'il y avait d'avoir ainsi parlé au roi (*Apologie de Raynal*, LEW., XIII, p. 76 ; *Œuvres*, III, p. 772).

<sup>412</sup> *Œuvres*, III, p. 636 ; LEW., XV, p. 445.

<sup>413</sup> *Œuvres*, III, p. 641 ; LEW., XV, p. 450.

propre intérêt», avait écrit Diderot ailleurs<sup>414</sup>.

Le danger que représente cette parole pamphlétaire pour l'énonciateur est encore plus nettement exprimé dans l'*Apologie de Raynal*, où, rappelons-le, Diderot défend «les hommes courageux, les hommes vertueux» qui «ne redoutèrent point la persécution» : «ils voulaient dire la vérité [et] la dire fortement», sans égards «au bonheur ou [au] malheur qu'ils pouvaient attirer sur eux». Quelques-uns «d'entre ces hommes rares surent perdre la fortune, la liberté, l'honneur, la vie, sans murmurer»<sup>415</sup>.

Cette part de risque pleinement assumée s'accompagne d'une sorte de parole désespérée oscillant entre le dégoût et le pathétique. Le «pamphlétaire refuse la sérénité du professeur de morale» pour mieux s'abandonner à ce «sentiment viscéral» qui l'envahit (Marc Angenot, p. 79). Comment exprimer ces vérités à Louis XVI, sinon par un cri de désespoir qui puisse traverser «cette barrière impénétrable» de familiers qui empêche le souverain d'«entendre la vérité»<sup>416</sup>?

L'auto-représentation du pamphlétaire dans l'*Apostrophe* correspond ainsi, dans les grandes lignes, aux critères énoncés par Marc Angenot. Reste la présence de l'allocutaire.

L'allocutaire est problématique dans le pamphlet, toujours selon Marc Angenot.

---

<sup>414</sup> *Lettre sur le commerce*, DPV, VIII, p. 505 ; LEW., V, p. 327 ; *Œuvres*, III, 75-76.

<sup>415</sup> *Apologie de Raynal*, LEW., XIII, p. 68-69 ; *Œuvres*, III, p. 766. «On nous précise sans cesse la prudence; mais considérez, s'il vous plaît, que s'il n'y avait jamais eu que des hommes prudents sur la terre, les écrits de Platon, de Cicéron, de Montesquieu, n'auraient jamais existé; aucun ouvrage immortel n'aurait honoré son auteur et son siècle. Mais si tout dans la nature suit la pente inévitable de son sort ; s'il est vrai qu'il faut que le fanatique persécute, il faut sans doute aussi que le philosophe remplisse sa tâche au risque des malheurs qu'il peut s'attirer» (*Conversation de Grimm et de Diderot à propos de la proscription de J.-J. Rousseau*, DPV, IX, p. 383). Voir aussi *Jacques le Fataliste*: «il y a longtemps que le rôle de sage est dangereux parmi les fous. [...] je connais tout le péril de votre profession» (DPV, XXIII, p. 90-91 ; LEW., XII, p. 92-93 ; *Œuvres*, II, p. 765).

<sup>416</sup> *Lettre sur le commerce de la librairie*, LEW., V, p. 328-329 ; *Œuvres*, III, p. 76-77. Ce droit à la vérité pour le souverain est un des poncifs des effets bénéfiques de la satire ; il a comme modèle Charles VIII.



Si Diderot ne peut être confondu avec l'énonciateur (qui, d'ailleurs, représente normalement Raynal), l'allocutaire ne peut être confondu avec Louis XVI.

Certes, Louis XVI n'est pas oublié. Mais si nous faisons son portrait d'après l'*Apostrophe*, nous ne pourrions que dégager l'image d'un monarque éthéré, idéal, qui a peu à voir avec une véritable personne. Il est «jeune» et inexpérimenté<sup>417</sup>. Le pamphlétaire lui prête de l'amour pour ses sujets, de la sensibilité<sup>418</sup> ; son «âme sensible et royale» lui permettra de trouver «les réponses justes et vraies» afin de rétablir la situation<sup>419</sup>. Il est le seul à avoir conservé son intégrité dans un milieu pervers<sup>420</sup>. De fait, on n'y décèle aucune allusion personnelle. Ce portrait ressemble à ce qu'on peut lire dans les éloges quand le panégyriste ne connaît pas la personne à qui il adresse un compliment<sup>421</sup>.

Derrière ce roi, se cache le véritable destinataire, celui que le pamphlétaire veut vraiment atteindre en lui montrant la profondeur de sa misère. Diderot parle au nom de la «multitude de sujets» ruinés, au nom des «citoyens laborieux, honnêtes, économes, industriels» ou au nom de «l'infortuné laboureur» ; il parle au nom des «vingt-deux millions d'hommes» du royaume<sup>422</sup>. C'est cette masse d'hommes que le pamphlétaire veut faire mouvoir.

---

<sup>417</sup> Pour la jeunesse : *Œuvres*, III, p. 636, 638 ; LEW., XV, p. 445, 447. «Tes mains inexpérimentées» (*Œuvres*, III, p. 637 ; LEW., XV, p. 446).

<sup>418</sup> Les sujets «que tu chéris» (*Œuvres*, III, p. 639 ; LEW., XV, p. 449) ; «Ton âme sensible est accablée de douleur» (*Œuvres*, III, p. 639 ; LEW., XV, p. 448).

<sup>419</sup> *Œuvres*, III, p. 640 ; LEW., XV, p. 450.

<sup>420</sup> *Œuvres*, III, p. 636 ; LEW., XV, p. 445.

<sup>421</sup> Voir ci-dessus l'éloge paradoxal et, plus haut, l'allégorie.

<sup>422</sup> *Œuvres*, III, p. 638-639 ; LEW., XV, p. 447-449.

### b) «La vérité et l'imposture»

«Tout pamphlet s'articule sur la dichotomie vérité / imposture» (Marc Angenot, p. 85). La vérité est réclamée d'un bout à l'autre de l'*Apostrophe*. Quant à l'imposture, elle cerne de toutes parts le roi. Le pamphlétaire croit avoir «pour mandat paradoxal de chercher à convaincre de l'évidence» (Marc Angenot, p. 86-87). Le mensonge est incarné et l'imposteur, clairement identifié dans l'*Apostrophe*. Diderot conseille au roi

de regarder comme le plus dangereux des imposteurs, comme l'ennemi le plus cruel de notre bonheur et de ta gloire, le flatteur impudent qui ne balancera pas à t'assoupir dans une tranquillité funeste, soit en affaiblissant à tes yeux la peinture affligeante de ta situation, soit en t'exagérant l'indécence, le danger, la difficulté de l'emploi des ressources qui se présenteront à ton esprit<sup>423</sup>.

«Ce n'est plus d'erreur qu'il s'agit, mais de mensonge, de mensonge conscient et profitable» (Marc Angenot, p. 89) et l'entourage du prince ne peut vouloir une réforme qui contrarierait son «insatiable avidité» et celle «des courtisans de tes proches», c'est-à-dire les parasites des parasites<sup>424</sup>.

### c) «Le pouvoir des mots»

La dégradation sociale est accompagnée de la dégradation du langage, d'un «détournement des mots» (p. 95). Ce thème rejoint ce que nous avons écrit par ailleurs sur la métaphysique qui vidait les mots de leur substance<sup>425</sup>: nombreux sont les pamphlétaires à constater le même phénomène, voire l'emploi à contresens des mots (p. 96). Dans l'*Apostrophe*, les courtisans, par «duplicité», opèrent ce «détournement» dans

---

<sup>423</sup> *Œuvres*, III, p. 641 ; LEW., XV, p. 450. La terminologie de Marc Angenot rejoint ici celle de Diderot.

<sup>424</sup> *Œuvres*, III, p. 640 ; LEW., XV, p. 450.

<sup>425</sup> Voir plus haut, p. 122-123.

leur «intérêt personnel» ; ces flatteurs ne balancent pas à assoupir le souverain «dans une tranquillité funeste, soit en affaiblissant» à ses «yeux la peinture affligeante de [sa] situation», soit en «exagérant» le danger des réformes<sup>426</sup>.

La parole du pamphlétaire est prise alors dans un dilemme : puisqu'il semble être le seul à percevoir cette réalité criante, il doit argumenter contre l'imposture ; pourtant, il ne peut le faire, «car accepter d'argumenter, de discuter, c'est se situer dans le champ du probable où toute thèse est persuasible» (p. 93). Autrement dit, le pamphlétaire refuse la polémique qui suppose un terrain commun de discussion. Diderot procède de la même manière dans son *Apostrophe*. Il n'est pas question d'argumenter. Diderot «exhibe» littéralement la réalité :

vois le concussionnaire protégé tourner auprès de sa pauvre demeure, pour trouver dans l'apparence de quelque amélioration à son triste sort le prétexte de redoubler ses extorsions. Vois des troupes d'hommes, qui n'ont rien, quitter dès l'aurore leur habitation et s'acheminer, eux, leurs femmes, leurs enfants, leurs bestiaux, sans salaire, sans nourriture, à la confection des routes, dont l'avantage n'est que pour ceux qui possèdent tout<sup>427</sup>.

De cette manière, le pamphlétaire reprend en main le sens des mots en plaquant ceux-ci à la réalité. Le «pouvoir des mots» ne se limite pas à l'état présent.

Le pamphlétaire prétend «dévoiler l'avenir», affirme Marc Angenot (p. 98), comme le fait l'auteur de l'*Apostrophe* : «tel est le sort qui t'attend»<sup>428</sup>. Cet avenir n'est pas inéluctable. Le pamphlétaire prétend également orienter l'histoire en présentant les

---

<sup>426</sup> *Œuvres*, III, p. 641 ; LEW., XV, p. 451.

<sup>427</sup> *Œuvres*, III, p. 639 ; LEW., XV, p. 448.

<sup>428</sup> *Œuvres*, III, p. 641 ; LEW., XV, p. 450. Diderot prophétise ailleurs dans l'*Histoire* sur les colonies ; «voici l'arrêt que le destin prononce sur vos colonies», écrit-il : «ou vous renoncerez» à vos colonies, «ou elles renonceront à vous» (*Œuvres*, III, p. 696).

mesures énergiques qui en changeront le cours.

Nous placerions volontiers dans ce thème du «pouvoir des mots» l'élément *performatif* de l'énoncé pamphlétaire<sup>429</sup>. Marc Angenot aborde cet aspect pour présenter l'énonciateur (p. 69-73). Dans l'*Apostrophe*, le caractère performatif du texte se manifeste soit sous forme d'interrogations rhétoriques, soit sous forme de réponses aux problèmes. «Demande-toi», écrit Diderot à l'endroit de Louis XVI, «si ton intention est

de garder cette multitude d'officiers grands et subalternes qui te dévorent.  
D'éterniser le dispendieux entretien de tant de châteaux inutiles et les énormes salaires de ceux qui les gouvernent.  
De doubler, tripler les dépenses de ta maison par des voyages non moins coûteux qu'inutiles.  
De dissiper en fêtes scandaleuses la subsistance de ton peuple, etc.<sup>430</sup>

La réponse vient immédiatement : il faut réduire ce train de vie indécent, puis, imposer la noblesse, les magistrats, en fait

tous les hommes puissants ou protégés [qui] continuent d'écarter loin d'eux le fardeau de l'impôt pour le faire retomber sur le peuple : espèce de concussion contre laquelle le gémissment des opprimés et les remontrances des hommes éclairés réclament inutilement et depuis si longtemps<sup>431</sup>.

Les ecclésiastiques ne sont pas oubliés<sup>432</sup>.

Il est évident que Louis XVI, dont la faiblesse est déjà connue, n'a ni la volonté, ni le pouvoir de faire ce qui n'était déjà pas à la portée de Louis XIV. Peut-on demander

<sup>429</sup> La langue est un acte qui veut, dans certaines conditions (qualité du message, contexte), *faire faire*. Marc Angenot reprend la théorie d'Austin et de Searle (p. 69-70).

<sup>430</sup> *Œuvres*, III, p. 640 ; LEW., XV, p. 449.

<sup>431</sup> *Œuvres*, III, p. 640 ; LEW., XV, p. 450.

<sup>432</sup> Convient-il «de confirmer dans un corps qui possède le quart des biens du royaume, le privilège absurde de s'imposer à sa discrétion, et par l'épithète de gratuits qu'il ne rougit pas de donner à ses subsides, de te signifier qu'il ne te doit rien ; qu'il n'en a pas moins droit à ta protection et à tous les avantages de la société, sans en acquitter aucune des charges, et que tu n'en as aucun à sa reconnaissance» (*Œuvres*, III, p. 640 ; LEW., XV, p. 450) ?

à un roi seul (le pamphlétaire insiste sur cette solitude) non seulement de convoquer les États généraux, mais aussi de promouvoir «le retour à la liberté primitive» et à «l'exercice respectable des premiers actes de la justice naturelle» (*in fine*) ? Le pamphlet vise en fait à éclairer le lecteur sur sa situation présente et à le pousser à réclamer la plus élémentaire des justices.

#### d) «La vision crépusculaire du monde»

C'est l'aspect le plus évident de ce pamphlet. Dans l'*Apostrophe*, Diderot entreprend de peindre un monde, selon lui, en «décadence»<sup>433</sup>. La marine ? Elle n'est pas vacillante : elle a «cessé d'exister»<sup>434</sup>. On dilapide en des guerres inutiles, et pour des questions d'honneur, l'or et le sang des sujets. Le royaume n'est plus respecté, ni par ses armes, ni par sa diplomatie. Ce sont des «banqueroutes exécutées d'année en année» qui conduisent «à la dernière indigence une multitude de sujets» ; c'est le «pillage des finances abandonnées à une foule de mains aussi viles que rapaces» ; c'est encore la vénalité qui «supplée à tout talent, [qui] remplace toute vertu» ; ce sont des lois iniques et intolérantes qui frappent les «citoyens laborieux, honnêtes, économes, industriels» et qui profitent à un «ramas d'hommes dissolus» ; ce sont des provinces qui ploient «sous le fardeau des impositions et sous les vexations aussi variées que cruelles de la nuée des satellites du traitant». Et que dire de «l'infortuné laboureur auquel il reste à peine, des terres qu'il a cultivées, assez de paille pour couvrir sa chaumière et se faire un lit»<sup>435</sup> ? La société

---

<sup>433</sup> «La décadence où [le royaume] est tombé» (*Œuvres*, III, p. 637 ; LEW., XV, p. 445-446).

<sup>434</sup> *Œuvres*, III, p. 637 ; LEW., XV, p. 446.

<sup>435</sup> Pour toutes les citations : *Œuvres*, III, p. 638-639 ; LEW., XV, p. 447-448.

française décline et elle s'est écartée des valeurs fondamentales.

Car le royaume a déjà été florissant. C'est le lieu commun de «l'âge d'or» que développe Marc Angenot (p. 106-107) et que nous retrouvons dans l'*Apostrophe*<sup>436</sup>. Avant de décrire l'état du royaume, le pamphlétaire s'était déjà exclamé : «ô splendeur, ô respect du nom français, qu'es-tu devenu ?»<sup>437</sup> Il exige le retour à la simplicité que pratiquait Louis IX lorsqu'il rendait la justice sous son chêne<sup>438</sup>. Il ne s'agit pas, bien sûr, de prendre cet exemple au pied de la lettre : «si un monarque voulait demain s'asseoir sous un chêne, et juger lui-même ses peuples», écrit Diderot, on lui rétorquerait : «Sire, de quoi vous mêlez-vous ?»<sup>439</sup> L'évocation de Louis IX pourrait n'être qu'une leçon d'humilité et de saine politique donnée à l'actuel roi. Diderot n'aimait pas ce «cannibale», cette «bête féroce» de saint Louis<sup>440</sup>, ce roi bigot qui fit tuer cent mille hommes en deux croisades inutiles<sup>441</sup>, cet «esprit intolérant» enfin, qui agissait «par sottise pieuse»<sup>442</sup>. L'image d'Épinal s'inscrit dans l'économie de la parole pamphlétaire et n'a d'intérêt que

---

<sup>436</sup> L'âge d'or est pour Diderot une vision chimérique du monde qui ressemblerait au paradis d'Adam et Ève, à un âge mythique (*Satire contre le luxe*, DPV, XVI, p. 551 ; LEW., VII, p. 121 ; *Œuvres*, IV, p. 586 ; art. \*ÂGE, ENC., I, p. 169 b ; art. \*ASTRÉE, ENC., I, p. 778 b ; art. \*JAPONAIS, ENC., VIII, p. 455 b). Nous utilisons ce terme dans le sens donné par Marc Angenot, de temps anciens où tout allait mieux.

<sup>437</sup> *Œuvres*, III, p. 638 ; LEW., XV, p. 447.

<sup>438</sup> «Le faste n'ajoute rien à la majesté du trône ; un de tes aïeux ne se montra jamais plus grand que lorsque accompagné de quelques gardes qui lui étaient inutiles, plus simplement vêtu qu'un de ses sujets, le dos appuyé contre un chêne, il écoutait les plaintes et décidait les différends» (*Œuvres*, III, p. 639 ; LEW., XV, p. 449).

<sup>439</sup> *Mémoires pour Catherine II*, LEW., X, p. 534 ; *Œuvres*, III, p. 206-207.

<sup>440</sup> *Lettres sur l'esprit du siècle*, DPV, XVIII, p. 331-332 ; LEW., VIII, p. 177. Voir aussi les *Mémoires pour Catherine II*, (LEW., X, p. 633-634 ; *Œuvres*, III, p. 269), l'*Histoire des deux Indes*, (*Œuvres*, III, p. 614 ; LEW., XV, 532).

<sup>441</sup> Art. \*CROISADES, ENC., IV, p. 505 a.

<sup>442</sup> *Mémoires pour Catherine II*, LEW., X, p. 538-539 ; *Œuvres*, III, p. 210.

dans la dénonciation des temps présents<sup>443</sup>.

Voici donc, appliquées à l'*Apostrophe à Louis XVI*, les notions thématiques et théoriques de Marc Angenot. D'autres textes peuvent appuyer cette démonstration, tel le *Sermon d'un jésuite sur les succès d'une nation hérétique*, extrait du même ouvrage. Ce texte, remanié par de Diderot, témoigne de son goût pour ce type de discours<sup>444</sup>. Se pose alors la question de savoir ce qui distingue le *Sermon d'un jésuite* de l'*Apostrophe* et ce qui ferait de l'un une pièce de l'éloquence religieuse et de l'autre un pamphlet.

La position du jésuite n'est pas exotopique. Il s'exprime au nom des valeurs traditionnelles du catholicisme au sein d'une société profondément catholique et, de surcroît, en pleine fièvre nationaliste<sup>445</sup> : on ne peut être plus orthodoxe. En d'autres mots, le jésuite préconise un véritable retour à cet âge d'or où le Portugal était maître du Brésil ; Diderot, quant à lui, n'est pas dupe du modèle (saint Louis) qu'il cite. Néanmoins, cette proximité des discours montre que Diderot goûte ce genre d'éloquence classique empreinte de rhétorique et qu'il apprécie l'énergie de certains de ces discours

---

<sup>443</sup> Cette notion d'âge d'or rejoint la représentation du monde inversé : «la description actuelle du Monde-à-l'envers appelle en contre-partie celle d'un temps où tout n'était pas encore sens dessus-dessous» (Marc Angenot, p. 106). Il faut noter ici une différence fondamentale dans le cas de Diderot : celui-ci n'éprouve pas le besoin de revenir à ces âges mythiques, alors qu'il n'y a aucun pamphlétaire «qui ne tombe dans [le] piège idéologique» de l'âge d'or (Marc Angenot, *id.*).

<sup>444</sup> *Œuvres*, III, p. 745-749. Absent de LEW. Le *Sermon* blâme Dieu du succès des hérétiques hollandais au Brésil. Le jésuite Antoine Vieira s'affirme l'égal du prophète Josué et projette ainsi cette image de soi nécessaire à cette interpellation. Il dénonce l'injustice qui place les Portugais «nulle part», dans le désert, comme le peuple d'Israël (p. 745). Vieira parle sous le même signe d'urgence («C'est le dernier jour de la quinzaine...»), au nom «d'une religieuse audace» (p. 745) : c'est sa «parole automandatée». L'allocutaire réel est bien sûr celui qui écoute ou lit le sermon, et non Dieu : c'est une parole d'action. Le couple vérité / imposture fonde également le *Sermon*, avec l'opposition entre le catholicisme et le protestantisme. Vieira prophétise aussi : «l'hérésie s'emparera de la chaire de vérité. La fausse doctrine infectera les enfants des Portugais» etc. (p. 748-749). La «vision crépusculaire» n'y est pas même absente : «vois-les. Ils entrent dans cette ville avec la fureur de conquérants, avec la rage d'hérétiques. Vois que ni l'âge, ni le sexe ne sont épargnés. Vois le sang qui coule. Vois les coupables, les innocents, les femmes, les enfants passés au fil de l'épée, égorgés les uns sur les autres», etc. (p. 748).

<sup>445</sup> Les Portugais venaient de regagner, en 1640, leur indépendance face à l'Espagne.

politiques<sup>446</sup>. La parole pamphlétaire s'accompagne toujours chez Diderot du ton déclamatoire qui exclut les impropriétés de langue<sup>447</sup>.

## 2 — LA SATIRE À LA MANIÈRE DE PERSE ET LA PAROLE PRÉ-PAMPHLÉTAIRE

La *Satire contre le luxe à la manière de Perse* marque une étape importante dans le passage de la satire littéraire au pamphlet. Comme nous l'avons écrit, la place de Perse dans l'œuvre de Diderot est ténue. C'est pourtant vers lui qu'il se tourne dans sa *Satire contre le luxe* en la faisant «à la manière» du satirique latin<sup>448</sup>. Pourquoi s'en réclamer ?

Nous n'avons trouvé aucune réponse parmi les critiques, cette *Satire*, à notre connaissance, n'ayant fait l'objet d'aucune analyse particulière. Donal O'Gorman lui-même la passe sous silence<sup>449</sup>. Les deux articles traitant des affinités de Diderot avec Perse ont négligé la *Satire à la manière de Perse*.

Le premier, celui de Gustave Charlier et Léon Herrmann, étudie la seconde série de corrections apportées par Diderot à la traduction de Perse par l'abbé Le Monnier. Ce

---

<sup>446</sup> Rappelons que Diderot prenait les exemples de Démosthène, de Cicéron, de Juvénal dans l'*Apologie de Raynal*.

<sup>447</sup> Il serait certainement judicieux d'expliquer l'éloquence de certains pamphlets de Diderot par le biais des orateurs anciens et par Tacite. Diderot voit en ce dernier «outre un historien que nul ne peut contester, un moraliste et un politique rigoureux, dont la science se fonde sur une connaissance impitoyable du cœur humain, un écrivain à l'art consommé». La force de Tacite «réside dans l'émotion qui l'anime et qu'il suscite». «Nul n'est en fait mieux placé que lui pour se faire le dénonciateur des tyrans», pour se faire le dénonciateur des «moyens infâmes auxquels ils ont recours» (Catherine Volpilhac-Augier, art. TACITE, *Dictionnaire de Diderot*, p. 509-510).

<sup>448</sup> Un autographe aujourd'hui égaré portait le titre de *Satire à la manière de Perse*. L'ajout *contre le luxe* pourrait bien être de Naigeon (DPV, XVI, p. 550). Notons que Juvénal a plus nettement pourfendu le luxe que Perse (*Satires*, I, vv. 135-136 ; IV, vv. 136-143 ; VI, vv. 298-300 ; VII, vv. 135-138).

<sup>449</sup> Le «je vous ai presque fait une satire à la manière de Perse» de la *Satire première* — l'édition critique en appendice à son étude (ouvr. cité, p. 238) — n'amène aucune allusion à cette autre satire *à la manière de Perse*.



«Diderot latiniste» n'est d'aucun secours<sup>450</sup>. Françoise Aubert a également oublié cette *Satire* dans son article «Diderot et Perse»<sup>451</sup>. L'auteure fait la part trop belle à l'influence de Perse sur Diderot sans que les arguments avancés convainquent. Il est très improbable, par exemple, qu'une quelconque «admiration» pour le poète latin ait conduit Diderot à être «plus proche de Perse que d'Horace» dans la *Satire première*<sup>452</sup>. Françoise Aubert ne cite jamais la *Satire à la manière de Perse*, ce qui ôte à son étude une grande part de sa force d'analyse.

La rédaction de cette pièce se situerait entre 1771 et 1774, c'est-à-dire bien au-delà du *Salon de 1767* dans lequel elle est souvent insérée : de fait, la *Satire* est absente de l'autographe du *Salon*<sup>453</sup>. Il est donc légitime de l'étudier isolément.

Cette satire s'attaque à la vénalité des charges, symptôme d'un «mauvais» luxe qui gagne tout, qui achète tout et qui relègue la valeur personnelle loin derrière le «mérite» pécuniaire. Il s'ensuit une décadence générale dans laquelle «l'obsession de l'argent» accélère «la dissolution du sentiment familial» qui fonde traditionnellement la société<sup>454</sup>. Voici pour le thème. Pour la forme, Diderot adopte le dialogue.

---

<sup>450</sup> «Diderot, annotateur de Perse», dans *R.H.L.F.*, XXXV, 1928, p. 39-64. À la lumière des deux séries de corrections cette fois, la question est reprise par Jean Gérard («Diderot latiniste», DPV, XII, p. 215-221).

<sup>451</sup> Dans *Spicilegio Moderno*, n° 1, 1972, p. 35-44.

<sup>452</sup> *Id.*, p. 44. Les rapports entre Diderot et Perse ne sont d'ailleurs abordés qu'à propos de la *Satire première* où la présence de Perse est très accessoire («Je vous ai presque fait une satire à la manière de Perse», cité par l'auteure, p. 43). Françoise Aubert effectue des rapprochements abusifs entre le «catalogue», les «images et le réalisme cru» habituels à Perse et la pratique de Diderot dans sa *Satire première* (p. 43-44). Elle ne dégage pas la singularité de Perse : certains liens («Diderot comme Perse utilise l'épître», p. 43), certaines assertions (le «ton alerte, plein de vie et de verve» de la satire, *id.*) conviennent mieux à la satire horatienne qu'à celle de Perse.

<sup>453</sup> Naigeon a suivi la copie de Coppet (celle des Necker) et donna la première édition du *Salon de 1767* avec cette satire placée entre Lagrenée et Belle, à la suite d'un dialogue entre Grimm et Diderot. Roger Lewinter (VII, p. 121-128) et Laurent Versini (*Œuvres*, IV, p. 586-590) adoptent cette disposition. Michel Delon et Annette Lorenceau suivent l'autographe (DPV, XVI, p. 37 et 42 ; var. T, *Salon de 1767*, p. 169) et l'édition donc séparément.

<sup>454</sup> Daniel Arasse, «Les Salons de Diderot : le philosophe critique d'art», LEW., VII, p. x.

La *Satire à la manière de Perse* n'imité aucune satire en particulier. Laurent Versini précise avec raison que Perse n'a écrit aucune satire contre le luxe<sup>455</sup>. Mais puisque le titre autographe est *Satire à la manière de Perse*, ce n'est pas au fond qu'il faut s'intéresser (*contre le luxe*), mais à la *manière*.

Le dictionnaire de l'Académie définit la manière comme un «usage» particulier ou, en peinture, comme «la façon de composer» qui est propre à chaque peintre<sup>456</sup>. La «manière vient du maître, de l'Académie, de l'école» écrit Diderot dans son *Essai sur la peinture*<sup>457</sup>. Conduite avec brio, l'imitation mène au pastiche, c'est-à-dire à faire prendre pour un original ce qui n'est que la reproduction d'un style<sup>458</sup>. Et qu'est-ce que le style? C'est la façon dont un auteur pense, la façon qu'il a de «distribuer [sa] matière», «l'exactitude et la justesse» de l'expression, en somme cette «chose précieuse et rare» qui distingue l'auteur immortel du commun<sup>459</sup>. C'est donc l'imitation d'un «style» satirique qu'il faut chercher ici.

L'analyse de cette satire nous apprend que le registre dans lequel évolue Diderot est élevé, ce qui rejoint notre conclusion sur l'*Apostrophe*. Il n'y a aucun terme qui détonne, aucun contraste comme il est possible d'en relever dans les autres *Satires* ou

---

<sup>455</sup> *Œuvres*, IV, n. p. 586. Perse enseigne bien dans sa sixième *Satire* l'art de se servir de sa fortune sans que cela se fasse au détriment de l'amitié. Cette *Satire* de Perse reprend certains poncifs satiriques, telle la vie saine à la campagne, les captateurs d'héritage, la diatribe contre ceux qui «vendent leur âme pour de l'argent» (*Sat.*, VI, v. 75, éd. A. Cartault, Paris, Belles Lettres, 1951, p. 55). Diderot pouvait trouver ces thèmes ailleurs.

<sup>456</sup> ACAD., 1762, t. II, p. 87.

<sup>457</sup> DPV, XIV, p. 350 ; LEW., VI, p. 260 ; *Œuvres*, IV, p. 472.

<sup>458</sup> *Salon de 1767*, DPV, XVI, p. 285 ; LEW., VII, p. 223 ; *Œuvres*, IV, p. 666. Sur le pastiche religieux, voir également le *Salon de 1765*, DPV, XIV, p. 87-88 ; LEW., VI, p. 64 ; *Œuvres*, IV, p. 328.

<sup>459</sup> *Salon de 1761*, DPV, XIII, p. 242 ; LEW., V, p. 73-74 ; *Œuvres*, IV, p. 217.

chez Perse lui-même<sup>460</sup>. Les périodes de Diderot sont parfois longues et fondées pour la plupart sur la répétition de la même structure (anaphore). Nous relevons, par exemple, des séries de propositions impératives, interrogatives ou exclamatives, ou encore la réitération d'«imprécations» et d'énumérations<sup>461</sup>. Indéniablement, Diderot cherche à donner un rythme à la *Satire* par l'alternance de longues propositions et de courtes exclamations. Ce rythme mime la cadence heurtée de l'indignation<sup>462</sup>. Selon Henri Morier, les anaphores, signes ici d'une «haine implacable», et les «accumulations de détails accusateurs», sensibles dans la coordination et la juxtaposition, seraient la marque d'une «période satirique» identifiable principalement par «l'entassement pléthorique»<sup>463</sup>. Ce rythme haletant pourrait se comparer à celui de Perse<sup>464</sup>.

Cependant, nous relevons des différences. Les images sont rares chez Diderot alors qu'elles abondent chez Perse<sup>465</sup>; l'usage des qualificatifs chez le premier est sans

---

<sup>460</sup> Chez Perse, «l'expression est familière, souvent brutale ; elle est crue et parfois bizarre ; les métaphores sont outrées, criardes» (A. Cartault, *Satires de Perse*, éd. citée, p. 8).

<sup>461</sup> **Impératives** : «aimons notre patrie ; aimons nos contemporains ; soumettons-nous à un ordre de choses [...] ; jouissons des avantages de notre condition» (DPV, XVI, p. 552 ; LEW., VII, p. 122-123 ; *Œuvres*, IV, p. 587). **Interrogatives** : «que m'importe vos Praxitèle et vos Phidias ? Que m'importe vos Appelle ? Que m'importe vos poèmes divins ? Que m'importe vos riches étoffes ?» (DPV, XVI, p. 554 ; LEW., VII, p. 125 ; *Œuvres*, IV, p. 588-589). **Exclamatives** : quatorze exclamations, dont sept apostrophes introduites par «ô». **Imprécations** : «*maudit soit* le premier qui rendit les fonctions publiques vénales ; *maudit soit* celui qui rendit l'or l'idole de la nation ; *maudit soit* celui qui créa la race détestable des grands exacteurs ; *maudit soit* celui qui engendra ce foyer d'où sortirent [...] ; *maudit soit* celui qui condamna par contre-coup le mérite à l'obscurité» (DPV, XVI, p. 553 ; LEW., VII, p. 123-124 ; *Œuvres*, IV, p. 588). **Énumérations** : «des pères, des parents, des frères, des proches, des amis» (DPV, XVI, p. 555 ; LEW., VII, p. 125 ; *Œuvres*, IV, p. 589) ; «les peintres, les poètes, les statuaires, les tapisseries, les porcelaines, et ces magots même» (DPV, XVI, p. 555 ; LEW., VII, p. 125-126 ; *Œuvres*, IV, p. 589) ; «des palais, des jardins, des tableaux, des statues, des vins délicieux, de belles femmes» (DPV, XVI, p. 556 ; LEW., VII, p. 126 ; *Œuvres*, IV, p. 589).

<sup>462</sup> Nous avons découpé la satire en suivant la ponctuation de l'édition DPV. Diderot privilégie d'abord les unités hexasyllabiques (64), puis octosyllabiques (48), décasyllabiques (38) et enfin dodécasyllabiques (32).

<sup>463</sup> Art. ANAPHORE et PÉRIODE, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, p. 109 et p. 892.

<sup>464</sup> «Le style de Perse est serré, heurté ; l'allure en est souvent saccadée» (A. Cartault, éd. citée, p. 8).

<sup>465</sup> À noter tout de même l'apologue de l'éléphant, du bœuf et de la grenouille (DPV, XVI, p. 553 ; LEW., VII, p. 123 ; *Œuvres*, IV, p. 587-588).

commune mesure avec l'application qu'en fait le second. Il ne s'agit donc pas d'une imitation servile du style. Qu'est-ce alors ?

Nous avons écrit que Perse n'était guère familier à Diderot avant que celui-ci ne collabore avec l'abbé Le Monnier et que le satirique latin a été rapidement oublié par la suite. Il semble que Diderot n'ait retenu que certains traits, telles la fermeté stoïcienne, une âme intransigeante, une vision du monde «démonique», c'est-à-dire une «présentation du monde que le désir refuse dans sa totalité»<sup>466</sup>. Diderot prend conscience de ce que doit contenir la satire «sérieuse» à travers Perse.

Ce type de satire s'accorde avec certains des éléments de la parole pamphlétaire décrits par Marc Angenot. Parmi ceux-ci, nous retenons «l'énonciateur et son image». Cet homme est «nulle part» : «où irai-je donc ? Où trouverai-je un état de bonheur constant ?» ; «je ne sais plus en quel temps, sous quel siècle, en quel coin de la terre vous placer», lance l'interlocuteur du satirique<sup>467</sup>.

L'imposture est dénoncée vigoureusement. Elle se nourrit de ce mauvais «luxue qui masque la misère»<sup>468</sup>. Le satirique revient par deux fois sur ce luxe de façade, sur cette «richesse des uns, et masque de la misère générale du reste» ; à l'inverse, il appelle de ses vœux un luxe qui soit «le signe d'une opulence générale»<sup>469</sup>. Cette richesse dégradante est illustrée par le geste de cette ouvrière qui a troqué sa vertu contre une montre et une

<sup>466</sup> Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, p.180.

<sup>467</sup> Respectivement : DPV, XVI, p. 556, 552 ; LEW., VII, p. 127, 122 ; *Œuvres*, IV, p. 590-587.

<sup>468</sup> DPV, XVI, p. 557 ; LEW., VII, p. 127 ; *Œuvres*, IV, p. 590.

<sup>469</sup> Respectivement DPV, XVI, p. 553, 556 ; LEW., VII, p. 123, 126 ; *Œuvres*, IV, p. 588, 589.

robe de soie<sup>470</sup>.

Comme dans l'*Apostrophe*, Diderot ne cherche pas à argumenter, mais à présenter les faits. On rampe, on s'avilit, on se prostitue «dans toutes les conditions», observe-t-il<sup>471</sup>. Nous retrouvons également la capacité du pamphlétaire à prophétiser. On lui reproche de voir «trop loin»<sup>472</sup>. Le satirique appréhende en effet le monde et son histoire comme un cycle perpétuel : sa société touche à la fin de ce cycle<sup>473</sup>.

Cette mort annoncée envahit toute la satire à travers, entre autres, le thème de l'argent corrupteur qui est, selon Marc Angenot, l'un des signes de «la vision crépusculaire du monde» (p. 104-105). La contrepartie que constitue l'âge d'or est aussi présente : «je ne connais plus guère qu'un moyen de vous contenter ; c'est de ramener l'âge d'or»<sup>474</sup>. Lucide, le satirique rejette le mythe du paradis terrestre et celui de l'austérité spartiate au profit de la frugalité romaine des premiers temps<sup>475</sup>. Cet âge d'or trouve ici une variante habituelle à travers l'importance accordée à l'agriculture<sup>476</sup>.

Cependant, il est encore possible de freiner ce déclin. La *Satire à la manière de Perse*, comme le pamphlet, est une parole d'action. «Abolissez la vénalité des charges», ordonne le satirique ; ce faisant, la société retrouvera son assiette, ses valeurs et le

---

<sup>470</sup> DPV, XVI, p. 553 ; LEW., VII, p. 124 ; *Œuvres*, IV, p. 588.

<sup>471</sup> DPV, XVI, p. 554 ; LEW., VII, p. 124 ; *Œuvres*, IV, p. 588.

<sup>472</sup> DPV, XVI, p. 557 ; LEW., VII, p. 127 ; *Œuvres*, IV, p. 590.

<sup>473</sup> DPV, XVI, p. 556 ; LEW., VII, p. 126 ; *Œuvres*, IV, p. 590.

<sup>474</sup> DPV, XVI, p. 551 ; LEW., VII, p. 121 ; *Œuvres*, IV, p. 586.

<sup>475</sup> DPV, XVI, p. 552 ; LEW., VII, p. 122 ; *Œuvres*, IV, p. 587.

<sup>476</sup> «Maîtres des nations, tendez la main à Cérès» etc. (DPV, XVI, p. 555 ; LEW., VII, p. 126 ; *Œuvres*, IV, p. 589). «Les beaux esprits des siècles de corruption, ne trouvant rien dans les villes qui prêtât aux images et à la peinture, se répandirent encore en imagination dans les campagnes, et se plurent à retracer les mœurs anciennes, cruelle satire de celles de leur temps» (art. (\*) AGRICULTURE, ENC., I, p. 184 a)

bonheur<sup>477</sup>.

Toutefois, il semble que Diderot ne soit pas encore prêt à assumer pleinement l'image de l'énonciateur qu'exige la parole pamphlétaire. En se disant quelque peu «bilieux», le satirique rejette la parole pamphlétaire<sup>478</sup>. L'autocritique trouble l'intention de sa prise de parole. D'autre part, le satirique s'enferme dans ses excès. Il contredit l'importance qu'il accorde à l'agriculture en affirmant qu'elle conduit elle aussi à la dégradation<sup>479</sup>. Au lieu de s'en tenir à l'abolition de la vénalité des charges et à la promotion du mérite, le satirique perd sa crédibilité en partant à la quête d'une utopie : le «bonheur constant».

Ensuite, Diderot laisse trop de place à l'interlocuteur du satirique. Marc Angenot a remarqué que «la forme dialoguée» était «exceptionnelle» dans les pamphlets (p. 65). Or, chez Diderot l'interlocuteur atténue tout et conserve trop l'initiative. Il raille la position du satirique et a même le mot de la fin dans lequel le *statu quo* est prôné<sup>480</sup>. Ce conseil de s'abandonner aux bons soins de la nature est bien loin d'être «performatif».

En somme, Diderot a saisi certains des éléments du pamphlet, mais il n'est pas encore prêt à accepter la rupture que symboliserait, selon nous, l'abandon du dialogue. *La Satire à la manière de Perse* et les *Éleuthéromanes* se situent de cette façon à un

---

<sup>477</sup> DPV, XVI, p. 555-556 ; LEW., VII, p. 126-127 ; *Œuvres*, IV, p. 589-590.

<sup>478</sup> DPV, XVI, p. 551 ; LEW., VII, p. 121 ; *Œuvres*, IV, p. 586.

<sup>479</sup> «Tout porte en soi un germe secret de destruction. L'agriculture, cette bienfaisante agriculture, engendre le commerce, l'industrie et la richesse» etc. (DPV, XVI, p. 556 ; LEW., VII, p. 127 ; *Œuvres*, IV, 590).

<sup>480</sup> L'ironie sur les temps de la Rome ancienne : «Ô le beau temps ! que celui où la femme déguenillée du dictateur pressait le pis de ses chèvres» etc. (DPV, XVI, p. 552 ; LEW., VII, p. 122 ; *Œuvres*, IV, p. 586). Le mot de la fin : «soyez heureux. Vos arrière-neveux deviendront ce qu'il plaira au destin, qui dispose de tout. Dans l'empire, le Ciel suscite un maître qui amende ou qui détruit ; dans la suite des races, un descendant qui relève ou qui renverse. Voilà l'arrêt immuable de la nature. Soumettez-vous-y» (*in fine*).

moment charnière de la pratique satirique de Diderot.

Nous avons montré que la parole pamphlétaire était un outil pour analyser certaines pratiques satiriques de Diderot et que cette parole se mêlait avec la satire dans l'esprit de notre auteur. Pour examiner cette parole pamphlétaire, nous avons décidé de nous en tenir à certaines lignes directrices qui semblent le mieux la décrire. Nous commencerons par l'état général de la société.

### 3 — LA DÉCADENCE

La vision crépusculaire du monde est un des lieux communs de la satire qui se retrouve dans la parole pamphlétaire. Ainsi, si nous voulions peindre la société romaine telle que la décrit Juvénal, le tableau serait apocalyptique. Juvénal expose un univers marqué par un désordre «affreux dans toutes les conditions» : on y «joue tout son bien; on vole, on pille ; on se ruine en habits, en bâtiments, en repas ; on se tue de débauche ; on assassine, on empoisonne» ; «le crime est la seule chose qui soit récompensée ; il triomphe partout, et la vertu gémit»<sup>481</sup>.

À lire Diderot, il semble que la France et toute l'Europe soient arrivées à la fin d'un cycle. Nous avons vu de quelle manière Diderot exprimait cette déchéance dans

---

<sup>481</sup> De Jaucourt, art. SATYRE, ENC., XIV, p. 701 b, pour toutes les citations. Depuis que le monde est monde jamais le «torrent des vices» ne fut «plus impétueux» écrit Juvénal (*Sat.*, I, v. 87, p. 9 ; trad. de P. de Labriolle et F. Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 1921). «Nous vivons aujourd'hui un temps, des siècles pires que l'âge de fer, si criminels que la nature elle-même n'a pu trouver de noms pour eux et n'a pas eu de métal pour les désigner» (*Sat.*, XIII, vv. 28-30, p. 159). «La luxure s'est ruée» sur Rome où «tous les crimes s'étalent» (*Sat.*, VI, vv. 293-294, p. 70). Le «luxe honteux a brisé l'œuvre des siècles» en conduisant celui de Juvénal à la dépravation (*Sat.*, VI, v. 299, p. 70). Personne ne semble trouver grâce aux yeux du satirique. Dans sa quête de l'«épouse aux mœurs antiques», Juvénal conduit son lecteur de Suburre au Palatin et l'on ne peut traverser cette galerie de portraits de la sixième Satire sans quelque nausée. L'homme est pire que le lion, le sanglier, le serpent : «des peuples» ne se contentent pas «d'immoler des êtres humains», mais se font aussi «une nourriture du cœur, des bras, de la figure de leurs victimes» (*Sat.*, XV, v. 159 suiv., p. 195). Nous pourrions multiplier les exemples de cette vision d'un monde qui dépérit depuis Homère (*Sat.*, XV, v. 69, p. 192).

*l'Apostrophe*. Un chapitre de l'étude de Bernard Papin révèle bien l'état d'esprit de Diderot en ses dernières années. Diderot constate qu'«à la vitalité des commencements a succédé la mollesse des apogées, elles-mêmes préludes à la décrépitude prochaine»<sup>482</sup>. Les États européens ont trouvé leur stabilité, certes, mais au prix d'une «oppression journalière» et «l'on voit avec peu d'intérêt des esclaves plus ou moins avilis, s'assommer avec leurs chaînes, pour amuser la fantaisie de leurs maîtres»<sup>483</sup>. Comme le dit Bernard Papin, «la mort guette le vieux corps malade» (p. 19). L'Angleterre et la Hollande elles-mêmes (p. 20) n'échappent pas à cette fatalité<sup>484</sup>.

Diderot compare la France à «un homme délicat et maniéré attaqué d'une maladie presque incurable»<sup>485</sup>. Il observe que Louis XV «est bien caduc» :

les dernières années d'un long règne d'un grand roi ont souvent gâté les premières; jamais les dernières années d'un long règne d'un roi ordinaire, pour ne rien dire de pis, n'ont réparé les désastres des années précédentes<sup>486</sup>.

Les arts sont un des signes de cette décadence :

si leur naissance montre un peuple qui sort de la barbarie ; leur progrès, un peuple qui s'achemine à la grandeur ; leur splendeur, un peuple puissant, éclairé et florissant ; leur mépris, leur indigence et leur dégradation doivent marquer un peuple qui descend et qui s'en retourne à la stupidité et à la misère<sup>487</sup>.

C'est pourquoi il faut examiner *l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron* dans

<sup>482</sup> *L'Utopie tahitienne*, ouvr. cité, p. 20. Voir la section intitulée : «La décrépitude européenne», p. 19-21.

<sup>483</sup> *Histoire des deux Indes*, *Œuvres*, III, p. 689 ; LEW., XV, p. 464. Cité par Bernard Papin, p. 19.

<sup>484</sup> Au sujet de l'Angleterre, lire, d'Anthony Strugnelli, «L'Anglais selon Diderot ou la fin d'une manie», dans *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique*, ouvr. cité, p. 89-98.

<sup>485</sup> *Mémoires pour Catherine II*, LEW., X, p. 593 ; *Œuvres*, III, p. 245. Et aussi : «un peuple policé [...] est attaqué d'un vieux mal presque incurable» (*Observations sur le Nakaz*, LEW., XI, p. 233 ; *Œuvres*, III, p. 521).

<sup>486</sup> *Mémoires pour Catherine II*, LEW., X, p. 564-565 ; *Œuvres*, III, p. 230.

<sup>487</sup> Lettre à John Wilkes du 14 novembre 1771, CORR., XI, p. 223 ; *Œuvres*, V, p. 109.



cette perspective d'une fin annoncée. La parenté entre la France de Louis XVI et l'Empire romain du I<sup>er</sup> siècle est bien démontrée par William Thomas Conroy<sup>488</sup>. Diderot confond à escient les comportements<sup>489</sup>; parfois il étend la leçon aux régimes politiques de son siècle<sup>490</sup>; souvent il remarque que les méchants sont les mêmes, que «les ennemis [des] philosophes ressemblent quelquefois merveilleusement aux détracteurs de Sénèque»<sup>491</sup>:

si le vice se couvrit quelquefois dans Rome de l'habit du philosophe, il y fut souvent enveloppé du vêtement sacerdotal. En France, ce ne fut ni dans la magistrature, ni dans l'art militaire, ni dans les académies, ni parmi le peuple que Molière alla chercher le modèle de l'hypocrite<sup>492</sup>.

Qu'il ait été en place au I<sup>er</sup> ou au XVIII<sup>e</sup> siècle, aucun régime politique ne peut trouver grâce aux yeux du philosophe :

en passant en revue tous les gouvernements, Sénèque n'en trouvait pas un seul auquel le sage pût convenir, et qui pût convenir au sage. [...] En passant en revue plusieurs de nos gouvernements, le sage serait encore de l'avis de Sénèque<sup>493</sup>.

Quel est l'objectif de Diderot en établissant ce parallèle ? Cherche-t-il à retrouver un certain «âge d'or» ? Dans l'*Apostrophe*, tout comme dans l'*Histoire des deux Indes*, Diderot reprend ce mythe. «Tant que la bonne foi régna sur la terre, la simple promesse

<sup>488</sup> Diderot's *Essai sur Sénèque*, SVEC, n° 131, p. 89 et suiv.

<sup>489</sup> «La conformité de nos mœurs et de celles de son temps est quelquefois si singulière, qu'on revient de la traduction à l'original, pour s'en assurer [...] On se croirait presque sur la route de Versailles» (II, § 31, DPV, XXV, p. 292 ; LEW., XIII, p. 501 ; *Œuvres*, I, p. 1150 ; cité par William T. Conroy, p. 89). «L'oraison funèbre était un hommage d'étiquette chez les romains, ainsi que de nos jours» (I, § 35, DPV, XXV, p. 80 ; LEW., XIII, p. 319 ; *Œuvres*, I, p. 1002 ; cité par W. T. Conroy, p. 90).

<sup>490</sup> «Ce n'est pas sous un Tibère, sous un Néron seulement, c'est de tous les temps [156] et dans toutes les cours, qu'il y a plus de faveur à se promettre du métier de proxénète, que des fonctions de grand ministre» (I, § 83, DPV, XXV, p. 155-156 ; LEW., XIII, p. 384 ; *Œuvres*, I, p. 1054 ; cité par W. T. Conroy, p. 89-90).

<sup>491</sup> I, § 119, DPV, XXV, p. 210 ; LEW., XIII, p. 430 ; *Œuvres*, I, p. 1091 ; cité par W. T. Conroy, p. 95.

<sup>492</sup> I, § 50, DPV, XXV, p. 105 ; LEW., XIII, p. 340 ; *Œuvres*, I, p. 1019 ; cité par W. T. Conroy, p. 91. «Combien j'ai été satisfait [...] d'y trouver les mêmes impertinences adressées à Sénèque, et par les mêmes personnages, que de nos jours» (II, § 70, DPV, XXV, p. 349 ; LEW., XIII, p. 553 ; *Œuvres*, I, p. 1192 ; cité par W. T. Conroy, p. 94).

<sup>493</sup> II, § 73, DPV, XXV, p. 354-355 ; LEW., XIII, p. 558 ; *Œuvres*, I, p. 1196.

suffit pour imprimer la confiance» ; mais ce temps est révolu et l'on est réduit à prendre Dieu à témoin pour assurer de sa bonne foi<sup>494</sup>. Ailleurs, Diderot affirme que l'hospitalité, «née de la commisération naturelle», était «générale dans les premiers temps», mais que ces «mœurs touchantes se sont affaiblies», au point que la «sainte hospitalité» éteinte dans les nations civilisées «ne se retrouve plus que chez les nations sauvages»<sup>495</sup>. Nous n'irions pas jusqu'à affirmer qu'il n'y a pas quelque nostalgie dans certaines de ces évocations des temps anciens. Réaliste, Diderot ne cède en fait que difficilement à l'attrait de l'âge d'or, comme le montre ce commentaire sur Sénèque :

ici le philosophe s'est complu dans cet endroit à nous peindre d'une manière belle et touchante, les premiers âges du monde. Mais ce bonheur des hommes anciens n'est-il pas chimérique ? La félicité serait-elle le lot de la barbarie, et la misère, celui des temps policés<sup>496</sup> ?

Dans l'*Essai sur les règnes*, Diderot entend avant tout montrer que la situation en France est rendue au même point qu'en ces temps tourmentés de l'Empire romain. Dans les faits, la France est à la croisée des chemins. Il semble bien, dans l'esprit de Diderot, que les seuls choix qui s'imposent maintenant soient la tyrannie ou la liberté. «Chaque siècle a son esprit qui le caractérise», écrit Diderot à la princesse Dashkoff : «l'esprit du nôtre semble être celui de la liberté». Cette course à la liberté a commencé par l'«attaque contre la superstition» :

une fois que les hommes ont osé d'une manière quelconque donner l'assaut à la barrière de la religion, cette barrière, la plus formidable qui existe comme la plus respectée, il est impossible de s'arrêter. Dès qu'ils ont tourné des regards menaçants contre la majesté du ciel, ils ne manqueront pas, le moment d'après,

---

<sup>494</sup> *Œuvres*, III, p. 744 ; LEW., XV, p. 434.

<sup>495</sup> *Œuvres*, III, p. 685-686 ; LEW., XV, p. 486-488.

<sup>496</sup> *Essai sur les règnes*, II, § 33 ; DPV, XXV, p. 294 ; LEW., XIII, p. 503 ; *Œuvres*, I, p. 1152.

de les diriger contre la souveraineté de la terre. Le câble qui tient et comprime l'humanité est formé de deux cordes ; l'une ne peut céder sans que l'autre vienne à rompre. [...] Nous touchons à une crise qui aboutira à l'esclavage ou à la liberté<sup>497</sup>.

Le philosophe est engagé dans une lutte à mort.

#### 4 — POLARISATION ET EXCLUSION

Mais contre qui le philosophe engage-t-il le combat ? Nous avons souligné combien, dans l'*Apologie de Raynal*, la vision de Diderot était devenue manichéenne. L'un des effets de l'entreprise encyclopédique a certainement été de partager, dans l'esprit de Diderot, la société en deux parties irréconciliables. Cela ne veut pas dire pour autant que l'ennemi soit clairement défini. Dans l'*Essai sur les règnes*, par le biais de la diatribe contre Rousseau, il dénonce les «antiphilosophes». En devenant antiphilosophe, Rousseau a rassemblé sous son égide ceux qui «haïssent plus leurs ennemis qu'ils n'aiment leur Dieu» et ceux qui «haïssent encore moins les prêtres que les philosophes». Qui sont-ils ? De «vieilles dévotes» qui sont bien sûr «de l'avis de leurs directeurs», de jeunes femmes quelque peu libertines, des «gens du monde» frivoles et jaloux de leurs privilèges, des hommes de lettres qui, «par esprit de religion politique ou par adulation», veulent entrer dans les grâces de protecteurs puissants<sup>498</sup>.

Diderot a maintenant en face de lui un groupe d'adversaires aux contours indécis.

---

<sup>497</sup> Lettre du 3 avril 1771, CORR., XI, p. 20 ; *Œuvres*, V, p. 1068.

<sup>498</sup> *Essai sur les règnes*, § 66, DPV, XXV, p. 127 ; LEW., XIII, p. 358-359 ; *Œuvres*, I, p. 1033-1034. Nous remarquons que ces ennemis des philosophes ne sont rassemblés que par les circonstances, que leur alliance est tactique. Sur cet amalgame instable, voir l'étude de Didier Masseau, *Les Ennemis des Philosophes. L'antiphilosophie au temps des Lumières*, Paris, Albin Michel, 2000.

Il affronte seul «l'essaim bruyant des journalistes»<sup>499</sup>, voire la foule hétéroclite des «malveillants»<sup>500</sup> :

nul défenseur au milieu d'une infinité de jaloux, de traîtres, de malveillants, de prêtres enragés, de gens de cour envieux, de magistrats indisposés, de bigots décharnés, d'hommes de lettres perfides, d'idiots corrompus et séduits<sup>501</sup>.

Si nous voulions reprendre la métaphore de l'optique satirique, nous dirions qu'au microscope satirique qui grossit le détail des travers humains a succédé la myopie qui amalgame en un tout hideux l'antiphilosophie<sup>502</sup>. Face à ce monstre, le philosophe doit présenter l'image d'un homme sûr de lui.

Le rôle des philosophes est limpide pour Diderot. Les philosophes sont en «état de guerre» contre «les mauvaises lois, les mauvaises mœurs, les superstitions régnantes, les vices, les vexations, les actes de la tyrannie»<sup>503</sup>. Les philosophes ont pour mission de menacer «les tyrans, les prêtres, les ministres»<sup>504</sup>, et font ainsi partie de cette

race d'hommes odieuse aux Grands, devant lesquels ils ne fléchissent pas le genou; aux magistrats, protecteurs par état des préjugés qu'ils poursuivent; aux prêtres qui les voient rarement au pied de leurs autels; aux poètes, gens sans principes et qui regardent sottement la philosophie comme la cognée des beaux-arts, sans compter que ceux même d'entre eux qui se sont exercés dans le genre odieux de la satire n'ont été que des flatteurs; aux peuples, de tout temps les esclaves des tyrans qui les oppriment, des fripons qui les trompent et des bouffons qui les amusent<sup>505</sup>.

---

<sup>499</sup> Meister, C. L., XIII, p. 103; mars 1782.

<sup>500</sup> Lettre à Sartine du 3 octobre 1779, CORR., XV, p. 155; *Œuvres*, V, p. 1304.

<sup>501</sup> Lettre à Falconet du 6 septembre 1768, CORR., VIII, p. 136; *Œuvres*, V, p. 867.

<sup>502</sup> Sur l'optique satirique, voir Sophie Duval et Marc Martinez, ouvr. cité, p. 190-211.

<sup>503</sup> *Essai sur les règnes*, II, § 38, DPV, XXV, p. 305; LEW., XIII, p. 513-514; *Œuvres*, I, p. 1159-1160).

<sup>504</sup> *Lettre apologétique de Raynal*, LEW., XIII, p. 71; *Œuvres*, III, p. 768.

<sup>505</sup> *Jacques le Fataliste*, DPV, XXIII, p. 90-91; LEW., XII, p. 92; *Œuvres*, II, p. 765. Voir aussi la lettre à Voltaire du 28 novembre 1760 : «vous [racontez les faits] pour exciter au fond de nos âmes une indignation forte contre le mensonge, l'ignorance, l'hypocrisie, la superstition, le fanatisme, la tyrannie» (CORR., III, p. 275; *Œuvres*,

À l'évidence, il n'est plus question pour Diderot de concéder au camp adverse une once de vérité ou d'authenticité.

C'est encore au regard de la religion et de la politique que les positions de Diderot se sont le plus affirmées. Il a depuis longtemps le projet de «traîner la Sainte Église de Dieu dans la boue»<sup>506</sup>. Sans s'embarrasser de circonlocutions, il réaffirme sa profonde aversion à l'endroit de l'Église dans la *Réfutation d'Helvétius* : «je hais tous les oints du seigneur sous quelque titre que ce soit»<sup>507</sup>. D'abord personnelle<sup>508</sup>, cette haine le conduit à exiger l'exclusion de la religion, comme nous l'avons vu à propos de *La Religieuse*. Le *Discours d'un philosophe à un roi* exprime de la manière la plus accomplie cette idée<sup>509</sup>.

Dès l'*incipit*, Diderot impose au roi un choix : «Sire, si vous voulez des prêtres, vous ne voulez point de philosophes, et si vous voulez des philosophes, vous ne voulez point de prêtres». Le discours est ensuite fondé sur un schéma d'opposition binaire. Pour arriver à ses fins, Diderot oppose le pouvoir des souverains à celui des prêtres en montrant aux premiers le danger que représentent les seconds<sup>510</sup>.

---

V, p. 332-333).

<sup>506</sup> Lettre à Sophie Volland du 30 octobre 1759, CORR., II, p. 301 ; *Œuvres*, V, p. 182.

<sup>507</sup> *Réfutation d'Helvétius*, LEW., XI, p. 479 ; *Œuvres*, I, p. 787.

<sup>508</sup> Arnold Ages, «Diderot and religion : Didier-Pierre as catalyst : the record of the correspondence», dans *SVEC*, n° 292, 1991, p. 243-258. À propos de sa sœur Catherine Diderot, morte folle dans un couvent, voir M<sup>me</sup> de Vandeuil, *Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de Diderot*, DPV, I, p. 35 ; LEW., I, p. 799-800 ; et la lettre de M<sup>me</sup> de Vandeuil à Meister citée par Georges May dans *Diderot et «La Religieuse»*, p. 146-147.

<sup>509</sup> LEW., XI, p. 871-874 ; *Œuvres*, III, p. 641-643.

<sup>510</sup> «Il ne serait pas difficile à un prince politique de soulever le haut clergé contre la cour de Rome, ensuite le bas clergé contre le haut, puis d'avilir le corps entier» (Lettre à Sophie Volland du 30 octobre 1759, CORR., II, p. 301 ; *Œuvres*, V, p. 182). Nous avons vu, à travers la lettre à la princesse Dashkoff, que l'obstacle religieux écarté, le politique ne tarderait pas à suivre selon Diderot.

| philosophes                                     | religieux                                         |
|-------------------------------------------------|---------------------------------------------------|
| «amis de la raison et promoteurs de la science» | «ennemis de la raison et fauteurs de l'ignorance» |
| «pauvres et peu redoutables»                    | «riches et très dangereux»                        |
| humbles et actifs                               | «orgueilleux et inutiles fainéants»               |
| partisans de la vérité                          | les «mensonges dont ils infectent [la] nation»    |

Dans le *Discours d'un philosophe*, il écrit qu'il sera «de tous les philosophes le plus dangereux pour les prêtres», car il a l'intention d'étaler «sous les yeux du monarque» l'inutilité des religieux<sup>511</sup>. Dans la *Lettre sur l'Examen*, Diderot expose, sous la forme d'un syllogisme, la seule conclusion à laquelle doit arriver un souverain :

c'est la superstition qui aiguise le couteau qui frappe le souverain ; le prêtre a été, est et sera à jamais le fauteur de la superstition ; il importe donc à ma sûreté, à la tranquillité de mes États, à moi, à mes sujets, que le prêtre et la superstition soient détruits<sup>512</sup>.

Puis, Diderot explique aux souverains où est le véritable pouvoir :

qu'ils sachent que si le prêtre s'expliquait franchement, il dirait : «Si le souverain n'est pas mon lecteur, il est mon ennemi. Je lui ai mis la hache à la main, mais c'est à condition que je lui désignerais les têtes qu'il faudrait abattre»<sup>513</sup>.

Quand le prêtre ne devient pas régicide lui-même, il arme le bras des Ravaillac<sup>514</sup>. Aux yeux du philosophe, la religion est une superstition «qui produit tous les maux»<sup>515</sup>.

<sup>511</sup> LEW., XI, p. 873 ; *Œuvres*, III, p. 643.

<sup>512</sup> LEW., IX, p. 683 ; *Œuvres*, III, p. 168. Le roi doit se dire, «le dimanche matin, entre dix et onze : "Il y a à l'heure qu'il est, cinquante mille fripons qui disent ce qu'il leur plaît à dix-huit millions d'imbéciles"» (*id.*, LEW., IX, p. 683 ; *Œuvres*, III, p. 168).

<sup>513</sup> *Histoire des deux Indes*, *Œuvres*, III, p. 618-619 ; LEW., XV, p. 442.

<sup>514</sup> «En 1610, Ravaillac assassine Henri IV. Les Jésuites restent sous le soupçon d'avoir dirigé sa main» (art. (\*) JÉSUITTE, ENC., VIII, p. 514 a). «Si l'on attenta quelquefois à la vie du prince, fut-ce le philosophe ? Si l'on écrivit contre lui un libelle, fut-ce le philosophe ? [Le philosophe] a-t-il été le précepteur de Ravaillac ou de Jean Châtel ?» (*Essai sur les règnes*, II, § 25, DPV, XXV, p. 281 ; LEW., XIII, p. 492-493 ; *Œuvres*, I, p. 1143)

<sup>515</sup> *Mémoires pour Catherine II*, LEW., X, p. 634 ; *Œuvres*, III, p. 270.

Diderot souhaite de toute évidence opposer les deux principales forces en présence en espérant que le pouvoir politique vaincra le pouvoir religieux. Cela ne signifie nullement que Diderot veuille renforcer le régime royal. Sur la question du pouvoir politique, Diderot a également radicalisé ses positions, comme nous le verrons<sup>516</sup>.

## 5 — PAROLE VOLÉE, PAROLE RENDUE

Nous venons d'écrire, à la suite de Marc Angenot, que le rôle du pamphlétaire était de rendre aux mots leur sens véritable, dans un contexte où l'imposture et le mensonge occupaient toute la scène. Cela recoupe, entre autres, une pratique satirique séculaire qui consiste à faire dire à l'imposteur ce qu'il tait habituellement. Nous venons de voir comment Diderot dévoilait la véritable pensée du clergé. Il a fait dire au Neveu de Rameau : «je ne vois d'un pôle à l'autre que des tyrans et des esclaves»<sup>517</sup>. C'est la prise de parole de Diderot au nom de ces deux figures extrêmes qui nous intéresse ici.

Certains pamphlets de Diderot s'attachent à révéler la pensée du despote. Diderot

---

<sup>516</sup> Une étude sur la fréquence de certains substantifs chez Diderot pourrait confirmer cette évolution vers une radicalisation. Nous avons tenté l'expérience en relevant toutes les occurrences des mots «despote» et «tyran» (et leur famille) dans le troisième tome des *Œuvres* de Laurent Versini (Politique) et dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*. Nous constatons dans l'*Histoire des deux Indes* et dans l'*Essai sur les règnes* une tendance à utiliser *tyran* à la place de *despote*, ce qui dénote, du moins, un intérêt marqué de la part de Diderot, dans ses dernières années, pour les formes violentes de gouvernement. Il faudrait bien sûr étendre l'analyse, vérifier les contextes et le propos de l'ouvrage, et d'autres critères encore tel que le rapport à d'autres termes politiques :

|                                                 | Despote | tyran |
|-------------------------------------------------|---------|-------|
| <i>Lettre sur le commerce de la librairie</i> : | 2       | 3     |
| <i>Lettre sur l'Examen</i> :                    | 1       | 2     |
| <i>Notes d'un souverain</i> :                   | 1       | 6     |
| <i>Mémoires pour Catherine II</i> :             | 18      | 9     |
| <i>Plan d'une université</i> :                  | 1       | 0     |
| <i>Observations sur le Nakaz</i> :              | 33      | 20    |
| <i>Fragments divers</i> :                       | 4       | 2     |
| <i>Histoire des deux Indes</i> :                | 28      | 63    |
| <i>Essai sur les règnes</i> :                   | 14      | 70    |

<sup>517</sup> *Satire seconde*, DPV, XII, p. 114 ; LEW., X, p. 339 ; *Œuvres*, II, p. 648.

utilise dans ce cas la sécheresse de la parataxe ou de l'aphorisme pour accentuer, par ce dénuement, le cynisme et l'arrogance du despote qui se sait dans une position inexpugnable. De l'autre côté, Diderot donne la parole à ceux qui ne la prennent pas habituellement pas et il la pare de toute l'éloquence possible.

Il ne nous est malheureusement guère possible de développer comme il se doit les multiples usages satiriques qu'a fait Diderot de la littérature gnomique, littérature qui se présente sous la forme de pensées, de notes et d'autres observations<sup>518</sup>. Rappelons que les formes courtes offrent la double particularité de présenter un sens interprétatif très ouvert qui touche au général et de clôturer ces mêmes interprétations en donnant au lecteur le sentiment d'une signification épuisée, l'impression que la maxime dit tout sur la question<sup>519</sup>. La pensée satirique est un court texte dont le dessein est moins de développer une maxime qui s'appliquerait au genre humain que d'attaquer tel individu en particulier, tel groupe; elle s'approche de la pointe épigrammatique dans sa forme<sup>520</sup>. La pensée satirique a aussi tendance à exagérer, à déformer, à simplifier<sup>521</sup>.

---

<sup>518</sup> «Gnomique», de *gnomè*, sentence, «manière de voir portant sur le général»; littérature des formes brèves (*Moralistes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. vii). Jean Lafond donne une préface très éclairante sur cette littérature des formes brèves (p. I-XLI).

<sup>519</sup> Prenons l'énoncé : «les passions sobres font les hommes communs» (*Pensées philosophiques*, 2, DPV, II, p. 18 ; LEW., I, p. 274 ; *Œuvres*, I, p. 19). La simplicité et la généralité de l'énoncé paraissent exclure tout autre possibilité; l'équation est catégorique, le sens est complet et paraît logique. La seule place laissée à l'interprétation est dans la contestation. Le lecteur dénoncera soit l'équivalence qui est donnée ici, soit la lacune définitionnelle des termes de l'équation. On peut en effet discuter de ce que l'on entend par la sobriété des passions (termes apparemment antinomiques), sur le désavantage réel d'être commun, ou plus globalement, sur le lien de cause à effet entre les passions communes et l'homme commun.

<sup>520</sup> Par exemple : «la sotte occupation que celle de nous empêcher sans cesse de prendre du plaisir ou de nous faire rougir de celui que nous avons pris ! C'est celle du critique» (*Pensées détachées*, DPV, 4, p. 386 ; LEW., XII, p. 339 ; *Œuvres*, IV, p. 1016). Ou encore, dans la même œuvre le faux dilemme : «vous êtes donc les plus absurdes des dogmatistes, ou les plus outrés des pyrrhoniens» (n° 55).

<sup>521</sup> Par exemple : «ôtez la crainte de l'enfer à un chrétien, et vous lui ôterez sa croyance»; «Il est dit qu'il se retira sur le mont des oliviers, et qu'il pria. Et qui pria-t-il? Il se pria lui-même»; «Tous les sectaires du monde ne sont que des déistes hérétiques» (*Addition aux Pensées philosophiques*, n°s 17, 39, 67, DPV, IX, p. 362, 365 et 370 ; LEW., V, p. 171, 175 et 180 ; *Œuvres*, I, p. 42, 44 et 47).



Robert Niklaus a vu dans les *Pensées philosophiques* une «polémique contre les miracles»<sup>522</sup>. L'*Addition aux Pensées philosophiques* constitue certainement le corps de pensées le plus satirique qu'ait produit Diderot contre la religion<sup>523</sup>. Mais nous ne retiendrons ici que les pensées et les courts discours que Diderot prête aux despotes.

Les *Notes écrites de la main d'un souverain* entrent dans cette thématique de la pensée volée au despote et dans le procédé de la pensée satirique. Catherine Volpilhac-Augier a bien identifié, au cœur des *Notes*, les pensées (84 à 122) qui participent de la «caricature du despotisme cynique et triomphant»<sup>524</sup>. Le peuple y est méprisé et volontairement appauvri<sup>525</sup>. Frédéric II est la cible de ce groupe de pensées dans lequel le thème de la guerre tient une place importante<sup>526</sup>. Ces pensées s'inscrivent dans le tableau sans nuance du royaume prussien dans le *Parallèle* entre César et Frédéric<sup>527</sup>.

Pourquoi Frédéric II ? Diderot «se sent victime d'une spoliation» : le langage dont

---

<sup>522</sup> Dans son édition critique, Genève, Droz, 1965, p. XXI.

<sup>523</sup> Diderot se donne pour l'interprète de l'écrit d'autrui : «Il m'est tombé entre les mains un petit ouvrage fort rare intitulé *Objections diverses contre les récits de différents théologiens*. Élagué et écrit avec un peu plus de chaleur, ce serait une assez bonne suite des *Pensées philosophiques*. Voici quelques-unes des meilleures idées de l'auteur dont il s'agit» (*Addition aux Pensées philosophiques*, DPV, IX, p. 359 ; LEW., V, p. 167 ; *Œuvres*, I, p. 41).

<sup>524</sup> «Double lecture, double écriture : les *Principes de politique des souverains* de Diderot», *RDE*, n° 17, octobre 1994, p. 77.

<sup>525</sup> «Mes sujets ne seront que des ilotes sous un nom plus honnête» (LEW., XI, p. 172 ; *Œuvres*, III, p. 183). «Il faut que le peuple vive, mais il faut que sa vie soit pauvre et frugale : plus il est occupé, moins il est factieux ; et il est d'autant plus occupé, qu'il a plus de peine à pourvoir à ses besoins» (LEW., XI, p. 169 ; *Œuvres*, III, p. 181-182) ; «Le besoin satisfait, le reste appartient au fisc» (LEW., XI, p. 174 ; *Œuvres*, III, p. 183).

<sup>526</sup> «Allumer et faire durer la guerre entre mes voisins» (LEW., XI, p. 170 ; *Œuvres*, III, p. 173) ; «Profiter des troubles, pour exécuter ses desseins ; stipendier l'ennemi de son allié. [...] Dévaster dans la guerre ; emporter tout ce qu'on peut ; briser tout ce qu'on ne peut emporter» (LEW., XI, p. 171-172 ; *Œuvres*, III, p. 173). Diderot avait relevé dans l'*Examen de l'Essai contre les préjugés* «l'éloge des guerriers» qu'y faisait Frédéric (*Lettre sur l'Examen*, LEW., IX, p. 687 ; *Œuvres*, III, p. 171) : «Qu'ai-je donc appris dans ce livret ? [...] que les guerres sont une belle chose» (LEW., XI, p. 688 ; *Œuvres*, III, p. 172).

<sup>527</sup> Et de sa nation vous verrez le partage / En assassins, esclaves et commis. / De douleur des âmes brisées, / Le murmure étouffé de l'exécration, / Les horreurs de l'exaction / Des veines de sang épuisées, / De bassesse un peuple souillé, / Sous les haillons de la misère / D'une rapine journalière / Cachant le fruit de peur d'en être dépouillé : / De son pays voilà l'esquisse» (LEW., X, p. 864).

se sert le roi de Prusse «a été perverti, vidé de son sens par l'effet de l'imposture» (Marc Angenot, p. 93). C'est ce que souligne en premier lieu la *Lettre sur l'Examen* où le «roi-philosophe» est ramené à sa véritable dimension tyrannique : «ce raisonneur-ci n'est assurément ni souverain ni philosophe»<sup>528</sup>. Les *Notes*, inséparables de ce premier texte, exhibent, de la manière la plus crue qui soit, les véritables pensées qui se cachent derrière le masque de la philosophie.

Diderot «traduit» aussi le sens de certains comportements royaux. Tout roi qui ne supporte pas «qu'on s'explique librement sur les matières économiques et politiques», veut signifier, en fait :

je ne souffrirai jamais qu'on vous éclaire ; parce qu'il me convient que vous soyez assez stupides pour ne pas distinguer mes caprices, mon orgueil, mes folles dissipations, mon faste, les déprédations de mes courtisans et de mes favoris, mes ruineux amusements, mes passions plus ruineuses encore, de l'utilité publique qui ne fut, qui n'est, et qui ne sera jamais, autant qu'il dépendra de moi et de mes successeurs, qu'un honnête prétexte<sup>529</sup>.

Le style est aussi sec, aussi clair que celui des pensées. Ce souverain qui censure est le roi de France.

D'un autre côté, Diderot donne la parole à ceux qui ne l'ont pas habituellement. Cette parole confiée aux désespérés de toutes sortes lui permet de se placer à l'«extrémité du malheur» et d'explorer ainsi les discours paroxystiques<sup>530</sup>. Pensons à Suzanne Simonin,

---

<sup>528</sup> LEW., IX, p. 687 ; *Œuvres*, III, p. 171.

<sup>529</sup> Et la suite : «Tout ce que je fais est bien fait. Croyez-le, ne le croyez pas : mais taisez-vous. Je veux vous prouver de toutes les manières les plus insensées et les plus atroces que je règne pour moi, et que je ne règne ni par vous, ni pour vous. Et si quelqu'un d'entre vous a la témérité de me contredire, qu'il périsse dans l'obscurité d'un cachot, ou qu'un lacet le prive à jamais de la faculté de commettre une seconde indiscretion : car tel est mon bon plaisir» (*Histoire des deux Indes*, *Œuvres*, III, p. 648 ; LEW., XV, p. 415).

<sup>530</sup> *Mémoires pour Catherine II*, LEW., X, p. 759 ; *Œuvres*, III, p. 348.

dans *La Religieuse*, qui tente d'échapper à rien moins qu'à l'esclavage<sup>531</sup>. Pensons également au discours de l'Indienne de l'Orénoque qui regrette que sa mère ne l'ait pas étouffée à sa naissance pour lui épargner sa vie misérable de femme<sup>532</sup>. Pensons enfin au discours «véhément», «abrupt» et «sauvage»<sup>533</sup> du vieillard du *Supplément au Voyage de Bougainville* qui «gémissait en lui-même sur les beaux jours de son pays éclipsés»<sup>534</sup>. Ce discours comporte certains des éléments de la parole pamphlétaire que nous avons énoncés plus haut<sup>535</sup>. Mais surtout, donner la parole au vieux Tahitien revient à écarter les convenances. Bougainville n'est plus que le «chef des brigands»<sup>536</sup> qui ont volé l'âme des Tahitiens en même temps que leur liberté et leur pays. L'explorateur français a introduit la notion de propriété, le goût pour les possessions superfétatoires. Le vieillard ajoute, en contradiction avec ce que disait Orou, que le contact avec les Européens a «infecté» le sang des Tahitiens<sup>537</sup>: Bougainville n'est rien moins qu'un «empoisonneur de nations»<sup>538</sup> et il mérite mille morts : «éloigne-toi, va, et puissent les mers coupables qui t'ont épargné dans ton voyage, s'absoudre et nous venger en t'engloutissant avant ton

---

<sup>531</sup> DPV, XI, p. 130 et 225 ; LEW., IV, p. 545 et 628 ; *Œuvres*, II, p. 304 et 363.

<sup>532</sup> *Histoire des deux Indes* repris dans *Sur les femmes*, LEW., X, p. 44-46 ; *Œuvres*, I, p. 954-955.

<sup>533</sup> DPV, XII, p. 596 ; LEW., X, p. 209 ; *Œuvres*, II, p. 551.

<sup>534</sup> DPV, XII, p. 589 ; LEW., X, p. 204 ; *Œuvres*, II, p. 547.

<sup>535</sup> Telle que la parole prophétique : «Un jour, ils reviendront, le morceau de bois que vous voulez attaché à la ceinture de celui-ci, dans une main, et le fer qui pend au côté de celui-là, dans l'autre, vous enchaîner, vous égorger, ou vous assujettir à leurs extravagances et à leurs vices ; un jour vous servirez sous eux aussi corrompus, aussi vils, aussi malheureux qu'eux» (DPV, XII, p. 590 ; LEW., X, p. 205 ; *Œuvres*, II, p. 547).

<sup>536</sup> DPV, XII, p. 590 ; LEW., X, p. 205 ; *Œuvres*, II, p. 547.

<sup>537</sup> «Tu as infecté notre sang. Il nous faudra peut-être exterminer de nos propres mains nos filles, nos femmes, nos enfants, ceux qui ont approché tes femmes ; celles qui ont approché tes hommes. Nos champs seront trempés du sang impur qui a passé de tes veines dans les nôtres ; ou nos enfants, condamnés à nourrir et à perpétuer le mal que tu as donné aux pères et aux mères, et qu'ils transmettront à jamais à leurs descendants» (DPV, XII, p. 592-593 ; LEW., X, p. 207 ; *Œuvres*, II, p. 548-549).

<sup>538</sup> DPV, XII, p. 593 ; LEW., X, p. 207 ; *Œuvres*, II, p. 549.

retour !»<sup>539</sup>

Laissons le soin à Georges Dulac de montrer les conséquences de ces discours sur la misère du genre humain. Ces discours

signalent les limites de l'argumentation raisonnée. Quand celle-ci se heurte à des intérêts trop obstinés et aveugles, elle cède la place à un tableau effrayant de l'avenir, à une vision prophétique, presque dans le ton des *Tragiques* de d'Aubigné<sup>540</sup>.

Il ne s'agit plus en effet de raisonner.

## 6 — L'APPEL À L'INSURRECTION

Le pamphlet est une parole d'action. Nous avons vu que Diderot voulait dresser le pouvoir politique contre le pouvoir religieux. En permettant aux désespérés de toutes espèces de s'exprimer, en dévoilant les pensées des despotes, en prenant lui-même à son compte certains discours, Diderot cherche à faire basculer son monde, le mot n'est pas trop fort. Il veut «exciter au fond [de l'âme des lecteurs] une indignation forte contre le mensonge, l'ignorance, l'hypocrisie, la superstition, le fanatisme, la tyrannie»<sup>541</sup>. Le philosophe «prépare aux révolutions, qui surviennent toujours à l'extrémité du malheur, des suites qui compensent le sang répandu»<sup>542</sup>. Diderot pense qu'il est devenu impossible de construire sur l'édifice qu'il connaît :

il vaut mieux une aire unie, qu'une aire couverte de mauvais matériaux entassés sans méthode et sans plan, et malheureusement liés par les ciments les plus

---

<sup>539</sup> DPV, XII, p. 595 ; LEW., X, p. 209 ; *Œuvres*, II, p. 550.

<sup>540</sup> «Les modes d'intervention de Diderot en politique», art. cité, p. 132-133.

<sup>541</sup> Lettre à Voltaire du 28 novembre 1760, CORR., III, p. 275 ; *Œuvres*, V, p. 332-333.

<sup>542</sup> *Mémoires pour Catherine II*, LEW., X, p. 759 ; *Œuvres*, III, p. 348.

durables, ceux du temps, de l'usage et de l'autorité souveraine et des prêtres<sup>543</sup>.

Il vaut mieux faire table rase.

Nous ne nous étendrons guère sur cette question qui a déjà été développée par la critique, en particulier par Yves Benot<sup>544</sup>. Nous rappellerons néanmoins quelques passages de ces appels à l'insurrection.

Diderot procède quelquefois indirectement, comme le montre Georges Dulac. En faisant mine de s'adresser aux Hottentots par exemple, il suggère à ses concitoyens de procéder de la même manière que les Africains :

si vous vous en sentez le courage, prenez vos haches, tendez vos arcs, faites pleuvoir sur ces étrangers vos flèches empoisonnées. Puisse-t-il n'en rester aucun pour porter à leurs citoyens la nouvelle de leur désastre<sup>545</sup>!

Ailleurs, Diderot légitime plus nettement le droit à l'insurrection. Si les peuples sont malheureux,

ce ne seront ni vos opinions, ni les miennes, ce sera l'impossibilité de souffrir davantage et plus longtemps qui les déterminera à la changer, mouvement salubre que l'opresseur appellera révolte, bien qu'il ne soit que l'exercice légitime d'un droit inaliénable et naturel de l'homme qu'on opprime, et même de l'homme qu'on n'opprime pas<sup>546</sup>.

Puisque les despotes sont sourds aux appels modérés et raisonnés en faveur des réformes, il ne reste plus qu'un moyen de rétablir les peuples dans leurs droits : le régicide. Diderot

<sup>543</sup> *Histoire des deux Indes, Œuvres*, III, p. 632 ; LEW., XV, p. 573.

<sup>544</sup> Diderot, *de l'athéisme à l'anticolonialisme*, Paris, Maspero, 1970. «Droit à l'insurrection, droit à la violence» : p. 152-153 ; «Pessimisme et appel à la révolte de Diderot, dans les livres XII et XIII» : p. 218-222 ; «Son vrai but : légitimer la Révolution» : p. 238-240. Yves Benot cite d'après les éditions originales de l'*Histoire des deux Indes*.

<sup>545</sup> *Histoire des deux Indes, Œuvres*, III, p. 680 ; LEW., XV, p. 433. «Le langage de la violence quand il survient est presque toujours doublement fictif : il suppose la mise en action non pas des lecteurs réels du livre de Raynal, mais d'acteurs politiques éloignés, colons espagnols, Indiens, populace anglaise ou esclaves noirs» (Georges Dulac, «Les modes d'intervention de Diderot en politique», art. cité, p. 133).

<sup>546</sup> *Histoire des deux Indes, Œuvres*, III, p. 714 ; LEW., XV, p. 538 ; cité par Yves Benot, p. 238-239.

entame un dialogue avec Sénèque sur le sujet :

«Le désespoir des esclaves immole autant d'hommes que les caprices des rois» ... Je le désirerais. «L'esclave a-t-il sur son maître le droit de vie et de mort ?»... Qui peut en douter ? Puissent tous ces malheureux enlevés, vendus, achetés, revendus, et condamnés au rôle de la bête de somme, en être un jour aussi fortement persuadés que moi<sup>547</sup>!

Diderot est tout aussi catégorique dans l'*Histoire des deux Indes* :

le tyran est un monstre à une seule tête, qu'on peut abattre d'un seul coup. La nation despote est une hydre à mille têtes qui ne peuvent être coupées que par mille glaives levés à la fois<sup>548</sup>.

Une image traverse la décennie 1771-1780, qui exprime bien ce radicalisme des dernières années :

on me demandait un jour comment on rendait la vigueur à une nation qui l'avait perdue. Je répondis : comme Médée rendit la jeunesse à son père, en le dépeçant et en le faisant bouillir<sup>549</sup>.

Georges Dulac a analysé les conséquences sur le lecteur de ces appels répétés à l'insurrection. «Le langage le plus violent» a des contrecoups «pour ainsi dire métaphorique[s] sur le lecteur» :

mais du même coup cet effet s'étend à l'ensemble du livre et sa portée est considérable : il signifie la possibilité et la légitimité d'un recours à la violence populaire et installe en permanence à l'horizon de la lecture cet espoir ou cet effroi<sup>550</sup>.

---

<sup>547</sup> *Essai sur les règnes*, II, § 1, DPV, XXV, p. 234-235 ; LEW., XIII, p. 452-453 ; *Œuvres*, I, p. 1110 ; cité par Y. Benot, p. 153.

<sup>548</sup> *Histoire des deux Indes*, *Œuvres*, III, p. 716 ; LEW., XV, p. 540 ; cité par Benot, p. 239.

<sup>549</sup> Lettre à John Wilkes du 14 novembre 1771, CORR., XI, p. 223 ; *Œuvres*, V, p. 1094. «Une nation ne se régénère que dans un bain de sang. C'est l'image du vieil Éson, à qui Médée ne rendit la jeunesse qu'en le dépeçant et en le faisant bouillir» (*Histoire des deux Indes*, *Œuvres*, III, p. 635-636 ; LEW., XV, p. 496). Aussi dans la *Réfutation d'Helvétius*, LEW., X, p. 466 ; *Œuvres*, I, p. 778. Pour une analyse de cette métaphore, voir Gianluigi Goggi, «Diderot et Médée dépeçant le vieil Éson», dans *Colloque international Diderot*, ouvr. cité, p. 173-183.

<sup>550</sup> Georges Dulac, «Les modes d'intervention de Diderot en politique», art. cité, p. 134.

## D — CONCLUSION

Les textes pamphlétaires que nous avons étudiés occupent, pour la plupart, la dernière partie de la vie de Diderot. Plus précisément, ils prennent place après le voyage de Russie. Doit-on en déduire qu'il y eut une évolution de la pratique satirique, que le contact avec le pouvoir a affermi la pensée politique de Diderot et l'a orientée vers une négation pure et simple du système social en place ?

L'année 1774 marque, symboliquement, l'adieu à Horace qui «accompagna» Diderot à travers l'Europe, mais qui ne revint pas de Russie<sup>551</sup>. Cette rigueur nouvelle concorderait avec la désillusion causée par Catherine II. Après la lecture du *Nakaz*, le philosophe ne peut plus s'abuser sur le rôle véritable qu'il a joué auprès de l'autocrate. On pourrait soutenir, de manière très simplifiée, que Diderot rejette définitivement les compromissions horatiennes auprès des Grands (Catherine serait Mécène et Auguste à la fois, avons-nous écrit) pour se jeter dans la lutte contre un despotisme qui ne peut être «éclairé». Nous connaissons le célèbre *incipit* des *Observations sur le Nakaz* : «il n'y a point de vrai Souverain que la nation ; il ne peut y avoir de vrai législateur que le peuple»<sup>552</sup>. Refuser ce principe revient à se reconnaître tyran ou despote. Et Diderot d'ajouter : «l'impératrice de Russie est certainement despote»<sup>553</sup>. Certainement, le voyage de Russie a affermi les positions politiques de Diderot.

---

<sup>551</sup> «Chemin faisant, j'ai perdu mon Horace et ma verve» (lettre à Catherine II du 8 avril 1774, CORR., XIII, p. 220 ; *Œuvres*, V, p. 1219). Rappelons que ce voyage est ponctué d'imitations ou de traductions libres du poète latin, qu'un certain groupe de poèmes constitue une sorte de voyage à Brindisi (*Sat.*, II, 5). Plus haut, p. 195 et suiv.

<sup>552</sup> *Observations sur le Nakaz*, LEW., XI, p.207 ; *Œuvres*, III, p. 507.

<sup>553</sup> *Id.*, LEW., XI, p. 208 ; *Œuvres*, III, p. 508.

Il serait sans doute possible d'élargir la perspective et de constater que cette évolution satirique de Diderot calque celle des pratiques satiriques de son siècle. Juvénal bénéficie d'un regain d'intérêt en cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>554</sup>. À cette époque, on traduit ou réédite souvent l'auteur latin en France. Perse n'est pas oublié non plus<sup>555</sup>. Or, Gilbert Highet pense que «ce serait sous les monarchies absolues, menacées par la décadence» que les œuvres de Juvénal «rencontreraient leur public véritable». Bien que cette interprétation ne convainque pas Pascal Debailly en ce qui a trait à la France, on peut considérer l'idée recevable pour expliquer en partie ce renouveau d'intérêt à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>556</sup>. Les études qui pourraient nous aider font malheureusement défaut.

D'autres facteurs expliquent cette évolution, dont le moindre n'est pas le vieillissement de Diderot. Nous reprendrions volontiers la comparaison que l'on faisait au XVIII<sup>e</sup> siècle entre Platon et Diderot. Comme ce dernier, Diderot a évolué vers des exposés plus dogmatiques à la fin de sa vie.

Enfin, nous aimerions conclure ce chapitre par une réflexion d'ordre plus général encore. Comme le souligne Marc Angenot, la notion d'intellectuel fait son apparition au XIX<sup>e</sup> siècle. Cette notion est ambiguë en ce qu'elle touche «un être problématique» (p. 350). En outre, l'intellectuel «est plus un prétendant à l'exercice du pouvoir symbolique qu'il ne l'exerce» :

---

<sup>554</sup> En Angleterre à tout le moins. Voir, d'Howard D. Weinbrot, «History, Horace, and Augustus Caesar. Some Implications for Eighteenth-Century Satire», dans *Eighteenth-Century Studies*, vol. 7, n° 4, 1974, p. 413).

<sup>555</sup> En France, pour Juvénal, nous comptons les traductions (et éditions différentes) du père Tarteron (1729, 1736, 1737, 1752), de Jean Dussaulx (1770, 1782, 1796), de Maupetit (1779). Roland Desné recense six traductions de Perse entre 1765 et 1776 (*Sur la Traduction de Perse*, DPV, XII, p. 199).

<sup>556</sup> Pascal Debailly, «Juvénal en France au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles», dans *Littératures classiques*, n°24, printemps 1995, p. 46-47. C'est Pascal Debailly qui restitue la pensée de Gilbert Highet (*The Anatomy of Satire*).



cette position «flottante», assumée à des degrés divers dans le ressentiment, peut conduire à l'attitude pamphlétaire. Dans tout plaidoyer pamphlétaire, il y a un plaidoyer *pro domo*, la revendication d'une autorité de la parole, d'un droit à convaincre. [L'intellectuel, privé] de statut institutionnel stable, exprime dans le pamphlet son ressentiment combiné à un fantasme de légitimité (p. 351).

Nous pensons déceler chez Diderot cette position de l'«intellectuel» déçu qui aurait été conduit à la parole pamphlétaire par l'inutilité de ses efforts auprès du pouvoir.

## — VII —

### CONCLUSION

Pouvons-nous, à l'instar de Diderot au moment de livrer les derniers volumes de l'*Encyclopédie*, «pousser le cri de joie du matelot lorsqu'il aperçoit la terre» ? Nous sommes bien loin de croire que tout est dit sur la satire diderotienne : nous savons que l'apport de points de vues différents et contradictoires pourrait bonifier ce type d'étude et que l'on gagnerait à étendre ces analyses au XVIII<sup>e</sup> siècle français dans son ensemble pour mieux dégager à la fois l'originalité de notre auteur et son inscription dans les pratiques satiriques de son temps. Pour ne s'en tenir qu'à Diderot, nous avons souligné au passage les études plus exhaustives que pourraient appeler le «monde inversé», le *theatrum mundi*, la ménippée et le paradoxe, entre autres. Les techniques rhétoriques mises en œuvre dans la parole «pré-pamphlétaire» de Diderot mériteraient aussi que l'on s'y attache. Nous nous sommes limité à poser les bases d'une analyse et à montrer les nouvelles possibilités que l'on pouvait en tirer. C'est assez dire que nous souhaitons la multiplication d'études sur la question et que nous avons bien conscience que la présente thèse n'est, en fin de compte, que le fruit d'une lecture.

Aussi, quoi de plus aléatoire qu'un lecteur qui appréhende la satire dans ses formes multiples avec un recul de plus de deux siècles ? La satire est inscrite dans le temps écrivions-nous en introduction. Elle cherche en particulier à émouvoir le lecteur, à le mouvoir, par le rire, par l'indignation, par la volonté de mettre fin aux aberrations

dénoncées. Or, la plupart des textes de Diderot ne purent être appréciés par le grand public que bien après le moment de leur rédaction. Nous ne disposons donc que de peu de réactions des contemporains de Diderot, réactions qui auraient pu cerner — quel que soit le parti pris des dits contemporains — ce qui tient de la satire ou non. Nous devons donc admettre, au terme de ce travail, que la position synchronique que nous avons voulu adopter pour compenser ces manques n'était pas totalement garante d'«objectivité». La notion de satire pose elle-même problème en la circonstance, le lecteur moderne appréhendant la question selon des outils différents de ceux de Diderot, selon d'autres mœurs aussi : ce qui était satirique au temps de Diderot peut ne plus l'être aujourd'hui. La *Satire seconde* illustre à merveille ce décalage du lecteur moderne par rapport au XVIII<sup>e</sup> siècle. Malgré le titre choisi par l'auteur, la critique se refuse encore à voir dans cette œuvre ce que Diderot a voulu qu'elle soit, en partie parce que la satire n'est plus maintenant qu'un genre du passé quelque peu dilué dans plusieurs formes d'écritures ou artistiques, une sorte de squelette de l'histoire littéraire : on ne peut concevoir aujourd'hui qu'un tel chef-d'œuvre puisse relever d'un genre mineur. Nous avons tenté de redonner à la *Satire seconde* de la chair, voire une âme, son «esprit satirique» hérité des Anciens. Nous en sommes cependant réduits, quelquefois, à retrouver l'intention de l'auteur, exercice périlleux et toujours subjectif.

Toute lecture moderne est encore compliquée par Diderot lui-même. Ce qu'on peut retenir de la plupart des satires littéraires de l'auteur est cette longue maturation qui lui a permis d'échapper à l'expression *ab irato*. Toutefois, plus Diderot y affirmait sa personnalité, plus il demandait à son lecteur des compétences aussi vastes que les siennes.

Le lecteur *idéal* sort grandi de ce processus, en même temps que l'effet satirique a gagné en profondeur : la satire plonge alors ses racines au cœur de la philosophie, de l'esthétique ou de la pensée politique de Diderot. À l'opposé de ces textes de fiction complexes, Diderot est aussi l'auteur de discours plus simples et plus intransigeants à la fois, en particulier vers la fin de sa vie. Ces interventions fortement politisées (*l'Histoire des deux Indes*, *l'Essai sur les règnes*) imposent à Diderot de prendre plus nettement position dans la mesure où l'auteur prend conscience de son appartenance à l'histoire. Cependant, comment le lecteur moderne peut-il encore être touché par ces croisades philosophiques contre le despotisme et contre les préjugés du temps ? Dans ses textes à saveur polémique ou pamphlétaire, Diderot prône des réformes souvent dépassées aux yeux du lecteur moderne. Les appels à l'insurrection ont un caractère suranné ; le philosophe outré s'adresse maintenant à des lecteurs qui peuvent ne regarder qu'avec une relative froideur ses emportements. Le lecteur moderne doit alors s'efforcer de s'abstraire de son propre temps.

À l'inverse de l'originalité des grands œuvres de fiction sont aussi d'autres textes montrant notre auteur sous un jour moins favorable. Nous avons montré que Diderot savait provoquer, qu'il n'était pas toujours la victime qu'il prétendait être. Il s'est quelquefois contenté d'attaquer ses adversaires sans que cela s'accompagnât de visées réformatrices explicites ; il n'a pas toujours résisté au plaisir du bon mot assassin, à l'argument *ad hominem* :

il existe dans l'écriture satirique une fatalité irrésistible qui tend à multiplier les occasions de dérision au détriment du message. Lorsque la colère sacrée ou la conscience historique qui font les grandes satires cessent d'être soutenues par le tempérament de l'auteur ou la valeur exemplaire des modèles, l'activité satirique

peut dégénérer en un «jeu de massacre» mécanisé<sup>1</sup>.

Il n'a pas échappé à cette fatalité et nous ne pouvons l'ignorer : Diderot est aussi cela.

C'est donc sous le signe de la diversité que nous avons résolument placé la satire diderotienne, totalement assujettie à son auteur. La satire demeure pour lui à la fois un exutoire et le terreau propice à une écriture critique féconde. Ceci étant dit, peut-on définir la satire diderotienne ?

Cette définition réside avant tout dans les choix que nous avons opérés dans le paradigme satirique, soit en compréhension, soit en extension. Tout ce travail repose sur la dichotomie classique fiction (poésie, prose) / non fiction (discours, pensées, histoire, lettres). À partir de cette assise, nous avons sélectionné ce qui qualifiait le mieux la satire diderotienne selon nous. En ce qui a trait à la représentation satirique par exemple, la théâtralisation de la société qualifie mieux la satire diderotienne que le réalisme, la première étant profondément associée à l'univers mental de l'auteur, alors que le second n'étant qu'un procédé rhétorique qui ne sert qu'à l'occasion la satire, contrairement aux pratiques satiriques latines. Le monde inversé paraît également central dans la mise en scène satirique choisie par Diderot : de nombreuses interventions de l'auteur naissent de cette impression que le monde est à l'envers ; que l'autorité politique, morale, voire culturelle est confiée à ceux qui la méritent le moins ; que seules les valeurs négatives sont susceptibles d'être récompensées. Diderot se présente souvent comme un être paradoxal dans son milieu. À côté de ces représentations correspondant à la personnalité de notre auteur, nous n'avons pas voulu ignorer des pratiques qui se trouvent chez Diderot mais

---

<sup>1</sup> Lionel Duisit, *Satire, parodie, calembour*, ouvr. cité, p. 65.

qu'il satirise, cette fois, telle l'allégorie.

Du point de vue formel, l'élément parodique par exemple, traditionnel dans la pratique satirique depuis plus de deux mille ans, demeure secondaire dans le cas de Diderot, ce qui nous a fait l'écarter : il ne touche que certaines œuvres (*Les Bijoux indiscrets*, *Jacques le Fataliste* et la parodie romanesque), encore, avec une portée satirique diverse. Par contre, Diderot a trouvé pour sa prose de fiction, à partir du modèle antique, une esthétique parfaitement adaptée à sa personnalité encyclopédique sur un mode *comico-sérieux* qui marie formes et propos les plus divers. À partir de ce mode, Diderot est porté vers la ménippée et les formes dialogiques qui rendent toutes les connaissances incertaines. Héritier d'une tradition qu'il maîtrise bien, Diderot sut ainsi donner à ses traits de satire une originalité qui n'a guère d'équivalents dans la littérature française. Pour ce qui est de la prose qui ne se réclame pas de la fiction, cette tradition antique n'est pas tout à fait absente. Porté par Tacite ou par le tacitisme en vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle, Diderot donne à ses satires des accents juvénaliens que nous avons qualifiés de «pré-pamphlétaires». C'est donc par ces représentations, par le *spoudaiogeloion* ou par la parole pré-pamphlétaire que nous définissons la satire diderotienne.

Pour résumer enfin, qu'on nous permette de recourir une dernière fois à la remarquable synthèse de Sophie Duval et de Marc Martinez qui comble si bien un manque flagrant de la critique francophone en matière de théories de la satire. En nous fondant sur leurs réflexions sur «la spécificité du discours satirique»<sup>2</sup> nous allons à notre tour tenter de dégager ce qui fait la spécificité de la satire diderotienne.

---

<sup>2</sup> Ouvr. cité, p. 184-189.

S'il est vrai que la satire attaque deux principaux travers, soit «la dissimulation et la démesure» (p. 184), Diderot a principalement été le pourfendeur du premier, c'est-à-dire de la dissimulation. Alors qu'il entame son entreprise encyclopédique, il exprime clairement cette intention de révéler à tous ce que les habitudes corporatistes tentent de garder secret. Que le comte de Caylus tarde à faire part de ses découvertes sur la peinture des Anciens et Diderot s'empresse de révéler les secrets de cette peinture en cire. Ce trait de sa personnalité s'exprime sous l'angle satirique de l'indiscrétion des bijoux, dans l'exposition sans vergogne par le Neveu des turpitudes du clan Bertin-Hus. Ne va-t-il pas jusqu'à imaginer les confidences d'un souverain machiavélique qui révèle au grand jour ce qu'un despote dit «éclairé» pense vraiment ? Ne montre-t-il pas ce qui se cache derrière les portes des couvents ? Diderot ne révèle-t-il pas ce que valent vraiment les comédiens hors de scène ? Les bijoux, le Neveu de Rameau, Suzanne Simonin, Jacques, tel sauvage, ou tel autre personnage, tous brisent les masques et lèvent le voile ; tous entendent s'exprimer sans rien dissimuler.

En luttant contre la dissimulation, Diderot n'a pas ignoré pour autant les horreurs de son temps. Mais les procès et les condamnations pour crime religieux, les atrocités de la guerre, les politiques de colonisation n'ont trouvé de réels échos chez lui, ni une telle concentration que dans ses contributions à l'*Histoire des deux Indes* de l'abbé Raynal. Aussi, à la démesure des atrocités commises par les États européens répond une forme discursive de la démesure, dans laquelle Diderot fait quelque peu violence à cette image bonhomme que nous lui connaissons. Il voyait de l'éloquence dans ses discours ; nous y voyons les premiers signes d'une parole pamphlétaire, des hyperboles aussi qui annoncent

celles de la Révolution, et une vision manichéenne du monde.

Sophie Duval et Marc Martinez définissent également les trois *éthè* du personnage de fiction ou plus exactement du représentant du satirique dans le texte (p. 184). Le premier *éthos* construit l'image du satirique ; le second a recours à la déformation de la cible par la voie comique ; le troisième enfin porte en lui la norme morale, la volonté réformatrice du satirique. De ce point de vue, les trois *éthè* de la satire ne sont guère stables chez Diderot.

L'*éthos* rapporté à l'auteur satirique ou à son représentant dans le texte (la *persona* satirique) est ambigu dans les textes de fiction. Avant le voyage de Russie, et pour conserver le parallèle avec les satiriques anciens que nous avons utilisé, Diderot choisit plus volontiers la voie horatienne. Le personnage représentant l'auteur n'échappe pas toujours à l'autodérision. Ce regard critique sur soi a autorisé la critique à donner la victoire au Neveu de Rameau plutôt qu'au Philosophe. Aussi, la satire emprunte-t-elle la voie du comique dans le second *éthos* (la cible) et la fin morale du troisième *éthos* devient parfois difficile à cerner. Nous reconnaissons là le *comico-sérieux* de la *Satire seconde* et les ménippées des *Bijoux indiscrets* et de *Jacques le Fataliste*. *La Religieuse*, prise dans son ensemble avec sa préface, n'échappe pas à cette vision comico-sérieuse du monde.

Cependant, dès les années 1757-1758, Diderot commence à se construire un *éthos* auctoral plus ferme, mieux campé dans le camp de la vertu paradoxale de l'athée, comme le montrent les théories dramatiques du *Fils naturel* (avec un usage pléthorique du mot *vertu*) et du *Père de famille*. Dans les années 1760 par exemple, Diderot rejette



catégoriquement les licences des Boucher et autres Baudoin en peinture. Cet *éthos* ne trouvera sa pleine expression dans le champ satirique que dans les textes qui suivent la «retraite» de Russie. Cette vertu affichée parfois ostentatoirement est accompagnée d'un retour à des textes publiés, avec l'*Histoire des deux Indes* de l'abbé Raynal et avec l'*Essai sur les règnes*. Dans ce dernier ouvrage, Diderot fait sa propre apologie en même temps que celle de Sénèque et aussi celle de cet *éthos* auctoral trouble, qui se compare maintenant avec la figure de Rousseau qui, elle, conserve son intégrité devant le pouvoir. D'autre part, les contacts quotidiens avec le despotisme ont dessillé les yeux de Diderot et l'ont poussé à adopter des positions politiques plus radicales. Nul humour dans les derniers textes historiques, essayistiques et discursifs de Diderot. Cet *éthos* est celui de Perse et de Juvénal, pour filer notre comparaison avec les satiriques anciens.

La satire diderotienne verse alors dans le ton pamphlétaire et sans demi-mesure qui caractérise la prose du baron d'Holbach et annonce celle du disciple Naigeon. Le livre qu'il veut écrire est celui «qui fait naître des Brutus», c'est celui qui mettra le couteau dans la main des tyrannicides, comme il l'écrit dans l'*Apologie de Raynal*.

C'est cette pluralité de tons qui caractérise la satire diderotienne, ni totalement ironique et comique comme celle de Voltaire, ni totalement grandiloquente et fanatique. Nous le disions en introduction, l'œuvre de Diderot ne souffre guère de réductions sommaires. Alors qu'il rédige le *Discours d'un philosophe à un roi*, il complète *Jacques le Fataliste*. Ce dernier a fait rire ? Il présente aux lecteurs de la *Correspondance littéraire* un ouvrage qui fera pleurer, *La Religieuse*. L'auto-justification de l'*Essai sur les règnes* dans sa version définitive est à peine imprimée que Diderot s'auto-représente

sur la scène dans le rôle d'Hardouin, qui «s'amuse de tout et pour qui rien n'est sacré».

S'il est faux de voir en Diderot un satirique malgré lui, il est à nos yeux le Vertumne de la satire française.

— VIII —

**BIBLIOGRAPHIE**

**A — ŒUVRES DE DIDEROT**

- DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, édition dite «Dieckmann-Proust-Varloot» (DPV), Paris, Hermann, 1975-, 22 t. parus sur 33 t. prévus.
- DIDEROT, Denis, *Héros et martyrs, Salons de 1769, 1771, 1775, 1781 et Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, Paris, Hermann, coll. Savoir : Lettres, 1995, XXI-457 p.
- DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, éd. chronologique, introductions de Roger Lewinter, [Paris], Société encyclopédique française et le Club français du livre (abrév. LEW.), 15 vol., 1969-1973.
- DIDEROT, Denis, *Œuvres*, éd. par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1994-1997, 5 t.
- DIDEROT, Denis, *Éléments de physiologie*, éd. critique par Jean Mayer, Paris, Librairie Marcel Didier, 1964, LXXXI-387 p.
- DIDEROT, Denis, *Jaques le Fataliste et son Maître*, éd. critique par Simone Lecoindre et Jean Le Galliot, Paris et Genève, Librairie Droz, 1977, CLXIII-501 p.
- DIDEROT, Denis, *Lettre sur les aveugles*, éd. critique par Robert Nicklaus, 3<sup>e</sup> éd., Genève-Paris, Librairie Droz — Librairie Minard, 1970, LXVIII-124 p.
- DIDEROT, Denis, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, éd. critique par Paul Hugo Meyer, dans *DS [Diderot Studies]*, VII, 1965, XXVI-232 p.
- DIDEROT, Denis, *Le Neveu de Rameau*, éd. critique par Jean Fabre, Genève, Librairie Droz, 1977 [1951], XCV-329 p.
- DIDEROT, Denis, *Pensées philosophiques*, éd. critique par Robert Nicklaus, 3<sup>e</sup> éd., Genève, Librairie Droz, 1965, XXVII-75 p.
- DIDEROT, Denis, *Quatre Contes*, éd. critique par Jacques Proust, Genève, Librairie

Droz, 1964, LXXIX-211 p.

DIDEROT, Denis, *Le Rêve de d'Alembert*, éd. critique par Paul Vernière, Paris, Librairie Marcel Didier, 1951, LXIX-166 p.

HEMSTERHUIS, François, *Lettre sur l'homme et ses rapports*, avec le commentaire inédit de Diderot, texte établi, présenté et annoté par Georges May, New Haven / Paris, Yale University Press / P. U. F., 1964, VII-521 p.

## **B — OUVRAGES DE RÉFÉRENCE**

*Dictionnaire universel françois et latin [Dictionnaire de Trévoux]*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, chez Julien-Michel Gandouin, 1732, 5 t.

*Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, 6<sup>e</sup> éd., Paris, par la Compagnie des libraires associés, 1771, 8 t.

*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, chez Briasson, David l'aîné, Le Breton et Durand, 1751-1765, 17 vol. de discours et 1762-1772 11 vol. de planches.

*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, numérisation en texte intégral des 17 vol. de discours, des 4 vol. de supplément et des 2 vol. de tables (éd. Panckoucke), Marsanne, Redon, [s.d.], 4 CD-ROM.

FÉRAUD, Jean-François (abbé), *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, chez Jean Mossy père et fils, 1787-1788, 3 t.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel : contenant generalement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts*, [La Haye et Rotterdam], [Arnout et Reinier Leers], [1690], [2600] p.

MAUZI, Robert, [sous la direction de], *Précis de littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1990, 280 p.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 4<sup>e</sup> éd., Paris, PUF, 1989, 1320 p.

REY, Alain (sous la dir. de), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, 2 t., XXI-2383 p.

RICHELET, Pierre, *Dictionnaire françois*, Genève, chez Jean Herman Widerhold, 1680, 555 p.

RICHELET, Pierre, *Dictionnaire de la langue françoise ancienne et moderne*, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, 1732, 2 t., LII-837 et 939 p.

SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, publié sous la direction d'Anne Souriau, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1999, VIII-1415 p.

## C — SOURCES PRIMAIRES

ANEAU, Barthélemy, *Lyon marchant. Satyre françoise. Sur la comparaison de Paris, Rohan, Lyon, Orleans, [...] soubz Allegories, & Enigmes Par personnages mystiques*, Lyon, Pierre de Tours, 1541, [38 p.].

*Apologie de Monsieur l'abbé de Prades*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1753. L'ouvrage réunit : l'*Apologie*, première partie, 56 p. ; la *Thèse soutenue en Sorbonne le 18 novembre 1751 par Monsieur Jean-Martin de Prades*, 91 p. ; l'*Apologie*, seconde partie, 308 p. ; la *Suite de l'Apologie de Mr, l'abbé de Prades ou Réponse à l'Instruction pastorale de Mr. l'évêque d'Auxerre*, 55 p.

ARISTOPHANE, *Théâtre complet*, éd. par Pascal Thiery, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la pléiade, 1997, XL-1359 p.

ARISTOTE, *La Poétique*, trad. par B. Gernez, Paris, Les Belles Lettres, coll. Classiques en poche, 1997, XXVII-141 p.

ARISTOTE, *La Poétique d'Aristote*, trad. en françois, avec des remarques par André Dacier, Paris, C. Barbin, 1692, 544 p.

BAILLET, Adrien, *Des Satyres personnelles. Traité historique et critique de celles qui portent le titre d'Anti*, dans les *Jugemens des savans sur les principaux ouvrages*, éd. revue et corrigée, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, 1725, t. VI, p. 1-226.

BAYLE, Pierre, *Œuvres diverses*, éd. Alain Niderst, Paris, Éditions sociales, 1971, coll. Les Classiques du peuple, 193 p.

BOËCE, *La Consolation philosophique*, éd. par L. Judicis de Mirandol, Paris, Librairie Hachette, 1861, LXXIX-408 p.

BOUCHET, Jean, «Epistre dudict Bouchet a messieurs les Escoliers de l'université de Poitiers contenant l'ouange des sciences & l'estat de scolarité», dans *Espitres Morales et Familieres du Traverseur*, Poitiers, Jacques Bouchet, 1545, f. 31-33.

BOUGAINVILLE, Louis-Antoine de, *Voyage de la frégate la Boudeuse et de la flûte l'Étoile autour du monde*, Paris, Éditions La Découverte, XXIX-293 p.

[BOULLIER, David-Renaud], *Pièces philosophiques et littéraires par M. B...*, [s.l.], [s.n.], 1759, VIII-294-24 p. En particulier les *Réflexions au sujet du livre*, intitulé *Pensées philosophiques* (p. 116-143) et les *Observations au sujet de la Lettre sur les aveugles* (p. 144-193).

BOILEAU, Nicolas, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par F. Escal, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la pléiade, 1966, XLI-1314 p.

CICÉRON, *Les Paradoxes des stoïciens*, texte établi et traduit par Jean Molager, Paris, Les Belles Lettres, 1971, 157 p.

[COYER, Gabriel-François], *Discours sur la satire contre les Philosophes*, à Athènes, chez le Libraire anti-Philosophe, 1760, 91 p.

COLLERYE, Roger de, *Satyre pour les habitants d'Auxerre*, dans *Œuvres*, Paris, P. Jannet, 1855, p. 1-19.

COLLETET, [Guillaume], *Traité de l'épigramme*, 2<sup>e</sup> éd. revue par l'auteur, dans *L'Art Poétique du S<sup>r</sup> Colletet*, Paris, Chez Antoine de Sommaville et Louis Chamhoudry, 1658, [xi]-80 p. Il s'agit de la première partie d'un ouvrage qui rassemble des éditions séparées.

DIOGÈNE LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, trad. sous la direction de M.-O. Goulet-Cazé, Paris, Le Livre de Poche, coll. La Pochothèque, 1999, 1398 p.

DU BELLAY, Joachim, *La Défense et illustration de la langue francoyse*, éd. critique par H. Chamard, Paris, Marcel Didier, 1970, XIV-206 p.

ÉRASME, *Éloge de la Folie*, éd. par C. Blum, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1992, p. 1-100.

EURIPIDE, *Le Cyclope*, dans les *Œuvres*, 4<sup>e</sup> éd. revue et corrigée, texte établi et trad. par L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1956, t. I, p. 9-42.

FRÉRON, Élie-Catherine, *L'Année littéraire*, Genève, Slatkine reprints, 1966, 37 vol.

FURETIÈRE, [Antoine], *Poésies diverses du sieur Furetiere*, Paris, Chez Guillaume de Luynes, 1655, [12]-222 p. Les cinq *Satyres* en particulier, p. 1-55.

HAYER, Jean-Nicolas-Hubert, SORET, Jean et *alii*, «Paradoxes de l'Auteur sur les

passions», dans *La Religion vengée ou Réfutation des auteurs impies*, Paris, chez Chaubert et Hérissant, 1761, t. XIII, p. 52-64 ; «Paradoxes de l'Auteur, sur la Métaphysique des Aveugles», «Paradoxes de l'Auteur sur la Morale des Aveugles», *ibid.*, t. XV, p. 75-82 et p. 107-121.

HORACE, *Épîtres*, 6<sup>e</sup> tirage, texte établi et trad. par F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1967, 255 p.

HORACE, *Odes et Épodes*, 9<sup>e</sup> tirage, texte établi et trad. par F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1970, LXXXIII-231 p.

HORACE, *Satires*, 5<sup>e</sup> éd., texte établi et trad. par F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1958, 214 p.

[IRAILH, Augustin-Simon], *Querelles littéraires, ou Mémoires pour servir à l'Histoire des Révolutions de la République des Lettres, depuis Homère jusqu'à nos jours*, Paris, chez Durand, 1761, 4 t.

JUVÉNAL, *Satires*, texte établi et traduit par P. de Labriolle et F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1921, 201 p.

JUVÉNAL, *Satires de Juvénal*, trad. par M. Dusaulx, Paris, imprimerie de M. Lambert, 1770, XL-504 p.

LA BRUYÈRE, Jean de, *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, éd. par R. Garapon, Paris, Garnier, 1962, XLV-622 p.

LORRIS, Guillaume (de) et MEUNG, Jean (de), *Le Roman de la Rose*, Paris, Le Livre de Poche, coll. Lettres gothiques, 1992, 1150 p.

LUCIEN de Samosate, *Œuvres complètes*, trad. par Eugène Talbot, 6<sup>e</sup> éd., Paris, Librairie Hachette, 1912, 2 t., XXIV-567 p. et 598 p.

LUCIEN de Samosate, *Histoire véritable*, dans *Romans grecs et latins*, éd. par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la pléiade, 1958, p. 1341-1384.

MARTIAL, *Épigrammes*, éd. et trad. par H. J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres, 2<sup>e</sup> éd., 1961, 3 t.

MORE, Thomas, *L'Utopie ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement*, trad. de M. Delcourt, Paris, GF Flammarion, 1987, 248 p.

[MOREAU], *Nouveau Mémoire pour servir à l'histoire de Cacouacs*, Amsterdam, [s.n.],

1757, [2]-108 p. Ce *Mémoire* est suivi du «*Premier Mémoire sur les Cacouacs* inséré dans le *Mercure de France* du mois d'octobre, p. 15, sous le titre d'*Avis utile*», p. 103-108.

[MORELLET, André], *Préface de la Comédie des Philosophes ou La Vision de Charles Palissot*, à Paris, chez l'Auteur de la Comédie, 1760, 20 p.

PALISSOT de MONTENOY, Charles, *Les Philosophes*, dans *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. par J. Truchet, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la pléiade, 1974, t. II, p. 143-204 et la notice, les notes et les variantes, p. 1383-1395.

PALISSOT de MONTENOY, Charles, *Petites Lettres sur de grands philosophes*, Paris, [s. n.], 1757, iv-101 p.

PERSE, *Satires*, 3<sup>e</sup> éd. revue et corrigée, texte établi et trad. par A. Cartault, Paris, Les Belles Lettres, 1951, 56 p.

[PERSE], *Satires de Perse*, traduction nouvelle avec le texte latin à côté, et des notes, par M. L'abbé Le Monnier, Paris, Jombert Père et fils, 1771, 224 p. Cet exemplaire est accompagné des épreuves corrigées par Diderot sur le site internet *Gallica* de la Bibliothèque nationale de France. Une autre copie, sans notes, est également disponible sur ce site.

PERSE et JUVÉNAL, *Traduction des Satires de Perse et de Juvénal*, par le R. P. Tarteron, nouvelle édition augmentée d'arguments à chaque satire, Paris, par la Compagnie des libraires, 1729, 359 p.

PÉTRONE, *Satiricon*, nouvelle trad. d'Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, coll. Classiques en poche, 2001, xxv-318 p.

PLAUTE — TÉRENCE, *Œuvres complètes*, éd. par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la pléiade, 1971, xxxvii-1472 p.

[PUBLILIUS LOCHIUS], *La Sagesse et les sentences du mime syrien Publius Lochius*, Ottawa, Les Éditions du Vermillon, 1992, 164 p.

[RAMEAU, Jean-François], *La Rameïde*, à Pétersbourg, Aux Rameaux couronnés, 1766, 28 p.

RÉGNIER, Mathurin, *Œuvres complètes*, éd. établie par G. Raibaud et revue par P. Debailly, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1995, xxxi-303 p.

RULHIÈRE, Claude-Carloman de, *Discours sur les disputes*, dans *Anthologie poétique française*, éd. par M. Allem, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 315-320.



*Satyre Ménippée de la vertu du catholicon d'Espagne et de la tenue des Etats de Paris*, Œuvres-&-Valsey, Ressouvenances, 1997, XXXV-291-[9] p. C'est un fac-similé de l'édition donnée par Charles Labitte en 1841 (Paris, Charpentier).

SEXTUS EMPIRICUS, *Esquisses pyrrhoniennes*, introd., trad. et commentaires par Pierre Pellegrin, Paris, Le Seuil, coll. Points. Essais, 1997, 570 p.

SOPHOCLE, *Les Limiers*, dans *Théâtre de Sophocle*, éd. par Robert Pignarre, Paris, Éditions Garnier Frères, 1947, p. 274-301 et les notes p. 317-318.

TERTULLIEN, *Apologétique*, trad. par J. P. Waltzing, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Librairie Bloud et Gay, 1914, 128 p.

VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, *Discours pour servir de preface sur le sujet de la Satyre*, dans *Les Diverses Poésies*, réimp. de l'édition de Caen (1604), Genève, Slatkine, 1968, t. I, p. 123-133.

VOLTAIRE, *Mélanges*, éd. par J. Van den Heuvel, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la pléiade, 1961, XXXII-1590 p.

VOLTAIRE, *Mémoire sur la satire à l'occasion d'un libelle de l'abbé Desfontaines contre l'auteur*, dans *Œuvres complètes*, éd. Moland, Paris, Garnier Frères, 1879, t. XXIII, p. 47-64.

VOLTAIRE, *Œuvres historiques*, éd. par R. Pomeau, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la pléiade, 1957, 1813 p.

VOLTAIRE, *Romans et contes*, éd. par J. Van den Heuvel, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la pléiade, 1979, LXXIV-1316 p.

## D — ÉTUDES SUR DIDEROT

### 1 — LIVRES

AUROUX, Sylvain, BOUREL, Dominique et PORSET, Charles (textes réunis et publ. par), *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique : mélanges en hommage à Jacques Chouillet 1915-1990*, Paris, PUF, 1991, 334 p. Voir, ci-dessous, certains articles.

BELAVAL, Yvon, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard, coll. nrf, 1950, 310 p.

BENOT, Yves, *Diderot, de l'athéisme à l'anticolonialisme*, Paris, Librairie François

Maspero, 1970, 332 p.

BENREKASSA, G., BUFFAT, M. et CHARTIER, P. (textes réunis par), *Études sur Le Neveu de Rameau et le Paradoxe sur le comédien, Actes du Colloque organisé à l'Université Paris VII les 15 et 16 novembre 1991, Cahiers Textuel*, n° 11, fév. 1992, 140 p.

CARTWRIGHT, Michael T., *Diderot critique d'art et le problème de l'expression*, dans *DS*, XIII, 1969, XII-267 p.

CATRYSSSE, Jean, *Diderot et la mystification*, Paris, Librairie Nizet, 1970, 311 p.

CHOUILLET, Anne-Marie (études réunies par), *Autour du «Neveu de Rameau» de Diderot*, Paris, Honoré Champion, coll. Unichamp, 1991, 112 p.

CHOUILLET, Anne-Marie (actes recueillis par), *Colloque international Diderot (1713-1784). Paris-Sèvres-Reims-Langres (4-11 juillet 1984)*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1985, 551 p.

CHOUILLET, Anne-Marie (actes recueillis et édités par), *Les Ennemis de Diderot*, actes du colloque organisé par la Société Diderot les 25-26 octobre 1991, Paris, Klincksieck, 1993, 294 p.

CHOUILLET, Jacques, *La Formation des idées esthétiques de Diderot (1745-1763)*, Paris, Armand Colin, 1973, 642-[11] p.

CHOUILLET, Jacques, *Diderot poète de l'énergie*, Paris, PUF, coll. Écrivains, 1984, 303 p.

CONROY, William Thomas, *Diderot's Essai sur Sénèque*, *SVEC*, n° 131, 1975, 167 p.

DANIEL, Georges, *Le Style de Diderot. Légende et structure*, Genève, Éditions Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, 1986, XII-467 p.

DA SILVA, Roberto Romano, *Silence et bruit. Diderot et la satire*, [2000] texte en ligne sous format pdf à l'adresse : [www.unicamp.br/ifch/romano/arquivos/livro\\_download.html](http://www.unicamp.br/ifch/romano/arquivos/livro_download.html). Le texte a paru en portugais sous le titre : *Silêncio e Ruído. A Sátira em Denis Diderot*, Sao Paulo, Ed. Unicamp, 1997.

DIECKMANN, Herbert, *Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot*, Genève et Lille, Librairie Droz et Librairie Giard, 1951, XLIX-282 p.

DUCHET, Michèle, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, 1995, 613 p.

- DUCHET, Michèle et LAUNAY, Michel (sous la dir. de), *Entretiens sur «Le Neveu de Rameau»*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1967, X-412 p.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. Tel, [1995], en particulier, p. 363-372.
- FRANCE Peter et STRUGNELL Anthony (textes réunis et présentés par), *Diderot. Les dernières années. 1770-1784. Actes du colloque du bicentenaire, 2-5 septembre 1984 à Édimbourg*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1985, XI-229 p. Voir ci-dessous quelques articles en particulier.
- GORDON, Douglas H. et TORREY, Norman L., *The Censoring of Diderot's Encyclopédie and the re-established Text*, réimpression de l'éd. de 1947, New York, AMS Press, 1966, VII-112 p.
- KEMPF, Roger, *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, éd. remise à jour, Paris, Éditions du Seuil, coll. Pierres vives, 1984, 248 p.
- IBRAHIM, Annie (coord. par), *Diderot et la question de la forme*, Paris, PUF, coll. Débats philosophiques, 1999, 185 p.
- LEPAPE, Pierre, *Diderot*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1991, 443 p.
- MAGNAN, André, *Rameau le neveu. Textes et documents*, Paris — Saint-Étienne, CNRS Éditions — Presses de l'université de Saint-Étienne, 1993, 246 p.
- MARCHAL, France, *La Culture de Diderot*, Paris, Honoré Champion, coll. Les Dix-Huitièmes Siècles, 1999, 501 p.
- MARTIN-HAAG, Éliane, *Diderot ou l'inquiétude de la raison*, Paris, Ellipses, coll. Philo-philosophes, 1998, 64 p.
- MAY, Georges, *Diderot et «La Religieuse»*. *Étude historique et littéraire*, New Haven — Paris, Yale University Press — PUF, 1954, VIII-245 p.
- MELANÇON, Benoît, *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides, 1996, VIII-501 p.
- MESNARD, Pierre, *Le Cas Diderot. Étude de caractérologie littéraire*, Paris, PUF, coll. Caractères, 1952, 245 p.
- MORTIER, Roland et TROUSSON, Raymond (sous la dir.), *Dictionnaire de Diderot*, Paris, Honoré Champion, 1999, 546 p.

- NAIGEON, Jacques-André, «Diderot», *Philosophie ancienne et moderne*, dans l'*Encyclopédie méthodique*, Paris, Panckoucke, 1792, t. II, p.153-228.
- NAIGEON, Jacques-André, *Mémoires historiques et philosophiques sur la vie et les ouvrages de Denis Diderot*, réimpression de l'édition de Paris (1821), Genève, Slatkine Reprints, VIII-432 p.
- O'GORMAN, Donal, *Diderot the Satirist. Le Neveu de Rameau & related works : an analysis*, Toronto et Buffalo, University of Toronto Press, 1971, VIII-265 p.
- PAPIN, Bernard, *Sens et fonction de l'utopie tahitienne dans l'œuvre politique de Diderot*, Oxford, Voltaire Foundation, 1988, VIII-174 p.
- PAPPAS, John (éd. par), *Essays on Diderot and the Enlightenment in Honor of Otis Fellow*, Genève, Éditions Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, 1974, 422 p.
- POMEAU, René, *Diderot. Sa vie, son œuvre, avec un exposé de sa philosophie*, Paris, PUF, coll. Sup «Philosophes», 1967, 123 p.
- PROUST, Jacques, *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, 1995, XV-659 p.
- SCHERER, Jacques, *Le Cardinal et l'orang-outang. Essai sur les inversions et les distances dans la pensée de Diderot*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1972, 266 p.
- SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, Paris, Albin Michel, coll. Idées, 1997, 329 p.
- SETJEN, Anne Élisabeth, *Diderot ou le défi esthétique. Les écrits de jeunesse 1746-1751*, Paris, J. Vrin, coll. Essais d'art et de philosophie, 1999, 223 p.
- SEZNEC, Jean, *Essais sur Diderot et l'Antiquité*, Oxford, Clarendon Press, 1957, The Mary Flexner Lectures delivered at Bryn Mawr College, XVI-149 p.
- SHERMAN, Carol, *Diderot and the Art of Dialogue*, Genève, Droz, 1976, 157p.
- SMIETANSKI, Jacques, *Le Réalisme dans Jacques le Fataliste*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1965, 188 p.
- SUMI, Yoichi, *Le Neveu de Rameau. Caprices et logiques du jeu*, Tokyo, Librairie-Éditions France Tosho, 1975, 520 p.

- TERRASSE, Jean, *Le Temps et l'espace dans les romans de Diderot*, SVEC, n° 379, 1999, XII-180 p.
- TROUSSON, Raymond, *Socrate devant Voltaire, Diderot et Rousseau, la conscience en face du mythe*, Paris, Minard, coll. Thèmes et mythes, 1967, 152 p. En particulier le chapitre II : «Diderot ou l'impossible destinée», p. 45-65.
- VENTURI, Franco, *Jeunesse de Diderot (1713-1753)*, trad. par Juliette Bertrand, réimpr. de l'édition de Paris, A. Skira (1939), Genève, Slatkine reprints, 1967, 415 p.
- VERSINI, Laurent, *Denis Diderot alias Frère Tonpla*, Paris, Hachette, 1996, 239 p.
- WERNER, Stephen, *Diderot's great scroll : narrative art in Jacques le Fataliste*, SVEC, n° 128, 1975, 153 p.
- WERNER, Stephen, *Socratic Satire. An Essay on Diderot and Le Neveu de Rameau*, Birmingham, Summa Publications Inc., 1987, 115 p.
- WILSON, Arthur M., *Diderot. Sa vie et son œuvre*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Ramsay, coll. Bouquins, 1985, XIV-810 p.

## 2 — ARTICLES

- AGES, Arnold, «Diderot and religion : Didier-Pierre as catalyst : the record of the correspondence», dans SVEC, n° 292, 1991, p. 243-258.
- ALBERTAN, Christian, «Les journalistes de Trévoux lecteurs de l'*Encyclopédie*», RDE, n° 13, octobre 1992, p. 107-116.
- ARASSE, Daniel, «Les *Salons* de Diderot : le philosophe critique d'art», LEW., VII, p. I-XVIII.
- ARDEN, Heather, «Le fou, la sottise et *Le Neveu de Rameau*», dans *Dix-huitième Siècle (DHS)*, n° 7, 1975, p. 209-223.
- AUBERT, Françoise, «Diderot et Perse», dans *Spicilegio Moderno*, n° 1, 1972, p. 35-44.
- BALCOU, Jean, «La poésie de la satire dans "Le Neveu de Rameau"», dans *Approches des Lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris, éd. Klincksieck, 1974, p. 17-29.
- BENHAMOU, Paul, «La guerre de Palissot contre Diderot», dans *Les Ennemis de Diderot*, [cf. la référence complète ci-dessus], p. 17-29.

- CHARTIER, Pierre, «Diderot, ou le rire du mystificateur», dans *DHS*, n° 32, 2000, p. 145-164.
- COHEN, Huguette, «La tradition gauloise et le carnavalesque dans *Les Bijoux indiscrets*, *Le Neveu de Rameau* et *Jacques le Fataliste*», dans *Colloque international Denis Diderot* [cf. la référence complète ci-dessus], p. 229-237.
- CRONK, Nicholas, «*Jacques le Fataliste et son Maître* : Un roman quichotisé», dans *RDE*, n° 23, oct. 1997, p. 63-78.
- CRONK, Nicholas, «*Jacques le Fataliste* et le renouveau du roman carnavalesque», dans *DHS*, n° 32, 2000, p. 33-49.
- CURTIUS, Ernst Robert, «Diderot et Horace», dans *La Littérature européenne et le moyen âge latin*, Paris, PUF, 1956, p. 694-705.
- CUSSET, Catherine, «Suzanne ou la liberté», dans *RDE*, n° 21, oct. 1996, p. 23-39.
- DIECKMANN, Herbert, «Diderot's conception of genius», dans *Journal of the History of Ideas*, vol. II, avr. 1941, p. 151-182.
- DIECKMANN, Herbert, «Diderot's *Promenade du Sceptique* : a study in the relationship of thought and form», *SVEC*, n° 55, 1967, p. 417-438.
- DIECKMANN, Herbert, «Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot», dans *CAIEF*, n° 13, 1961, p. 157-172.
- DIECKMANN, Herbert, «The relationship between Diderot's *Satire I* and *Satire II*», dans *The Romanic review*, n° 43, 1952, p. 12-26.
- DULAC, Georges, «Les modes d'intervention de diderot en politique», dans *Diderot. Les dernières années. 1770-1784*, [cf. la référence complète ci-dessus], p. 121-137.
- EHRARD, Jean, «Paradoxes sur le roman ou Denis le Fataliste», dans *L'Invention littéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle : fictions, idées, société*, Paris, PUF, coll. Écriture, 1997, p. 117-146.
- FABRE, Jean, «Allégorie et symbolisme dans *Jacques le Fataliste*», dans *Europäische Aufklärung. Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag*, textes réunis par Hugo Friedrich et Fritz Schalk, 1967, Wilhelm Fink Verlag, p. 69-75.
- FILLOUX, Georges, «De la difficulté d'être "diderotien"», dans *Les Ennemis de Diderot*, [référence ci-dessus], p. 253-266.

- GOGGI, Gianluigi, «Diderot et Médée dépeçant le vieil Éson», dans *Colloque international Diderot*, [référence ci-dessus], p. 173-183.
- GOGGI, Gianluigi, «Polyphème mangeant les compagnons d'Ulysse : une image politique de Diderot», dans *DHS*, n° 19, 1987, p. 339-346.
- GOULBOURNE, Russell, «Diderot et Horace, ou le paradoxe du théâtre moderne», dans *Études sur le Fils naturel et les Entretiens sur le Fils naturel*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 112-122.
- HOBSON, Marian, «Le *Paradoxe sur le comédien* est un paradoxe», dans *Poétique*, n°15, 1973, p. 321-339.
- HOFFMANN, Paul, «Signification du personnage de Sélim dans *Les Bijoux indiscrets*», dans *DS*, XXVI, 1995, p. 171-181.
- HYTIER, Adrienne, «Le philosophe et le despote. Histoire d'une inimitié. Diderot et Frédéric II», dans *DS*, VI, 1964, p. 55-87.
- JAUSS, Hans Robert, «*Le Neveu de Rameau*», dans *Pour une herméneutique littéraire*, trad. par Maurice Jacob, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1988, p. 137-185.
- KOVIDIS, Apostolos P., «The Praise of Folly : Diderot's model for *Le Neveu de Rameau*», *SVEC*, n° 182, 1980, p. 237-266.
- MARKOVITS, Francine, «De quelques formes modernes des arguments sceptiques. *La Promenade de Diderot* ou : Comment surprendre ses pensées ?», dans *Diderot et la question de la forme*, [référence ci-dessus], p. 37-60
- MAT-HASQUIN, Michèle, «Diderot et Horace», dans *DS*, XIX, 1978, p. 103-127.
- MAURER, Karl, «Die Satire in der Weise des Horaz als Kunstsform von Diderots "*Neveu de Rameau*"», dans *Romanische Forschungen*, n° 64, p. 365-404.
- MAUZI, Robert, «La parodie romanesque dans "*Jacques le Fataliste*"», dans *DS*, VI, 1964, p. 89-132.
- MAY, Georges, «L'angoisse de l'échec dans la genèse du *Neveu de Rameau*», *DS*, III, p. 285-307.
- MAY, Georges, «Diderot et l'allégorie», dans *SVEC*, n° 89, 1972, p. 1049-1076.
- MAY, Georges, «Horace et Orou», dans *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique*, cité ci-

dessus, p. 199-207.

MEYER, Paul H., «Diderot's *Prince* : the "Principes de politique des souverains"» dans *Essays on Diderot and the Enlightenment in Honor of Otis Fellows*, Genève, Droz, 1974, p. 162-181.

MORTIER, Roland, «Diderot au carrefour de la poésie et de la philosophie», dans la *Revue des sciences humaines*, n° 28, 1963, p. 485-501.

NIKLAUS, Robert, «Diderot et le conte philosophique», dans *CAIEF*, n° 13, 1961, p. 299-315.

RIFATERRE, Michael, «Diderot et le philosophe esclave. De Diogène Laërce à Victor Hugo», dans *DS*, III, 1961, p. 347-367.

STRUGNELL, Anthony, «L'Anglais selon Diderot ou la fin d'une manie», dans *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique. Mélanges en hommage à Jacques Chouillet*, Paris, PUF, 1991, p. 89-98.

TROUSSON, Raymond, «Diderot et la leçon du théâtre antique», dans *Colloque international Denis Diderot* [cf. référence complète ci-dessus], p. 479-492.

VOLPILHAC-AUGER, Catherine, «Double lecture, double écriture : les *Principes de politique des souverains* de Diderot», *RDE*, n° 17, octobre 1994, p. 69-81.

WALL, Anthony, «Bakhtine et Diderot : à propos du *Neveu de Rameau*», *RDE*, n° 17, octobre 1994, p. 83-106.

WALTER, Éric, «Les "intellectuels du ruisseau" et le neveu de Rameau», dans *Études sur le Neveu de Rameau et Le Paradoxe sur le comédien*, actes du colloque organisé à l'université Paris VII les 15 et 16 novembre 1991, p. 43-59.

WERNER, Stephen, «Irony and the Essay : Diderot's "Regrets sur ma vieille robe de chambre"», dans *Diderot : Digression and Dispersion. A bicentennial tribute, French Forum*, French Forum Monographs n° 58, 1984, p. 269-277.

## E — ÉTUDES DIVERSES

### 1 — LIVRES

ADAM, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, 1997, 3 t.



- ANGENOT, Marc, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, 425 p.
- ARNOULD, Colette, *La Satire, une histoire dans l'histoire*, Paris, PUF, coll. Perspectives littéraires, 1996, 248 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. par Isabelle Kolitchéff, Paris, Éditions du Seuil, coll. Pierres Vives, 1970, 347 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. Tel, [1982], 471 p.
- BALCOU, Jean, *Fréron contre les Philosophes*, Genève, Éditions Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, 1975, t. I, 493 p.
- BAYET, Jean, [avec la collaboration de] NOUGARET, Louis, *Littérature latine*, Paris, Armand Colin, coll. U, 1965, 541 p.
- BOMPAIRE, Jacques, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris, Éditions E. de Boccard, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 1958, 796 p.
- COLLIGNON, Albert, *Pétrone en France*, Paris, Éditions Albert Fontemoing, 1905, VIII-196 p.
- COMMELIN, Pierre, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Bordas, 1991, coll. Classiques Garnier, IX-516 p.
- CROGIEZ, Michèle, *Rousseau et le paradoxe*, Paris, Honoré Champion, coll. Les Dix-huitièmes siècles, 1997, 724 p.
- COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, coll. U, 1967, t. I : *Histoire du roman en France*, 560 p.
- DANDREY, Patrick, *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, PUF, coll. Écriture, 1997, 340 p.
- DUFRENOY, Marie-Louise, *L'Orient romanesque en France (1704-1789)*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1946, 380 p.
- DUISIT, Lionel, *Satire, parodie, calembour. Esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Saratoga, Anna Libri, 1978, 163 p.
- DURRER, Sylvie, *Le Dialogue romanesque. Style et structure*, Genève, Droz, coll.

- Histoire et critique littéraire, 1994, 269 p.
- DUVAL, Sophie et MARTINEZ, Marc, *La Satire (littératures française et anglaise)*, Paris, Armand Colin, coll. U, 2000, 272 p.
- EHRARD, Jean, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, 1994, 861 p.
- FERRET, Olivier, *Le pamphlet dans les querelles philosophiques (1750-1770)*, thèse de doctorat, Université Lumière-Lyon II, décembre 1998, consultée sur un site internet à l'adresse : [theses.univ-lyon2.fr/Theses1998/oferret/these\\_front.html](http://theses.univ-lyon2.fr/Theses1998/oferret/these_front.html) (dernière consultation : 13 décembre 2001).
- FLACELIÈRE, Robert, *Histoire littéraire de la Grèce*, Paris, Fayard, coll. «Les grandes Études littéraires», 1962, 476 p.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, introd. par G. Genette, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1997, 505 p.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. Tel, [1995], 583 p. En particulier l'introduction à la troisième partie, sur la folie du Neveu de Rameau, p. 363-372.
- FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, trad. par G. Durand, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1969, 451 p.
- GANDILLAC, Maurice de et PIRON, Catherine [sous la dir. de], *Le Discours utopique*, Colloque de Cerisy, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10 / 18, 1978, 445 p.
- GIANGRANDE, Lawrence, *The Use of spoudaiogelion in greek and roman literature*, La Haye — Paris, Mouton, 1972, 139 p.
- GOULEMOT, Jean, MAGNAN André et MASSEAU Didier (sous la direction de), *Inventaire Voltaire*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1995, 1479 p.
- GOYARD-FABRE, Simone, *La Philosophie des Lumières en France*, préface de Pierre Chaunu, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1972, 339 p.
- HODGART, Matthew, *La Satire*, trad. par de Pierre Frédéric, Paris, Hachette, coll. L'Univers des connaissances, n° 43, 1969, 256 p.
- HOFFMANN, Paul, *La Femme dans la pensée des Lumières*, Paris, Éditions Ophrys, [1977], 621 p. Tout particulièrement : «L'invention de la femme (Diderot)», p. 488-538.

- KORITZ, L[ester] S., *Scarron satirique*, préface de Georges Mongrédien, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1977, 247 p.
- KRISTEVA, Julia, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, coll. Points, [1978], 318 p.
- LAROQUE, François, MORVAN, Alain et REGARD, Frédéric, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, PUF, coll. Premier cycle, 1997, xvi-828 p.
- LASSERRE, François, *Les Épodes d'Archiloque*, Paris, Les Belles Lettres, coll. d'Études anciennes, 1950, 332 p.
- LÉNIENT, Charles, *La Satire en France au Moyen Âge*, 4<sup>e</sup> éd., Paris, Librairie Hachette, 1893, xviii-437 p.
- MARMIER, Jean, *Horace en France, au dix-septième siècle*, Paris, PUF, Publications de la faculté des lettres et sciences humaines de Rennes, 1962, 436 p.
- MASSEAU, Didier, *Les Ennemis des Philosophes. L'antiphilosophie au temps des Lumières*, Paris, Albin Michel, 2000, 451 p.
- MENANT, Sylvain, *La Chute d'Icare. La Crise de la Poésie française (1700-1750)*, Genève, Droz, 1981, 395 p.
- PANNENBORG, W. A., *Écrivains satiriques. Caractère et tempérament*, Paris, PUF, coll. Caractères, 1955, xii-95 p.
- PERRIN, Laurent, *L'Ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Paris, Ed. Kimé, 1996, 236 p.
- PERRET, Jacques, *Horace*, Paris, Hatier, coll. Connaissance des Lettres, 1959, 245 p.
- PINEAU, Joseph, *L'Univers satirique de Boileau : l'ardeur, la grâce et la loi*, Genève, Droz, 1990, 382 p.
- La Satire en vers au XVII<sup>e</sup> siècle*, numéro spécial dirigé par Louise Godard de Donville, *Littérature classiques*, n° 24, printemps 1995, 216 p. Voir après chaque auteur les contributions qui nous ont le plus servi.
- REARDON, B. P., *Courants littéraires grecs des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles après J.-C.*, Paris, Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'université de Nantes, fasc. n° 3, 1971, xi-461 p.
- RIIKONEN, H. K., *Menippean Satire as Literary Genre with special reference to*

*Seneca's Apocolocyntosis*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, coll. *Commentationes Humanarum Litterarum*, n° 83, 1987, 58 p.

SAÏD, S., TRÉDÉ, M. et LE BOULLUEC, A., *Histoire de la littérature grecque*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2004, XVI-720 p.

SAREIL, Jean, *L'Écriture comique*, Paris, PUF, coll. Écriture, 1984, 185 p.

STAROBINSKI, Jean, *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, 289 p.

TROUSSON, Raymond, *Voyage au pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, 3<sup>e</sup> éd., Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1999, 318 p.

ZEHNACKER, Hubert et FREDOUILLE, Jean-Claude, *Littérature latine*, Paris, PUF, coll. Premier cycle, 1993, X-517 p.

## 2 — ARTICLES

BECQ, Annie, «Les arts poétiques en France au XVIII<sup>e</sup> siècle», dans *Études littéraires*, vol. 22, n° 3, hiver 1989-1990, p. 44-55.

BERTRAND, Dominique, «Rire et satire de 1650 à 1700 : de la théorie au jeu de miroirs», dans *Littératures classiques*, n° 24, printemps 1995, p. 135-146.

BOUDOU, B., DRIOL, M. et LABERSY, P., «Carnaval et Monde renversé», dans *Études sur la Satyre Ménippée*, Genève, Droz, 1987, p. 105-119.

BRIOT, Frédéric, «La satire ou la poésie incertaine», dans *Littératures classiques*, n° 24, printemps 1995, p. 127-134.

DEBAILLY, Pascal, «Juvénal en France au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle», dans *Littératures classiques*, n° 24, printemps 1995, p. 29-47.

DEBAILLY, Pascal, «Epos et satura : Calliope et le masque de Thalie», dans *Littératures classiques*, n° 24, printemps 1995, p. 147-166.

DE SMET, Ingrid A. R., «Vers, prose et prosimètre dans les satires néo-latines et françaises du XVII<sup>e</sup> siècle : polarité, hybridisme ou symbiose fortunée», dans *Littératures classiques*, n° 24, printemps 1995, p. 65-81.

FELMAN, Shoshana, «Le discours polémique (Propositions préliminaires pour une théorie de la polémique)», dans *CAIEF*, n° 31, 1979, p. 179-192.

- GUNNY, Ahmad, «Pour une théorie de la satire au 18<sup>e</sup> siècle», dans *DHS*, n° 10, 1978, p. 345-361.
- HUTCHEON, Linda, «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», dans *Poétique*, 12, n° 46, avril 1981, p. 140-155.
- JOLIFFE, J. W., «SATYRE : SATURA : ΣΑΤΥΡΟΣ. A study in confusion», dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XVIII, 1956, p. 84-95.
- JUNG, Marc-René, «Jean de Meun et l'allégorie», dans *CAIEF*, n° 28, 1976, p. 21-36.
- KRAUSS, Werner, «Quelques remarques sur le roman utopique au XVIII<sup>e</sup> siècle», dans *Roman et Lumières au 18<sup>e</sup> siècle*, Centre d'Études et de Recherches Marxistes, Paris, Éditions sociales, 1970, p. 392-399.
- KROPF, C. R., «Libel and Satire in the Eighteenth Century», dans *Eighteenth-Century Studies*, vol. 8, hiver 1974-1975, p. 153-168.
- LOPEZ, Denis, «Jacques Du Lorens, satirique français (1580-1655)», dans *Littératures classiques*, n° 24, printemps 1995, p. 99-126.
- MAGNIEN, Michel, «Approches humanistes de la satire régulière : hésitations et réticences», dans *Littératures classiques*, n° 24, printemps 1995, p. 11-28.
- MORTIER, Roland, «Satire», dans le *Dictionnaire européen des Lumières*, publ. sous la dir. de Michel Delon, Paris, PUF, 1997, p. 974-979.
- ROGER, Alain, «Polémique et philosophie», dans *Le Discours polémique. Aspects théoriques et interprétations*, Tübingen et Paris, Gunter Narr Verlag et Éditions Jean-Michel Place, études littéraires françaises n° 36, 1985, p. 9-16.
- TATIN-GOURIER, Jean-Jacques, «Libelles et pamphlets (1780-1789) : récurrences dégradatrices et multiplicité des formes», dans *On the Margins, French Literature Studies*, XX, 1993, p. 31-50.
- TROUSSON, Raymond, «Utopie et esthétique romanesque», dans *Le Discours utopique*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10 / 18, 1978, p. 392-400.
- WATT, Ian, «Réalisme et forme romanesque», dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. Points Littérature, 1982, p. 11-46.
- WEINBROT, Howard D., «History, Horace, and Augustus Cæsar. Some Implications for Eighteenth-Century Satire», dans *Eighteenth-Century Studies*, vol. 7, n° 4, été

1974, p. 391-414.

— IX —

**TABLE DES MATIÈRES**

|                                                             |              |
|-------------------------------------------------------------|--------------|
| <b>REMERCIEMENTS .....</b>                                  | <b>p. 2</b>  |
| <b>ABRÉVIATIONS ET SYMBOLES UTILISÉS .....</b>              | <b>p. 3</b>  |
| <b>NOTE LIMINAIRE .....</b>                                 | <b>p. 5</b>  |
| <b>I — INTRODUCTION .....</b>                               | <b>p. 6</b>  |
| a) Théories de la satire au XVIII <sup>e</sup> siècle ..... | p. 7         |
| b) Théories modernes de la satire .....                     | p. 11        |
| c) Choix méthodologiques .....                              | p. 18        |
| <b>II — LA SATIRE : DÉFINITION ET HISTOIRE .....</b>        | <b>p. 24</b> |
| A — LES ORIGINES DE LA SATIRE : LA GRÈCE .....              | p. 27        |
| B — THÉÂTRE ET SATIRE .....                                 | p. 29        |
| C — LA SATIRE LATINE .....                                  | p. 38        |
| D — LA SATIRE EN FRANCE .....                               | p. 44        |
| <b>III — LA SATIRE POUR DIDEROT .....</b>                   | <b>p. 48</b> |
| A — PRÉCISIONS SUR LA DÉFINITION DE LA SATIRE .....         | p. 49        |
| B — LA QUÊTE DU SATIRIQUE IDÉAL .....                       | p. 51        |
| 1 — LES AUTEURS MÉNIPPÉENS .....                            | p. 64        |
| Sénèque .....                                               | p. 64        |

|                                                             |        |
|-------------------------------------------------------------|--------|
| Pétrone .....                                               | p. 66  |
| Lucien de Samosate .....                                    | p. 70  |
| 2 — LES POÈTES SATIRIQUES .....                             | p. 73  |
| Horace .....                                                | p. 73  |
| Perse .....                                                 | p. 77  |
| Juvénal .....                                               | p. 80  |
| C — QUELQUES ÉLÉMENTS DU <i>CARACTÈRE</i> DE L'AUTEUR ..... | p. 85  |
| D — CONTEXTE HISTORIQUE ET                                  |        |
| MODE DE DIFFUSION DES TEXTES.....                           | p. 94  |
| E — CONCLUSION.....                                         | p. 98  |
| <br>IV — LA REPRÉSENTATION SATIRIQUE .....                  | p. 100 |
| A — ABSTRACTIONS .....                                      | p. 102 |
| 1 — LES ALLÉGORIES .....                                    | p. 102 |
| 2 — L'ESPRIT LIVRÉ À LUI-MÊME :                             |        |
| LE MONDE DES VISIONS ET DES RÊVES .....                     | p. 129 |
| B — LE MONDE INVERSÉ .....                                  | p. 140 |
| L'UTOPIE .....                                              | p. 145 |
| C — LE MONDE EST UN THÉÂTRE :                               |        |
| MASQUES ET HYPOCRISIE GÉNÉRALISÉE .....                     | p. 162 |
| D — CONCLUSION .....                                        | p. 182 |



## V - LES TEXTES SATIRIQUES DE FICTION ..... p. 184

### A - LES POÉSIES SATIRIQUES ..... p. 186

#### 1 — Les imitations ..... p. 194

#### 2 — Les productions originales ..... p. 197

##### a) L'épigramme ..... p. 198

##### b) Poésies diverses ..... p. 199

##### c) Les Éleuthéromanes ..... p. 201

### B - DU GENRE AU MODE : L'ESTHÉTIQUE SATIRIQUE

#### DE LA *SATIRE SECONDE* ..... p. 205

##### 1 — LA *SATIRE SECONDE* : POSITIONS DE LA CRITIQUE ..... p. 207

##### 2 — L'EXEMPLE DE LA *SATIRE PREMIÈRE* ..... p. 218

##### 3 — LE *COMICO-SÉRIEUX* OU *SPOUDAIOGELOION*

#### DANS LA *SATIRE SECONDE* ..... p. 224

##### a) — LE *COMICO-SÉRIEUX*

##### SELON LAWRENCE GIANGRANDE ..... p. 234

##### i) L'*ainos* ou la fable ..... p. 235

##### ii) La *chréia* ou anecdote ..... p. 240

##### iii) Le mime ..... p. 242

##### iv) Le caractère ..... p. 246

##### v) la parodie ..... p. 247

##### b) — LE *COMICO-SÉRIEUX*

##### SELON MIKHAÏL BAKHTINE ..... p. 250

##### i) L'œuvre est intégrée à l'actualité ..... p. 250

|                                                                     |               |
|---------------------------------------------------------------------|---------------|
| ii) L'expérience et la libre invention .....                        | p. 251        |
| iii) La pluralité des styles et des voix .....                      | p. 252        |
| c) — <i>COMICO-SÉRIEUX</i> APPLIQUÉ<br>AU DIALOGUE SOCRATIQUE ..... | p. 255        |
| 4 — CONCLUSION .....                                                | p. 262        |
| <b>C — LA MÉNIPPÉE ROMANESQUE .....</b>                             | <b>p. 265</b> |
| 1 — IMPORTANCE DE L'ÉLÉMENT COMIQUE .....                           | p. 275        |
| 2 — LIBERTÉ D'INVENTION PHILOSOPHIQUE .....                         | p. 275        |
| 3 — MISE À L'ÉPREUVE DE L'IDÉE PHILOSOPHIQUE .....                  | p. 276        |
| 4 — COMBINAISON NATURALISME ET ÉLÉVATION .....                      | p. 277        |
| 5 — MÉDITATION SUR LES «ULTIMES QUESTIONS» .....                    | p. 279        |
| 6 — CONSTRUCTION SUR TROIS NIVEAUX .....                            | p. 281        |
| 7 — «FANTASTIQUE EXPÉRIMENTAL» .....                                | p. 282        |
| 8 — EXPÉRIMENTATION MORALE .....                                    | p. 283        |
| 9 — RUPTURE AVEC LES BIENSÉANCES .....                              | p. 284        |
| 10 — GOÛT POUR L'OXYMORE .....                                      | p. 285        |
| 11 — UTOPIES SOCIALES .....                                         | p. 285        |
| 12 — PRÉSENCE DE GENRES INSÉRÉS .....                               | p. 286        |
| 13 — MULTIPLICITÉ DES STYLES .....                                  | p. 288        |
| 14 — DÉBAT SUR LES PROBLÈMES SOCIO-POLITIQUES .....                 | p. 288        |
| CONCLUSION .....                                                    | p. 290        |

|                                                                            |                   |
|----------------------------------------------------------------------------|-------------------|
| <b>D — LA CONTAMINATION DES GENRES : LE ROMAN .....</b>                    | <b>p. 292</b>     |
| <b>E — LA <i>PERSONA</i> SATIRIQUE .....</b>                               | <b>p. 317</b>     |
| <b>F — CONCLUSION .....</b>                                                | <b>p. 344</b>     |
| <br><b>VI — POLÉMIQUES SATIRIQUES ET PAMPHLETS .....</b>                   | <br><b>p. 346</b> |
| <b>A — CADRES DÉFINITIONNELS :</b>                                         |                   |
| <b>POLÉMIQUE, LIBELLE, PAMPHLET .....</b>                                  | <b>p. 350</b>     |
| <b>B — POLÉMIQUES .....</b>                                                | <b>p. 365</b>     |
| <b>1 — DIDEROT PROVOCATEUR.....</b>                                        | <b>p. 368</b>     |
| a) L'ENCYCLOPÉDISTE ET LE SALONNIER.....                                   | p. 369            |
| b) DIDEROT SCANDALEUX : LE PARADOXE .....                                  | p. 376            |
| i) Diderot et le paradoxe .....                                            | p. 377            |
| ii) Diderot, «L'homme aux paradoxes» .....                                 | p. 387            |
| iii) L'éloge paradoxal .....                                               | p. 401            |
| iv) Les paradoxes d'autrui .....                                           | p. 409            |
| <b>2 — DIDEROT POLÉMISTE .....</b>                                         | <b>p. 412</b>     |
| a) LA LETTRE OUVERTE .....                                                 | p. 412            |
| i) Les lettres au père Berthier.....                                       | p. 414            |
| ii) <i>Lettre sur l'Examen</i><br><i>de l'Essai sur les préjugés</i> ..... | p. 418            |
| b) LES APOLOGIES :                                                         |                   |
| LA MEILLEURE DÉFENSE EST L'ATTAQUE .....                                   | p. 419            |
| i) L' <i>Apologie de Prades</i> .....                                      | p. 420            |

|                                                                            |               |
|----------------------------------------------------------------------------|---------------|
| ii) Les <i>Apologies</i> de Galiani et de Raynal ....                      | p. 427        |
| 3 — CONCLUSION .....                                                       | p. 434        |
| <b>C — LE PAMPHLET .....</b>                                               | <b>p. 435</b> |
| 1 — ÉLÉMENTS THÉORIQUES .....                                              | p. 436        |
| a) L'énonciateur et son image .....                                        | p. 437        |
| b) La vérité et l'imposture .....                                          | p. 441        |
| c) Le pouvoir des mots .....                                               | p. 441        |
| d) La vision crépusculaire du monde .....                                  | p. 444        |
| 2 — LA SATIRE À LA MANIÈRE DE PERSE ET<br>LA PAROLE PRÉ-PAMPHLÉTAIRE ..... | p. 447        |
| 3 — LA DÉCADENCE .....                                                     | p. 454        |
| 4 — POLARISATION ET EXCLUSION .....                                        | p. 458        |
| 5 — PAROLE VOLÉE, PAROLE RENDUE .....                                      | p. 462        |
| 6 — L'APPEL À L'INSURRECTION .....                                         | p. 467        |
| <b>D — CONCLUSION .....</b>                                                | <b>p. 470</b> |
| <b>VII — CONCLUSION .....</b>                                              | <b>p. 473</b> |
| <b>VIII — BIBLIOGRAPHIE .....</b>                                          | <b>p. 482</b> |
| A — ŒUVRES DE DIDEROT .....                                                | p. 482        |
| B — OUVRAGES DE RÉFÉRENCE .....                                            | p. 483        |
| C — SOURCES PRIMAIRES .....                                                | p. 484        |
| D — ÉTUDES SUR DIDEROT .....                                               | p. 488        |
| 1 — LIVRES .....                                                           | p. 488        |

|                                      |               |
|--------------------------------------|---------------|
| 2 — ARTICLES .....                   | p. 492        |
| E — ÉTUDES DIVERSES .....            | p. 495        |
| 1 — LIVRES .....                     | p. 495        |
| 2 — ARTICLES .....                   | p. 499        |
| <b>IX — TABLE DES MATIÈRES .....</b> | <b>p. 502</b> |